

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'
diretto da Nicola D'Antuono*

DIREZIONE

Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Brancaccio

Carlo Consani

Paola Desideri

Elisabetta Fazzini

Andrea Mariani

Il segno e le lettere

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

Saggi - 7

Riscritture dell'Eden

Poesia, poetica e politica del giardino

Volume settimo

a cura di Andrea Mariani

Edizione a stampa 2012
ISBN 978-88-7916-605-8

Copyright © 2012

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:

Mary Louise Heffernen,

Giardino sotto il sole della Toscana. Acquerello.

Per cortesia dell'Autrice. mlhssj@frontiernet.net

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service

SOMMARIO

Premessa	7
Introduzione: <i>Il giardino come palestra di produzione di senso</i>	9
Il giardino: uno spazio per il tempo <i>Rosa M. Calcaterra</i>	23
Il giardino: natura, storia, arte <i>Giorgio Grimaldi</i>	37
<i>The Garden of Eloquence</i> di Henry Peacham, un trattato per insegnare l'arte retorica nel Rinascimento elisabettiano <i>Paola Desideri</i>	57
The Garden in the South Slavic Oral Tradition <i>Persida Lazarević Di Giacomo</i>	79
L'arte poetica in «The Garden» di Andrew Marvell <i>Paola Partenza</i>	111
La paradossale costruzione dell'Eden: il libro IX di <i>Paradise Lost</i> <i>Marilena Saracino</i>	129
Il giardino dei frutti proibiti: Ruskin e lo spazio segreto della memoria <i>Michela Marroni</i>	143
<i>Romola</i> di George Eliot: giardini e rappresentazioni naturali <i>Miriam Sette</i>	157

Il giardino nella brughiera: rappresentazioni della natura in <i>Tess of the d'Urbervilles</i> <i>Emanuela Ettorre</i>	171
Funzioni del giardino nella poesia e nella poetica di Joseph Brodsky <i>Michele Russo</i>	183
L'Eden perduto della fantascienza <i>Leo Marchetti</i>	201
Il paradigma del giardino negli American Studies: dal 1950 ad oggi <i>Carlo Martinez</i>	213
<i>Eine reine Augenweide</i> . Il giardino del linguaggio. Aspetti di fraseologia tedesca e italiana a confronto <i>Sylvia Handschubmacher</i>	233
Memoria storica, simbologia e scienza nel <i>Giardino dei Semplici</i> dell'Università 'G. d'Annunzio' <i>Luigi Menghini</i>	251
Bibliografia essenziale	269
Indice dei nomi	283

PREMESSA

Questo settimo volume di *Riscritture dell'Eden* inaugura una terza fase della serie, nata nel 2003, con l'intento di indagare, inizialmente, «la funzione del giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana». E difatti i primi due volumi (pubblicati da Liguori, Napoli, nella collana del Dipartimento di Scienze linguistiche e letterarie della Facoltà di Lingue, Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti e Pescara) hanno trattato autori come Washington Irving, Edgard Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman, Emily Dickinson, Henry James, Edith Wharton, Henry B. Fuller, Gertrude Stein, Marianne Moore, Arthur Miller, Eudora Welty, Leslie M. Silko, e altri poeti, prosatori e drammaturghi statunitensi del secondo Novecento. Concentrarsi dapprima sulla letteratura e sulla cultura angloamericana non costituiva un arbitrio: è noto, infatti, che proprio in tale ambiente e in tale quadro di riferimento il giardino ha rivestito, attraverso i secoli, un ruolo primario, come simbolo, metafora e paradigma: a partire dall'idea dell'intero continente americano come *virgin land*, pronta ad essere trasformata in giardino, perché i *pilgrim fathers* potessero ri-fondare nel Nuovo Mondo l'Eden da cui erano stati cacciati, per giungere alla centralità del giardino nei discorsi della critica ecologica.

In un secondo tempo la serie (pubblicata da Mazzanti, Venezia) si è aperta ad altre letterature e culture europee (Spagna, Italia, Francia, Inghilterra, Germania, Russia, Serbia), americane (Messico, Brasile) e orientali (Giappone, Persia, Islam mediterraneo: voll. III e IV), nonché ad altri linguaggi e forme d'arte (pittura, architettura, urbanistica, cinema, teatro, musica) e ad altre discipline e sistemi di pensiero (filosofia, estetica, psicologia, antropologia, storia politica e sociale: voll. V e VI).

Il lungo percorso intorno alla realtà *del* giardino, come concreto prodotto dell'ingegno umano, e alle prospettive *sul* giardino, archetipo, sistema di segni, punto nodale dell'immaginazione in tutte le tradizioni culturali, offerto dalle varie discipline coinvolte (percorso che ha portato, nell'arco di otto anni, alla pubblicazione di oltre sessanta saggi di più di cinquanta autori, più e meno giovani, italiani e internazionali) poteva apparire concluso, almeno nel suo porsi come piattaforma, deposito plurimo di ipotesi, variazioni sul tema e proposte per le successive generazioni di studiosi. E invece la gran messe bibliografica che continua a prodursi, le numerose, spesso affascinanti teorie interpretative, le nuove modalità di appropriazione, di transcodificazione, di *bricolage* coi suoi materiali, che il giardino suscita fra di noi e all'estero, hanno indotto un folto gruppo di colleghi a chiedere al curatore di estendere e integrare le ricerche fin qui compiute, inaugurando, appunto, una terza fase, finanziata dal nuovo Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne della 'd'Annunzio', pubblicata dalle Edizioni LED di Milano, nella collana del Dipartimento, diretta da Carlo Consani. Colgo l'occasione per ringraziare il Direttore della Collana e il Direttore del Dipartimento, Nicola D'Antuono, per lo stimolo esercitato, in un momento storico così difficile, e per l'impulso trasmesso a me e a tutti coloro che hanno collaborato all'impresa.

Ritengo opportuno, licenziando questo settimo volume e progettandone un ottavo, ribadire l'identità e la struttura del progetto, che ne costituiscono la funzione, il messaggio e la giustificazione primaria, in un panorama, come s'è detto, così fitto di sempre nuovi contributi critici: esso, fin dall'inizio, con una precisa intenzione politica, ha accolto saggi di studiosi affermati e di studiosi più giovani, ma assai validi e motivati; e si è confrontato non tanto col giardino, con la sua storia e fenomenologia, quanto col significato, il valore, direi anzi il *plusvalore*, la direzione di senso che il suo uso e la sua presenza producono all'interno del testo letterario e di altre espressioni artistiche. È naturale, quindi, che le diverse metodologie impiegate nelle analisi che pubblichiamo siano accomunate dal taglio comparatistico, intertestuale e intersemiotico: taglio, peraltro, assolutamente pertinente e assai spesso usato nelle ricerche che si compiono all'interno del citato Dipartimento, cui afferisce la gran parte degli autori dei saggi qui raccolti.

INTRODUZIONE

Il giardino come palestra di produzione di senso

La presente serie ha sempre inteso distinguersi, nel contesto dell'ampia bibliografia critica, in quanto ha scelto di indagare, più che il giardino in sé, nella sua idea originaria, nella sua storia e nella fenomenologia delle sue forme, l'interpretazione, soprattutto letteraria, del giardino come spazio della differenza, del privilegio, della ricerca di una felicità precaria per statuto, della dialettica fra «accasamento» e «spaesamento/spiazzamento»; palestra per esercizi ed esperimenti di produzione multipla e prismatica di senso, per operazioni paradossali, ambigue, sorprendenti, che ci allertano sulle contraddizioni presenti nel concetto stesso di giardino; che mettono in dubbio le più consolidate, e banalmente accettate, affermazioni, che fanno vacillare le certezze anche degli studiosi più competenti, finendo col negare la possibilità stessa di adeguate, coerenti, condivise interpretazioni del giardino, o col proporre l'idea che il giardino possa significare tutto, o quasi, e il contrario, quasi, di tutto.

Anche in questo volume, quindi, si studiano non tanto il vero, originario, archetipico valore del giardino, il suo senso primario, etimologico, il mito fondante dell'Eden, bensì la loro rilettura e riscrittura, che hanno portato all'esplosione di sensi sempre nuovi, a una serie di *big bang* propagatisi all'infinito, con incredibile capacità di risonanze e riverberi prismatici, che non hanno ancora esaurito la loro forza propulsiva. Si è ben presto scoperto, in effetti, che, quando le onde più ampie dei nuovi significati del giardino hanno rallentato la loro velocità, finendo col subire l'urto delle ondate successive, s'è coagulato un palinsesto in cui la stratificazione di strutture superficiali e profonde che pesano le une sulle altre può aver offuscato e soffocato ben più del senso cosiddetto «originario».

Un complesso di analisi di questo tipo può aver luogo, evidentemente, per merito della ricchezza intrinseca, contenuta *in nuce* nel nucleo; sicché, a conclusione della lettura dei saggi qui raccolti, il giardino non apparirà come un sistema di segni preordinato e determinato (semmai sovra-determinato), la cui storia, se indagata con la dovuta applicazione e una visione dei testi e dei contesti sufficientemente ampia, rivela una mappatura sicura, dotata di un nitido reticolo di riferimenti, ma, al contrario, come una «bomba ad orologeria» che è difficile, anzi inutile, disinnescare: meglio seguire i percorsi dei frammenti, e vedere se hanno colpito nel segno, o meglio, qual è il *sensu* che hanno colto col loro *segno*; che cosa hanno segnalato i tracciati e come si sono sistemate le varie schegge.

Come si vede, lungi dal trattare il giardino, convenzionale luogo di pace e rifugio di anime introversive e sensibili (Christina Rossetti, Emily Dickinson, Henry James, Marie Gevers; ma anche di anime estroversive: un nome per tutte, Gertrude Stein), con termini afferenti al campo semantico della serenità e dell'armonia, ci si trova costretti a ricorrere ad immagini tutt'altro che rassicuranti per confrontarsi con letture, riscritture, manipolazioni, transcodificazioni, che tendono, letteralmente, a farlo *deflagrare*; per districare invenzioni, finzioni, acrobazie, scarti e fughe per la tangente, messe in scena da teatro dell'assurdo e finanche, non di rado, allucinate travisazioni e perversi *mis-readings*. Questo fitto tessuto di operazioni che sembrano, nell'insieme, contraddire qualunque idea *giusta* di giardino, in cui esso è, di volta in volta, scenario, pretesto, alibi e cornice, oggetto, protagonista (o *antagonista*), è parso più che mai seducente agli autori dei saggi qui pubblicati, e tutti hanno saputo raccoglierne la sfida.

Cominciamo dall'esempio del Parco Maksimir, a Zagabria: voluto dal vescovo Maksimilijan von Vrhovac (1752-1827), esso fu il primo parco pubblico dell'Europa sud-orientale. Inaugurato nel 1794, fu subito definito dai cittadini «la pace di Massimiliano», luogo, appunto, per antonomasia, di serena riflessione, piacevoli passeggiate, riunioni di amici e di famiglie intere, in armonia con ogni genere di alberi e piante, placidi, aristocratici cigni, scoiattoli e uccelli canori. Quando l'ampliamento e la manutenzione del parco passarono alla responsabilità dell'arcivescovo Juraj Hauliks (1788-1869) l'impianto generale fu modificato e lo stile, che inizialmente era geometrico, alla francese, sul modello di Versailles, virò in direzione del *landscape park* all'inglese. Mentre il gusto illuminista cedeva il passo al pittoresco e all'idea di sublime, la «pace di Massimiliano» assunse connotazioni ambigue; i viali rettilinei furono sostituiti da sentieri tortuosi, le ombre prevalsero sulla luce, gli spazi circoscritti e frammentati sostituirono i prati e i declivi aperti fino all'orizzonte. Il messaggio fu, alla fine, ben di-

verso, se non opposto, e nessuno, da allora in poi, chiamò più il parco «la pace di Massimiliano».

Passando dalla storia di un parco concepito per un uso collettivo, modificatosi *nel tempo*, all'interpretazione di un giardino privato, rifugio segreto di una persona umbratile, ipersensibile, ossia al giardino di Dorothy Wordsworth presso il Dove Cottage di Grasmere, nel Lake District, riscontriamo un analogo paradigma di contraddizioni e conflitti. Il giardino, il cui elemento fondamentale è quel «bower of bliss» tanto amato e così affettuosamente descritto nelle lettere e nei *Grasmere Journals*, è certamente vissuto, all'inizio, dalla sua creatrice come uno *shelter*, uno spazio difeso, di felicità goduta in attimi sospesi *al di fuori del tempo*, in cui ogni rumore diventa un suono piacevole e familiare, mentre il soggetto gode il senso di *home* e di armonia con una natura che ha ricostruito tramite elementi della natura stessa (è curioso ma sintomatico che Dorothy usasse soprattutto fiori e piante selvatiche del luogo, scoperti nei boschi dei dintorni e trapiantati con cura maniacale all'interno di un giardinetto divenuto, a tratti, un laboratorio vegetale); ma è ben presto sentito come spazio minacciato, luogo precario, vulnerabile, terreno di battaglia fra opposte forze in campo. Nella generazione successiva, il giardino e la natura che si fa paesaggio saranno descritte come parimenti vulnerabili da un'altra grande interprete del romanticismo inglese, George Eliot, a proposito dei cui giardini rimando all'acuta analisi di Miriam Sette.

Emblema di simili paure sono le bellissime pagine in cui Dorothy descrive la caduta del nido delle rondini, il temporale che distrugge le essenze più delicate, il prevalere delle erbacce indistruttibili. Ma, così come un giardino apparentemente rigoglioso, che non teme pericoli, può rivelarsi debole e, abbandonato, può decadere in poco tempo, così un piccolo angolo di terra, che si teme fragilissimo, può trionfare e rinascere anche dopo una lunga assenza del proprietario: come fortunatamente accade al giardino di Dorothy, che sopravvive al trauma del matrimonio del fratello William, e alla trascuratezza in cui era caduto durante l'assenza della sua curatrice e custode. Come bene osserva Michela Marroni nel saggio qui pubblicato, è proprio la visione wordsworthiana della natura che sostiene l'atteggiamento nei confronti del giardino da parte di John Ruskin.

Come spiega Robert Pogue Harrison (*Gardens. An Essay on the Human Condition*, 2009), il giardino è un'efficace metafora della *condizione* umana, o meglio, della condizione dell'umano, addirittura una *condicio sine qua non*, senza la quale non si dà il nostro essere uomini, né è possibile la *conditio*, la fondazione della storia della civiltà. Ma è anche, direbbe Bronislaw Baczo, figura di una *situazione*, di un momento preciso, di un non-luogo,

di un non-tempo, a metà fra utopia e idillio, che non può durare in eterno. Nel quadro di Heinrich Vogeler *Sera d'estate a Barkenboff* (1904), dipinto a Worpswede, dove si riuniva una comunità utopica di artisti che ideologicamente rifiutavano le convenzioni, ma nel quotidiano vivevano una vita di agio e privilegi, l'osservatore, ingannato dalla perfetta struttura simmetrica della composizione, dall'eleganza di ogni dettaglio, dalla superficiale bellezza dell'impianto accademico, è portato a leggere la visione del giardino come una tradizionale oasi di pace e di intima concordia fra anime affini; ma, studiando più a fondo l'opera, si accorgerà ben presto del brivido che la percorre da cima a fondo, che esprime a chiare lettere il presentimento di una tragedia che incombe. Il quadro, insomma, non descrive una *condizione* felice, ma una *situazione* di apparente equilibrio, assaporata con amarezza, soffocando a stento un grido di disperazione che urge nella coscienza. Il giardino, quindi, nelle arti figurative e in letteratura, non solo mette in scena un'idea presente o l'eredità di una tradizione, ma prelude, prevede e *pretende* scenari futuri; il che avviene in modo esemplare nei romanzi di fantascienza, come dimostra, per l'area anglosassone, il saggio di Leo Marchetti.

Non si dovrà, tuttavia, troppo insistere sul legame del giardino col concetto di tempo, ché anzi, come suggerisce e argomenta il saggio di Rosa Maria Calcaterra, proprio il giardino ci aiuta a bilanciare l'idea della priorità logico-costitutiva del tempo sullo spazio. Nella poesia e nella poetica di Joseph Brodsky (si veda il contributo di Michele Russo) il giardino come spazio della memoria, costituzionalmente compromesso con la dimensione temporale, sfuma ben presto in un giardino atemporale, figura di realtà metafisiche, soglia tra mondo terreno e mondi ultraterreni.

Bachelard legge il giardino come una costruzione tesa all'espressione e alla difesa dell'intimità (*La terra e il riposo*, 1994); in lui i concetti di giardino come condizione e come situazione si intrecciano funzionalmente. Il giardino è il luogo segreto (come in Dorothy Wordsworth) che distilla e protegge il senso intimo delle cose: una specie di focolare domestico costruito *all'aperto* – ma non troppo *aperto*. Intrinsecamente legata a questa *condizione* è la *situazione* di colui che, dall'esterno, non può che cercare di sbirciare all'interno, individuando e usando la crepa, la fessura che gli dà la possibilità di scoprire, violare, penetrare il segreto (pagine memorabili, in questo senso, scrive Proust nella *Recherche*, ma analogo è il discorso di Montale in «Merigiare pallido e assorto», in cui l'ansia della voce poetante deriva dall'impossibilità di trovare la fessura). Così il soggetto che vive in un giardino difeso, costruito per sé e per la sua vita privata, deve accettare di condividere il segreto (G. Bassani, *Il giardino dei Finzi Contini*). Al trauma di colui che è costretto ad aprirsi, ad aprire il giardino e le sue verità

nascoste, corrisponde il trauma di colui che, sbirciando verso il giardino, entrando finalmente in esso, vi scopre ciò che non vorrebbe, o che non avrebbe mai immaginato. Siamo nel campo del giardino della rivelazione.

La letteratura e le altre arti propongono infiniti esempi di giardini dello svelamento, dell'apocalissi, dell'epifania; giardini esplosivi, anche quando ombrosi, semibui, marginali, in cui si mette in scena lo «shock of recognition» o «non-recognition» cui non possiamo sfuggire. Si veda il giardino descritto da Margaret Atwood, in cui sor Juana Ines de la Cruz si dedica a un giardinaggio che non è meno arduo e pericoloso dell'attività poetica, di cui è metafora («Sor Juana Works in the Garden», 1997). L'identificazione tra giardino e arte poetica ha un'antica e nobile tradizione nella letteratura di lingua inglese, risalendo almeno ad Andrew Marvell, come dimostra il saggio di Paola Partenza. Nel giardino di Atwood, alla fine, gli alberi esplodono e compaiono degli angeli-zombi. Si veda poi il giardino in cui la Nora di Djuna Barnes (*Nightwood*, 1936) scopre Robin abbracciata a un'altra donna – giardino che ritorna, con analoghe valenze, nel capitolo VI del romanzo. E quello che fa da scenario surreale alla poesia «The Angels of Fructificaton» di Tennessee Williams: un inquietante Eden rovesciato il cui creatore non può più dirsi padrone, in cui si muovono angeli femmine nudi dotati di «sockets and pockets to fit them for sexual pleasure» e uomini senza testa che paiono, in certi istanti, gatti giganteschi che fanno le fusa; mentre un ultimo angelo sibila come un serpente, unendo in sé i tratti dei due antagonisti nel Paradiso terrestre: Satana e l'arcangelo Gabriele. Nello slittamento dal registro del surreale al grottesco, la retorica con cui il testo è costruito prevede un apologo sullo sfruttamento della natura molto anteriore alle teorie dell'*ecocriticism*, e quindi la poesia merita di essere considerata anche da questo punto di vista. Si chiude, peraltro, con l'angoscioso messaggio finale di un dovere della riproduzione, in cui ben pochi dei personaggi che animano la scena si riconoscono: «Trumpets declared the approach of the bridal party».

Altri giardini nella poesia di Tennessee Williams, realistici, anche se dolcemente esotici, sono, al contrario, giardini di non-rivelazione: in «Tangiers: the Speechless Summer» leggiamo la dolente evocazione di magici *dinner parties* goduti dal protagonista e dai suoi amici cosmopoliti all'interno di mura protettive, immersi nei profumi del clima mediterraneo. Spazio neutrale all'interno del territorio neutrale della città di Tangeri, il giardino dovrebbe offrire la possibilità di confidenze, di comunicazione, di contatti a parole, e oltre le parole. È invece uno spazio in cui l'eccesso di parole (indotto dal troppo alcol, consumato come droga e come alibi) confonde e disorienta, esprimendo l'incomunicabilità, la resistenza a dirsi ciò che vera-

mente *preme*. Nel titolo, l'aggettivo *speechless* indica, ossimoricamente, la mancanza di un discorso sincero, aldilà dell'inconcludente vocio di difesa.

Interessante, sempre nel contesto della dialettica fra rivelazione e non rivelazione, anche il giardino del racconto *The Runner* di Don De Lillo (in *The Angel Esmeralda*, 2011), a prima vista il più prevedibile, il più convenzionale tra i giardini urbani di una qualunque città degli Stati Uniti, in cui accade l'imprevisto, l'imprevedibile (il rapimento di un bambino): un fatto talmente spiazzante, da suscitare subito, in una signora che assiste all'evento, la coazione a spiegare (inventando di sana pianta) il retroscena e le motivazioni del fatto. Quando si viene a sapere che nessuna delle congetture della donna corrisponde a verità, il protagonista la conforta confermandole, invece, che aveva ragione, che aveva capito tutto. Come a dire (si veda l'epigrafe del testo) che in uno spazio di assoluta tranquillità e sicurezza è più facile accettare l'irruzione, in pieno giorno, dell'imprevisto, se gli si dà una spiegazione, un contesto, anche se tale spiegazione è pura finzione o pietosa bugia.

Non mancano casi in cui giardini intimi e segreti restano, fortunatamente, inviolati, come l'incolto giardinetto di Miss Gostrey, in *The Ambassadors* di Henry James (1903). Esso si accorda perfettamente con l'aura dell'appartamento in cui la donna vive, e ne rispecchia la personalità, il carattere, la coscienza vagamente, e piacevolmente, anticonformisti. La donna non potrebbe tollerare il giudizio altrui, basato sulle convenzioni, e deve rimanere protetta in un suo microcosmo autosufficiente. Diverso, ma non poi tanto, è il caso di quei giardini del privilegio, in cui donne di ben altro lignaggio vivono una vita non vagamente, ma nettamente anticonformista, come i giardini lussureggianti, protetti da altissimi muri, di alcune famose grandi dame veneziane: penso all'*hortus conclusus*, tutt'altro che mistico, anzi concreto e sensuale, di Peggy Guggenheim, o al giardino attiguo alla camera da letto degli Albrizzi (vera e propria estensione del *boudoir* e delle sue atmosfere), in cui la padrona di casa, figlia del Doge, faceva il bagno nuda nella fontana, non diversamente da quanto faceva la regina di Napoli nello stagno privato del suo giardino all'inglese, nel parco di Caserta e, a quanto pare, Paolina Borghese nell'*enclave* tutta al femminile del *suo* laghetto (nella grande villa del principe suo marito) vegliata dal Tempio di Esculapio. Prototipo di simili delizie, le pagine del *Decamerone* che descrivono la rilassante parentesi dal maschile che le dame si concedono bagnandosi nello specchio d'acqua della valletta incantata.

Eleganti interpretazioni pittoriche di simili giardini (purtroppo, senza le protagoniste, che peraltro, in alcuni casi, sembrano aver lasciato tracce del loro passaggio) arricchiscono le pagine di *Venice of Today* (1895) di

Francis Hopkinson Smith. In cui, oltre all'idea di sensualità, di privilegio e di libertà, troviamo, di regola, un'interpretazione del giardino come luogo di ozio, di svago, di pigri piaceri, di ore trascorse senza nessun altro scopo che il godimento autoreferenziale di piccoli e grandi paradisi (si vedano, da un lato, *Lazy Gardens over Broken Walls*, dall'altro, *Afternoon Promenade, Public Gardens*): ovvero, l'esatto opposto del giardino di Sor Juana, o del miltoniano giardino dell'Eden, che tanta cura pretende da un'Eva che si deve prodigare costantemente, per non venir meno all'impegno contratto col Creatore. A proposito di *Paradise Lost* (in particolare del libro IX), si vedano le interessanti osservazioni di Marilena Saracino, nel saggio qui incluso.

Continuando ad esemplificare il concetto di giardino come nucleo da cui emanano idee contrapposte, in un'eterna oscillazione di senso, accenniamo al giardino proposto dalla tradizione favolistica degli Slavi del Sud (si veda il saggio di Persida Lazarević), che può rispecchiarsi nel cronotopo del giardino, così contraddittorio, proprio perché discende da una tradizione orale che ha un'incerta cosmogonia e un'altrettanto incerta assiologia. E analogamente, nonostante le apparenze, la presenza del giardino, dei fiori e di ogni genere di vegetali con valore traslato nel lessico, non meno che in letteratura e nelle varie arti, documenta una simile oscillazione fra valori positivi e negativi, collegamenti, parentele e referenze semantiche prismatiche e volatili, meravigliosamente rimasti incisi nella fraseologia delle varie lingue, come in quella tedesca, puntualmente analizzata dal saggio di Sylvia Handschuhmacher.

Ma torniamo un attimo al giardino di Dorothy Wordsworth, e concludiamone l'analisi notando come, contrariamente a quanto suggerisce la *Genesi*, e a quanto esplicitamente mette in scena appunto Milton, si tratti di uno spazio in cui un maschile domestico (il fratello William) contribuisce alla costruzione e alla manutenzione di uno spazio che dovrebbe essere, per statuto, al femminile. Osservando, poi, quanto la differenza fra piante utili (nell'orto) e piante ornamentali (nel giardino) sia sfumata; come sfumata è la distinzione fra il dentro e il fuori del giardino (le stesse piante crescono all'esterno e all'interno del suo perimetro). Sottolineando, infine, il fascino di quel giardino come giardino da godere soprattutto dopo il tramonto, anzi in piena notte: ma sempre in modo attivo, controllando anche di notte la salute delle piante, non il loro riposo notturno, ma la loro vita silente. Si tratta, insomma, di un esempio perfetto di giardino, secondo le coordinate descritte da John Dixon Hunt in *Greater Perfections: the Practice of Garden Theory* (2000).

Non sono mai esistite fasi storiche in cui il giardino fosse letto univocamente, né culture o visioni del mondo che l'abbiano interpretato in modo

costante; né gusti o mode che si siano imposte escludendo del tutto mode e gusti opposti. L'immenso parco all'inglese di Blenheim non può non contenere un labirinto e due ampie terrazze digradanti di *formal garden* all'italiana. Vice versa, il parco di Caserta, come si diceva, ha il suo prezioso frammento di giardino all'inglese. Il giardino zen non ha sostituito ovunque, in Giappone, il giardino classico, di cui è esempio supremo il parco imperiale di Tokyo, come giustamente osserva Roland Barthes in *L'empire des signes* (1970). Il giardino giapponese ricostruito all'interno degli Huntington Gardens, a San Marino, in California, che ha al suo centro l'elegante ma sobria casa in stile Meiji, è diverso da entrambi: i vari elementi (casa, prati ben tosati, specchio d'acqua, cespugli, alberi fioriti, scale) dialogano con discrezione gli uni con gli altri, così come – cromaticamente e formalmente – le curve dei rami dei salici e i tronchi degli alberi di glicine si integrano alla perfezione con le balaustre e col ponticello. Né si avverte alcun attrito tra le piante lasciate crescere secondo la loro natura e quelle controllate, manipolate, potate secondo l'arte topiaria, trasformate in «oggetti» che significano *altro*.

Meno sobri, in genere, ma non meno eterogenei, eppure artisticamente efficaci, i grandi parchi reali o nobiliari d'Europa. Il parco di Aranjuez dispiega, sulle sponde del Tago, giardini di ogni tipo, come fanno Schloss Charlottenburg a Berlino, Nymphenburg a Monaco di Baviera, o l'altro gran parco di Monaco, che in modo assai limitativo viene definito semplicemente *inglese*. Su Versailles e sull'aggiunta, ad opera dei vari sovrani, delle regine e delle più importanti, e colte, o estrose, favorite, di castelletti, padiglioni, finte cappelle, finti villaggi di contadini, è stato detto tutto. I nobili tedeschi del tardo Settecento, nell'imbarazzo se imitare il giardino alla francese, all'olandese, o all'inglese, includevano le varie idee di giardino in modo antologico, eclettico o sincretico; non potevano, inoltre, fare a meno della casetta dell'eremita, e assoldavano, talora, persone disposte a fare, o ad apparire, eremiti, per sempre o per un giorno. Ci asteniamo dall'insistere sulle pagode, sulle grotte incrostate di conchiglie e pietre dure, sulle torri, sulle finte rovine, sulle «casine delle civette» e tutte le più assurde costruzioni (in genere al limite del *Kitsch*) di cui sono costellati i parchi dal manierismo al primo Novecento, se non per notare come esse compaiano sia nella realtà di giardini come gli Orti Farnesiani sul Palatino (che pure abbondano di rovine *vere*), quelli del Palazzo del Te a Mantova, il Bosco Sacro di Bomarzo, i giardini di Alexander Pope a Twickenham, di William Beckford a Fonthill Abbey, di Sintra presso Lisbona, o il Parc Gruel di Gaudí a Barcellona, sia nell'immaginazione letteraria dei racconti e delle poesie di Edgar Allan Poe (per esempio «The Domain of Arnheim»), o nel

capitolo VII di un romanzo ideologicamente ben lontano da simili gusti, come *The Scarlet Letter* di Hawthorne.

Oggi, come dimostra il saggio di Giorgio Grimaldi, il giardino può essere letto come luogo del mistero, spazio della riflessione sul mistero (David E. Cooper) o, al contrario, come territorio del mistero svelato (Franco Cardini e Massimo Miglio). Ma passiamo ad esaminare le contraddittorie interpretazioni del giardino come spazio dell'assenza o della presenza, dell'astensione dall'uso eccessivo (fino all'uso minimale, ossia la pura contemplazione dall'esterno, per cui il giardino diventa non solo paesaggio, ma panorama, o addirittura *diorama*) o della presenza, confortante o inquietante, di statue, monumenti e altre opere di scultura: che possono nascondersi, rivelarsi all'improvviso, o dominare l'intero spazio, trasformandolo in allegoria mitologica o parco della rimembranza.

Nel vastissimo Frogner Park di Oslo la presenza delle statue dello scultore Vigeland è quasi ossessiva, anzi l'intero parco sembra stato offerto dalla cittadinanza all'artista, come territorio in cui esplicitare un messaggio di mistica utopia, di un mondo armonioso, pacificato dalla libera espressione di un amore – se possibile – sensuale ma non erotizzato. Sembra, in genere, che in Europa la presenza di statue e di ogni tipo di scultura, figurativa o astratta, sia stata vista come adattissima a dar vita e senso al giardino (che diventa, talora, addirittura uno *sculpture garden*, ossia poco più che lo sfondo, l'allestimento per una mostra d'arte scultorea): da Boboli a Firenze a La Granja presso Segovia, da Villa Sciarra Würst a Roma ai parchi imperiali nei pressi di San Pietroburgo (le cui statue sfavillano di riflessi dorati, colpite dal sole obliquo del Nord), da Castle Howard nello Yorkshire (e più che mai nella versione filmica di *Brideshead Revisited*, in cui il parco viene usato come sfondo essenziale per le vicende del romanzo di Evelyn Waugh), ai Giardini della Mortella, il piccolo paradiso mediterraneo (che accoglie con gusto squisito anche delle essenze di altri climi, senza alcuna stonatura) voluto dal musicista William Walton e da sua moglie Susana presso Forio, ad Ischia, e per loro realizzato dal genio di Russell Page a partire dal 1956. In quest'ultimo compaiono anche rettili e coccodrilli di pietra, che non alludono certo alla minaccia del serpente nell'Eden, ma semplicemente aggiungono un delizioso tocco di domestico tropicalismo.

Nell'America del Nord una presenza troppo invasiva di statue (che possono essere allegorie mitologiche più e meno neutralizzate, ma anche vere e proprie ipostasi ingombranti) è stata invece vista con preoccupazione, e quindi ridotta al minimo. Nella sezione «all'europea» dei citati Huntington Gardens in California le statue non possono mancare; ma (come si nota nella North Vista), gli dèi del pantheon classico devono restare prudentemente

seminascosti nelle nicchie vegetali progettate intorno a loro, controllati e «addomesticati» dalle foglie lucide e dai grandi fiori della camelia japonica. In Sud America il maggior prestigio della tradizione europea ha portato, nei casi migliori, ad un equilibrio perfetto fra numero e dimensione delle statue e contesto del giardino. Le sculture sono giustificate, anzi autorizzate, come *monumenti* (si vedano l'Aterro do Flamengo a Rio de Janeiro, il parco di Ibirapuera a San Paolo, dovuto alla feconda collaborazione fra Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, col gran monumento in ricordo dei Bandeirantes all'ingresso principale; e le numerose piazze di Buenos Aires) che dialogano alla pari con alberi di dimensione talmente straordinaria, da non poter essere sopraffatti da alcuna opera dell'uomo. A Mendoza la decorazione di piastrelle policrome attorno alle vasche d'acqua bilancia con grazia la retorica magniloquente di entrambi (statue e alberi). Tutto il discorso si svolge in spazi di eccezionale vastità, previsti dagli urbanisti (soprattutto nelle province interne, lungo le Ande) anche come luoghi di raccolta della popolazione in caso di terremoto (un'altra versione dell'idea di giardino come «rifugio», questa volta in senso proprio, e non individuale ma collettivo).

Per riprendere e concludere in breve il tema di rettili e serpenti che non sono, sempre, pericolosi invasori del giardino come archetipo, osserviamo che in un'elegante *lékythos* pestana a figure rosse (sec. VI a.C.) è riprodotto il Giardino delle Esperidi, al centro del quale appare, come protagonista, uno splendido serpente (mansueto ma «autorevole») attorcigliato al tronco di un albero fiorito. Davanti a lui, una fanciulla è pronta a incoronarlo con una ghirlanda, e intanto gli offre da bere chissà quale delizioso liquido da un piatto che gli porge. Un'altra fanciulla, seduta, si guarda allo specchio, assolutamente incapace di preoccuparsi di un'eventuale minaccia proveniente dal rettile. Perfetta messa in scena di un giardino assoluto e incorruttibile, che nemmeno l'irruzione (implicita nel mito, e forse imminente) di Eracle, incaricato di cogliere i pomi dorati, riuscirà a turbare.

Molto contraddittori e ambigui sono, di nuovo, i giardini di Thomas Hardy (per quelli in *Tess of the d'Urbervilles* si veda il bel saggio di Emanuela Ettorre): paradossali giardini senza confine, limite, recinti, cancelli; luoghi, di volta in volta, euforici o disforici, spazi non si sa se naturali o artificiali e, soprattutto, assai spesso, *contaminati* e/o *contaminanti*. E che dire delle contraddizioni implicite nell'idea di giardino in William S. Merwin? Esso è, in genere, come per altri autori citati, uno spazio/condizione; tanto che a un certo punto della sua vita il poeta ha sentito di doversi trasferire a Maui, la più intatta delle isole Hawaii, per poter vivere nel giardino di un'eterna primavera. Un giardino, dice egli stesso nelle sue pagine autobiografiche, che è lo spazio di un tempo sempre uguale, in cui i cicli delle stagioni

si susseguono secondo un ritmo armonico uniforme, senza quasi presentare pause, fratture o momenti negativi. In «Ballade of Sayings» (2005) i fiori si aprono «knowing the garden», sbocciano con assoluta confidenza, perché sanno quanto un tale giardino sia sicuro e accogliente. Ma dopo pochi versi il giardino appare non già un perfetto giardino tropicale, bensì un minimale, austero giardino zen, di sabbia e pietra; un giardino della pazienza come virtù filosofica: «patience has the stones for a garden» (la pietra essendo sempre stata, nella poetica di Merwin, la figura perfetta della pazienza fin dall'epoca di «Tergvinder's Stone», *The First Four Books of Poems*, 1975).

Particolarmente imbarazzanti sono il concetto di giardino e il progetto di realizzarlo, in una cultura come quella australiana bianca. Molto interessante è il fatto che la più acuta consapevolezza di questo disagio emerge non tanto negli scrittori di origine anglosassone, quanto in quelli di origine italiana. Se in Nord America *garden* si oppose, storicamente, a *wilderness*, ma quest'ultima fu, poi, spesso vista come giardino in potenza (una sorta di Eden virtuale pronto, quasi desideroso di essere presto trasformato in giardino), in Australia l'*outback*, il *bush*, rimangono tuttora impermeabili all'addomesticamento. La loro colonizzazione, la trasformazione in terreno agricolo (che solo con una forzatura molto maggiore è identificabile con un nuovo giardino dell'Eden) implicano non solo la violenza contro l'equilibrio naturale, ma anche l'esproprio e la sopraffazione nei confronti dell'aborigeno; il quale, tuttavia (come ben si vede nel paradigma offerto dal romanzo *The Sensualist* di Antonio Casella, 1991), reclama i suoi diritti e denuncia la decadenza morale della moderna civiltà utilitaristica e dei suoi ingannevoli progetti di «giardinizzazione». L'uso ambivalente del giardino, sia come realtà concreta, sia come simbolo, è evidente anche in Venero Armanno che, soprattutto in *Romeo of the Underworld* (1994), usa magistralmente la metafora del giardino proposta da Homi Babha. Per l'articolazione di questo discorso, e di quelli limitrofi, in area angloamericana, si veda l'impegnato saggio di Carlo Martinez, che si conclude trattando il tema del giardino della memoria progettato per Ground Zero, a New York: se nel giardino è implicita non solo l'idea della violenza sulla natura, per creare l'artificio, ma anche della violenza sulle popolazioni che occupavano un territorio che viene usurpato per trasformarlo in giardino, è giusto che sia un giardino non solo a *commemorare*, ma a *documentare*, con la prova *ontologica* della sua stessa esistenza, un altro tipo di violenza (vendicativa? compensatoria?) perpetrata dall'uomo sull'uomo.

Un'altra lettura inquietante del giardino è offerta dal pittore Luigi Pace nel quadro *Il giardino della notte*: ove il giardino è ridotto alla presenza di due rose (una ovviamente rossa, ma l'altra di color terreo) e di una viola

del pensiero; i fiori sono appesi/sospesi a una parete, oltre la quale sfora un paesaggio in cui il giardino è cospicuamente assente. Tra le aspre montagne si riconoscono una bocca (le cui labbra sono serrate in un silenzio da sfinge) e un naso. La retorica e il registro surreale sono amplificati dal margine in alto a destra di questo *puzzle* difficile da ricostruire, in cui compare la *Notte* michelangiotesca delle Cappelle Medicee. Il quadro evidentemente molto deve alla lezione di Dalí ... ma perché deve essere intitolato «giardino»? È forse il sogno sognato dalla statua della notte? O è piuttosto il territorio privilegiato del sogno, spazio intimo della coscienza, nei suoi livelli più profondi, dimensione della memoria (la viola), del mistero svelato e non svelato (le due rose antitetiche)?

Ma, come nel caso delle introduzioni ai precedenti volumi di questa serie, non voglio concludere queste osservazioni con immagini negative del giardino, e quindi ne cito due (uno reale, l'altro riscritto e ridotto a figura dalle varie connotazioni autoriali in un testo letterario, ma derivato da un giardino vero). Tra Gansevoort Street e la Trentesima Strada ovest, a New York, più di due chilometri e mezzo di una vecchia ferrovia per treni merci sono stati trasformati in uno «hanging garden»: ma attenzione, non in un giardino pensile verticale (che cresce dal basso verso l'alto, come i giardini pensili di Babilonia, o cade dall'alto verso il basso, come i giardini sulle terrazze dei lussuosi appartamenti di Park Avenue e Fifth Avenue), bensì in un giardino sospeso su vecchi ma ancora solidi piloni, al di sopra del traffico urbano; una specie di viadotto di *elevated* sottratto allo sferragliare scomposto dei treni della metropolitana, nobilitato e reso fruibile per la popolazione. Al posto delle stazioni troviamo delle soste, con nomi altrettanto precisi, per gli amanti del *jogging* o per chi, semplicemente, passeggia: il teatro in legno, il belvedere, il boschetto di Chelsea, il cavalcavia dei fiori selvatici. Il progetto, realizzato in collaborazione da James Corner Field Operations, Diller Scofidio e Renfro, col fondamentale apporto dell'architetto olandese Piet Oudolf, è nato da un'idea di Joshua David e Robert Hammond. Fra i vari meriti di questa ennesima variazione sul tema del giardino (pienamente inserita nell'estetica del riciclaggio postmoderno, con venature di *ecocriticism*), c'è quello di aver immediatamente valorizzato il quartiere circostante, e di aver stimolato Frank Gehry per il suo splendido edificio ad iceberg della I.A.C., sulla Diciottesima Strada (2003-2007), e il messicano Norton per il suo Hotel Americano (2008-2011).

Venendo al giardino interpretato dalla scrittura letteraria, ci troviamo non davanti a un giardino lineare, ma di fronte a un giardino «angolare»: quello di Villa Grandi, a Roma, che compare in uno dei passi più intensi dell'autobiografia di Marisa Cinciari Rodano (*Del mutare dei tempi*, Roma,

Memori, 2008). L'autrice rievoca le giovanili passeggiate in quello scorcio magico della città, tra Porta Latina e Porta San Sebastiano, soffermandosi, fra i vari spazi verdi seminascoati dietro le mura antiche, proprio su questo giardino-terrapieno, che pochi, anche a Roma, conoscono. Le pagine della Cinciari Rodano suggeriscono acute riflessioni a Tommaso Giartosio (*L'O di Roma: in tondo e senza fermarsi mai*, 2011), che stimolano in noi, e in tutti coloro che amano e studiano i giardini, ulteriori riflessioni: è possibile girare all'infinito per una città, conoscerla, appunto, senza fermarsi, resistendo alla tentazione di fermarci persino di fronte all'incanto di un giardino segreto? Dovremo accettare questa ennesima cifra della duplicità, dell'ambiguità del giardino, ossia il suo essere territorio per antonomasia del passeggiare meditabondo di filosofi, artisti e comuni mortali (ossia del moto in luogo circoscritto) e *contemporaneamente* il luogo della sosta, dell'approdo e della scoperta puntuale? Continueremo a costeggiare giardini vissuti come spazi esclusivi, senza tentare di individuare la fessura che ci permetta di sbirciare, anzi proseguendo incuranti (come nel caso dei Giardini di Alessandro, lungo le mura del Cremlino, a Mosca), o ci lasceremo attrarre dal giardino, anche a rischio di esserne posseduti e, in senso panico, forse addirittura annullati, come in «The Riviera Jungles» di Romaine Brooks?

A questo punto il senso complessivo del presente volume dovrebbe risultare chiaro, come del resto risulta evidente fin dall'indice, che suggerisce, nell'ordine della pubblicazione dei contributi, i suoi messaggi fondamentali. Si parte da uno dei primi saggi, quello di Paola Desideri, per mettere in evidenza il fatto che, come i retori rinascimentali usavano il giardino quale figura della varietà, della ricchezza, ma anche dell'ordine e delle regole insite nell'uso del linguaggio per fini non solo espressivi e comunicativi, ma persuasivi, così gli architetti dei giardini tenevano presenti i principi retorici di proporzione, decoro e struttura per giustificare un'operazione di artificio e di creazione alternativa alla creazione del mondo da parte di Dio; operazione che includeva la volontà di recupero dell'Eden da cui l'uomo era stato cacciato. E si arriva al saggio di Luigi Menghini che, nel descrivere il *Giardino dei Semplici* nel Campus di Chieti dell'Università 'Gabriele d'Annunzio', dimostra quanto poco semplici (banali, elementari) siano l'organizzazione e la sistemazione delle essenze vegetali che offrono i medicinali, appunto, semplici, elementari (non di sintesi chimica). L'ordine, la felice struttura del prodotto finale, l'ideale retorica del discorso che si deve applicare, vanno tenuti in massimo conto e perseguiti con rigore e umiltà, nella piena coscienza della delicatezza e della pericolosità degli oggetti e dei temi delle nostre ricerche, di cui il giardino è figura composita ma infinitamente duttile, immagine adeguata, pertinente e centrale.

IL GIARDINO: UNO SPAZIO PER IL TEMPO

Rosa M. Calcaterra

*Non conosciamo il contorno del sentire,
ma soltanto quel che dall'esterno lo forma.*

(Rainer Maria Rilke)

Specialmente negli ultimi decenni, si è resa disponibile una vasta letteratura filosofica che ha colto nel tema del giardino un terreno assai fertile di interrogativi e suggestioni teoretiche, ponendolo infine come una sorta di crocevia delle diverse discipline che compongono la storia della cultura occidentale e non solo delle varie ramificazioni della ricerca filosofica. Certo quest'ultima ha buon gioco a mettere alla prova i propri strumenti esercitandoli sul tema del giardino poiché, in realtà, esso coinvolge – e molto da vicino – una serie di categorie che costituiscono l'intelaiatura delle indagini e dei discorsi che ritmano il cammino della filosofia: prime fra tutte, le categorie di spazio e di tempo, che il giardino esibisce nel loro più concreto spessore.

Le osservazioni che seguono intendono segnalare alcune implicazioni teoretiche della specifica valenza del giardino quale indice emblematico della connotazione spazio-temporale del sentire e del pensare umani. In particolare, cercherò di difendere l'idea che proprio la realtà dei giardini aiuti a ridimensionare l'ampia tendenza del pensiero moderno e contemporaneo ad assegnare al tempo una priorità logico-costitutiva rispetto allo spazio. Più precisamente, vorrei mostrare come la spazialità costituisca la regione fenomenologica in cui tempo e storia si raccolgono e si proiettano in una molteplicità di significati che legano passato, presente e futuro, soggettività e oggettività, cultura e natura, secondo un gioco che è fatto di inclusioni ed esclusioni, di accoglienza ed estraneità: insomma, lo spazio come esperienza originaria dell'elaborazione dei vissuti individuali e collettivi che ritmano il corso della nostra temporalità.

Conviene ricordare che il giardino, in quanto luogo dello spazio, è strettamente legato alla nascita della filosofia come disciplina del pensiero

occidentale, se è vero che Platone e la sua scuola scelsero di esercitarla in prossimità del boschetto dedicato all'eroe Akademos, mentre il celebre Liceo di Aristotele si trovava nei pressi del recinto consacrato ad Apollo, ed Epicuro portò la sua scuola nel giardino della propria casa, come a dire che il cammino filosofico richiedeva di stare al riparo dalle pressioni della vita politica. Si può così rinvenire un doppio significato del giardino nell'antichità filosofica: da un lato, il suo rimando ad una dimensione che eccede l'umano eppur ne compenetra la concreta realtà; dall'altro, il suo presentarsi come metafora dell'intimità intesa quale terreno e condizione dei poteri del pensiero nonché della libera ricerca della felicità.

Ad entrambi questi aspetti rimanda, ad esempio, la particolare insistenza su giardini parchi e mondo della natura in generale, che caratterizza l'opera poetica di Denise Levertov. Come è stato puntualmente indicato da Cristina Giorcelli, per un verso, tale insistenza riflette l'addestramento materno di questa autrice all'amore per la natura sicché il giardino è rappresentato come «palestra di ispirazione, di promesse, di misteriose possibilità, di creatività»; per l'altro verso, l'attenzione della Levertov per i giardini e i parchi esprime la sua tipica intenzione di «celebrare il sacro nel temporale, la trascendenza nell'immanenza, percepita ed esaltata nella sua tangibile fisicità»¹. D'altra parte, la critica letteraria ha ampiamente sottolineato come i giardini vengano sovente rappresentati come emblemi del nesso logico-ontologico delle categorie di tempo e spazio con il concetto di infinità. Nelle opere letterarie e poetiche, il concetto di infinità sta infatti a segnalare la natura potenzialmente o attualmente illimitata sia del pensiero sia dell'essere, figurando altresì la dimensione cui rinvia tutto ciò che inevitabilmente sfugge ad ogni esperienza concreta.

Come è noto, l'infinità come categoria logica e ontologica ha trovato sostegno nella fisica tradizionale attraverso le nozioni di spazio e tempo assoluti, nozioni che poi le teorie fisiche della relatività hanno decisamente messo in parentesi. Tuttavia, resta il fatto che il legame tra spazio, tempo e infinità continua ad alimentare molte rappresentazioni artistiche e analisi filosofiche della realtà umana e sono propensa a dire che la realtà dei giardini può essere vista come un'espressione della cultura umana squisitamente legata al carico esistenziale del concetto di infinità. In altre parole, una delle molteplici «verità» del giardino consiste, a mio avviso, proprio nella funzione di addomesticamento dell'infinità del tempo attraverso l'addomesticamento dell'infinità dello spazio.

¹ C. Giorcelli, *Denise Levertov: la madre e il giardino*, in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden*, IV, Venezia, Mazzanti, 2007, pp. 226-229.

Molti autori hanno mostrato come nella spazialità del giardino si concreti la dialettica di finito e infinito che qualifica anche la temporalità ma che, tuttavia, di per sé non trova espressione se non attraverso la tangibilità di oggetti naturali e non, di piante e di manufatti, di architetture spontanee o costruite. Ed è in tal senso interessante notare come diversi artisti e poeti puntino l'attenzione sul valore della concreta esperienza del vedere, segnalandone la positiva funzione sia sul piano dalla comprensione della realtà sia sul piano della gestione esistenziale dei suoi aspetti più inquietanti. È questo, ad esempio, il caso dell'opera di James Thompson, il quale insiste a privilegiare il senso della vista e a sottolineare la contraddittorietà dei fatti della natura che si manifestano nei giardini, giungendo infine ad una accettazione del negativo che passa attraverso la funzione esistenziale dello sguardo poetico. In particolare, riecheggiando una delle antiche accezioni del giardino, Thompson pone in contrasto «il modello di uno spazio inteso come 'truly happy life', ritiro filosofico fra persone di gusto» con la descrizione delle attività ludiche che gli esseri umani svolgono a discapito degli animali selvatici in ambienti naturali di grandiosa bellezza. Ma soprattutto egli si inserisce in un movimento letterario e filosofico che valorizza il senso della vista come il più importante di tutti, adducendo considerazioni che ne rilevano sia la diretta incidenza sul senso comune sia la funzione fenomenologica rispetto all'elaborazione delle idee cui dà adito la percezione visiva². Non possiamo non rilevare qui l'onda lunga delle prime battute del Libro Primo della *Metafisica* di Aristotele:

Tutti gli uomini aspirano per natura alla conoscenza. Ne è segno l'amore che portano per le sensazioni: e infatti le gradiscono di per sé, indipendentemente dall'uso che ne possono fare, e fra tutte preferiscono le sensazioni che hanno attraverso gli occhi. Preferiamo la vista a tutto, si può dire, non soltanto ai fini dell'azione, ma anche quando non dobbiamo far nulla. La causa di ciò consiste nel fatto che la vista ci dà conoscenza più di tutti gli altri sensi, e ci rivela molte differenze.³

È certo superfluo sottolineare come il vedere – facoltà per la sua più propria natura esclusivamente legata alla dimensione spaziale – sia presto divenuto metafora eccellente di ogni forma di conoscere, comprese quelle più astratte e, anzi, proprio di quelle forme di conoscenza ed esperienza che si tende ad inscrivere in regioni del tutto diverse o lontane dalla fisicità

² Cfr. sull'argomento l'acuto saggio di L. Marchetti, *Thompson e l'ambigua armonia delle stagioni: il «finished garden» e le negligenze della natura in Spring*, in Mariani, *Riscritture dell'Eden* cit., pp. 147-158.

³ Aristotele, *La metafisica*, a cura di C.A. Viano, Torino, UTET, 1995, p. 181.

della vista. Si è infatti affermata, nella nostra tradizione culturale, la forte tendenza ad affiancare l'ovvia realtà di un occhio corporeo all'intangibile eppure potente presenza di un «occhio della mente», la cui funzione sovrasterebbe in senso sia orizzontale sia verticale qualsivoglia datità del vedere fisico-spaziale. E non è qui neppure il caso di ripercorrere le numerose linee filosofiche che, dal medioevo alla modernità, hanno fatto leva sulla metafora del vedere per indicare il potere della mente umana di cogliere in modo diretto, così come avviene nell'esercizio ordinario della vista corporea, oggetti di conoscenza che sfuggono a quest'ultima e tuttavia non sono meno consistenti o reali di ciò che la vista corporea può contemplare. Basti qui nominare René Descartes, giustamente considerato come il «padre fondatore» della moderna metafisica del soggetto, vale a dire della tradizione filosofica del razionalismo moderno che si incentra nell'analisi delle strutture e potenzialità logico-concettuali del soggetto conoscente.

Com'è noto, si deve a Descartes l'idea che la mente umana sia ontologicamente eterogenea alla materialità che attiene alla dimensione dello spazio e, di conseguenza, richieda un'analisi e una comprensione basata su criteri epistemici affatto diversi da quelli applicabili al mondo fisico-materiale. Paradossalmente, tuttavia, è proprio in Descartes che la metafora dell'«occhio della mente» trova una sua definizione paradigmatica attraverso quel criterio di intuizione immediata di verità primarie, che egli sembra suggerire come il punto di snodo dell'intero processo delle attività conoscitive lungo il quale si edificano i nostri saperi. A prescindere dalle controversie interpretative che l'opera cartesiana suscita ancora oggi, e proprio in merito al concetto di intuizione immediata, resta il fatto che l'uso corrente, e non solo filosofico, della locuzione «occhio della mente» sta a indicare l'inevitabilità del riferimento alla realtà spazio-corporea nei discorsi che, per definizione o per programma, intendono piuttosto prescindere o, quanto meno, segnalarne le differenze funzionali. Ed è appunto su tale sfondo logico-semanticamente che, a mio avviso, può essere colto il tema del giardino in quanto oggetto di riflessione filosofica che rimanda in primo luogo alla categoria dello spazio ma nondimeno a quella del tempo che da sempre l'accompagna strettamente nella nostra tradizione di pensiero, secondo modalità diverse – di disgiunzione ontologica o di priorità logico-costitutiva o, ancora, di interconnessione funzionale – che riguardano di volta in volta la metafisica, le teorie della logica, la filosofia della matematica, fino alla fenomenologia husserliana e all'ermeneutica.

Una tappa decisiva nell'articolazione del rapporto tra spazio e tempo è evidentemente rappresentata dalla «Estetica trascendentale» della *Critica della ragion pura* kantiana, dove entrambe le dimensioni vengono trattate

come due forme pure a priori della sensibilità, che operano in parallelo. A titolo puramente indicativo, conviene ricordare che Kant, a differenza sia di Leibniz sia di Newton, non attribuisce allo spazio e al tempo una realtà metafisico-ontologica, considerandoli appunto come categorie o concetti a priori del lato sensoriale della soggettività umana, della cui esperienza conoscitiva di tipo empirico costituiscono le condizioni di possibilità. In altre parole, lo spazio è, per Kant, reale sul piano esclusivamente empirico ma non è un fattore determinante degli oggetti stessi, poiché invece rappresenta la forma a priori entro cui vengono colti i fenomeni del cosiddetto mondo esterno, allo stesso modo in cui il tempo è la forma a priori attraverso cui vengono colte le modificazioni della coscienza, ragione per cui esso può essere definito come la forma a priori del «senso interno».

Tuttavia, la simmetria funzionale di spazio e tempo si arresta qui, poiché Kant rileva che ogni processo di conoscenza è tale solo in quanto è cosciente, vale a dire accompagnato dalla consapevolezza delle modificazioni della coscienza che tale processo produce e, pertanto, da quel «senso interno» che egli stesso ha posto come corrispettivo della funzione a priori della temporalità. Per essere più precisi, per il filosofo di Königsberg, tutti i fenomeni che ricadono nel novero delle nostre esperienze di fatto o possibili sono condizionati dalla categoria del tempo, la quale assume così una priorità logica rispetto alla categoria di spazio. La complessa disamina dei concetti proposta nell'«Analitica dei principi» conferma tale priorità, che del resto si salda alla nozione kantiana della soggettività trascendentale.

Vi è però un importante contrappunto a questa definizione gerarchica della funzione delle categorie di tempo e di spazio, che contribuisce ai fini delle nostre considerazioni sul rapporto tra queste due dimensioni all'interno della fenomenologia del giardino. Infatti, Kant sostiene che la stessa soggettività si costituisce in rapporto all'idea che vi siano degli oggetti esterni ad essa, la cui caratteristica essenziale è di permanere indipendentemente dalle modificazioni della coscienza soggettiva. In questo modo egli ritiene di poter confutare le prospettive idealistiche che, notoriamente, tendono invece a ridurre alle operazioni della coscienza la stessa realtà oggettiva, mentre a suo avviso noi non saremmo in grado neppure di giungere alla consapevolezza del nostro stesso esistere se non potessimo assumere la permanenza degli oggetti posti nello spazio come punto di riferimento essenziale per cogliere la specificità del nostro essere. Ma soprattutto, e questo è il punto che interessa qui sottolineare, Kant sostiene che il tempo non potrebbe nemmeno essere concepito se noi non ci affidassimo alle immagini spaziali con cui di fatto ce lo rappresentiamo: prima fra tutte, l'immagine della linea attraverso cui configuriamo la successione temporale.

In questa luce, possiamo dire che la realtà dei giardini rende, nello spazio materiale dei suoi arredi sia naturali sia artistici, la duplice forma con cui la temporalità si presenta alla coscienza umana: da un lato, quella del mondo oggettivo – l'ambiente fisico-naturale – in cui siamo immersi e, allo stesso tempo, dal quale traiamo, per continuità e per differenza, la consapevolezza del nostro stesso essere; e dall'altro, la temporalità come storia dell'umano sentire e conoscere, che si lascia rappresentare proprio nella permanenza corporea dei prodotti artistici, rendendo così disponibili, per un futuro virtualmente illimitato, i ritmi e le trascorse vicende della storia sovraindividuale. Nella materialità spaziale del giardino, insomma, troviamo un particolare punto di partenza e, allo stesso tempo, un punto di approdo della qualità temporale della coscienza umana: tanto della sua dimensione individuale quanto della sua operatività collettiva.

Ciò non significa contraddire l'indisgiungibile compenetrazione di spazio e tempo sostenuta dalla fisica relativista, la quale ne fa di sicuro uno dei propri punti di forza e, comunque, tende a considerarla come una delle sue acquisizioni più incontrovertibili. Tale principio della teoria fisica della relatività ha infatti segnato la grande svolta novecentesca del sapere scientifico, una svolta di cui Albert Einstein sanciva così l'irreversibile importanza: «D'ora in poi lo spazio di per se stesso e il tempo di per se stesso sono condannati a svanire in pure ombre, e solo una specie di unione tra i due concetti conserverà una realtà indipendente»⁴. Molti anni dopo, il fisico e teorico dei sistemi Fritjof Capra, noto anche al grande pubblico per la sua attenzione alla mistica orientale, precisava: «[...] lo spazio-tempo della fisica relativistica è anch'esso uno spazio privo di tempo, che appartiene a una dimensione superiore. In esso, tutti gli eventi sono interconnessi, ma le connessioni non sono causali»⁵. In altre parole, l'inscindibile legame di spazio e tempo va visto come una dimensione che oltrepassa tanto il tempo quanto lo spazio analiticamente concepiti, dunque come una sorta di «super-dimensione» fisica e allo stesso tempo concettuale, nella quale viene meno ciò che ordinariamente costituisce il perno del sapere scientifico, vale a dire la definizione dei fenomeni della realtà esclusivamente in termini di relazioni causali.

Lungi dal pretendere di accantonare il principio dell'indisgiungibile compenetrazione dello spazio e del tempo, accreditato dalla fisica relativista, la prospettiva filosofica che sto cercando di sostenere fa appello al tipo

⁴ A. Einstein *et al.*, *The Principle of Relativity*, New York, Dover, 1923, p. 75.

⁵ F. Capra, *Il Tao della fisica*, Milano, Adelphi, 2008 (ed. orig. *The Tao of Physics: an Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*, Shambhala Publications, Berkeley, 1975), p. 217.

di analisi del rapporto spazio-tempo che si può senz'altro definire fenomenologica, secondo la quale è più che legittimo ricercare i modi e le possibilità concrete in cui tale rapporto si forma e acquista validità funzionale nel corso dell'esperienza umana. A titolo esemplificativo al riguardo, può essere utile un breve richiamo alla posizione elaborata da Michel Foucault soprattutto nella prima fase della sua opera. Infatti, egli aveva concepito l'esteriorità spaziale come un fattore della realtà umana ben più profondo della dimensione temporale, la quale a sua volta sarà vista, nei suoi ultimi scritti, come la condizione entro cui «il fuori» può essere pensato.

Il punto che interessa qui maggiormente rilevare è che, per Foucault, il tempo non appartiene al soggetto, nel senso che il soggetto non può gestirlo, costruirlo o indirizzarlo, mentre lo spazio è ciò di cui egli può concretamente disporre e, anzi, di fatto costituisce l'oggetto più proprio delle sue molteplici potenzialità ed espressioni culturali. E in questo quadro, i giardini ci appaiono come «delimitazione» di quello spazio vago e precario – «voluminoso» e «pluridimensionale» – che Foucault definisce spazio «neutro»: quello spazio, potremmo dire, del tutto indefinito, in cui il soggetto non trova nessuna possibilità di collocarsi perché non vi è né linguaggio né senso alcuno. Si tratta, evidentemente, dello spazio kantianamente inteso come condizione empirico-trascendentale in cui vige unicamente l'assolutezza del «fuori da sé» e che, proprio per questo, costituisce per il soggetto la dimensione a partire dalla quale gli è possibile riconoscersi come individualità soggettiva nonché soggettività culturale.

Per altro verso, il «fuori» corrisponde all'eterogeneità della vita, a tutto ciò che non è pensato dal soggetto o dal contesto socio-culturale cui appartiene, all'inquietudine dell'alterità e dell'estraneità che ritmano lo svolgimento della vita umana e del pensiero ma, allo stesso tempo, rendono possibile il sapere nella sua duplice forma del parlare e del vedere. Su questo piano, emerge un doppio uso della categoria di spazio: da un lato esso è posto dal filosofo francese in relazione alla definizione del rapporto sapere/potere, dall'altro è visto come oggetto da sottoporre a disamina nell'ambito dei suoi punti di applicazione – nell'urbanistica, nell'architettura degli apparati clinici e carcerari, ma potremmo senz'altro aggiungere nei giardini. In entrambe le accezioni assume infatti centralità il concetto foucaultiano di «eterotopia»: diversamente dalle utopie, le eterotopie sono l'inverarsi di un progetto nel qui e ora, attraverso l'esercizio di attività disciplinari che vanno dalle scienze umane alla filosofia e all'architettura⁶. Di qui il suggerimento di Foucault di

⁶ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1988, in part. *Prefazione*; Id., *Eterotopie*, *Millepiani* 2 (1994), pp. 11-20.

rivolgersi alle metafore spaziali e alle costruzioni dello spazio per decifrare la temporalità ovvero per tracciare una geografia del pensiero che sia esposizione diagrammatica dei rapporti di potere inter e infra-soggettivi⁷.

Al rapporto tra il «fuori» e l'esperienza umana dell'alterità/estraneità si possono ricondurre i cosiddetti «giardini eterogenei», vale a dire costituiti da elementi di varie origini, che caratterizzano molti giardini privati nell'ambiente postmoderno. Essi, infatti, proprio in quanto «giardini-non-giardini» esibiscono e, allo stesso tempo, generano la diversità entro e oltre se stessi, mostrando così l'intimo carattere di alterità che sembra competere alla realtà stessa di ogni giardino, come spiega Andrea Mariani:

Un'estrema forma di alterità del giardino consiste nella sua inesausta, proteiforme capacità di diventare, *attraverso* il tempo e la storia, quando i tempi sembrano essere sull'orlo della «fine» della storia, «altro», non solo rispetto a ciò che lo circonda, da cui per statuto si distingue, ma anche rispetto a se stesso, facendosi così cronotopo di un discorso di implicita interrogazione del tempo, attraverso il ciclo delle stagioni, e dei suoi risvolti esistenziali.⁸

E ancora in linea con un motivo essenziale della prospettiva foucaultiana appaiono le descrizioni dei giardini nella letteratura russa tra XVII e XVIII secolo, proprio nella misura in cui esemplificano innanzi tutto il rapporto tra forma del giardino e potere, rapporto che si esprime anche nella scelta variegata dei simboli e delle citazioni mitologico-religiose, geografiche e storico-letterarie. In tal modo, il giardino diviene «un 'paradiso della memoria' e una 'memoria del paradiso', rivelandone la funzione di 'ponte' tra la realtà e l'ideale, quest'ultimo ormai situato non più nella sfera dei supremi valori religiosi quanto nella realizzazione di un progetto sistematicamente perseguito». In particolare, si può rintracciare un'espressione del nesso tra forma dei giardini e potere nell'intenzione pedagogica che caratterizza i giardini di Pietro Primo, nella sua convinzione «dell'influenza modellizzante dello spazio sul comportamento, sui valori e sulla mentalità di quell'*élite* che egli aspira in parte a sostituire in parte a 'rieducare'». È una tendenza che si consolida durante i governi di Elisabetta I e Caterina II, epoca in cui «l'accostamento del giardino alla semantica del potere e dell'impero si esprime compiutamente»⁹.

⁷ Cfr. M. Foucault, *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977, in part. p. 153 ss.

⁸ A. Mariani, *Introduzione*, in Id., *Riscritture dell'Eden* cit., pp. 17-18.

⁹ Cfr. C. Solivetti, *Passeggiando per i giardini della letteratura russa*, in Mariani, *Riscritture dell'Eden* cit., p. 187 ss.

La questione filosofica della rappresentazione dello spazio è certo un nodo cruciale della tradizione fenomenologica di matrice husserliana da cui, avvalendosi principalmente degli insegnamenti di Merleau-Ponty, lo stesso Foucault prende le mosse. Infatti, l'esigenza di comprendere come si costituisca e in cosa consista l'intuizione soggettiva dello spazio si impone a Husserl fin dall'inizio della sua speculazione, precisamente negli anni Novanta dell'Ottocento. Il suo obiettivo primario, in questa fase delle sue riflessioni, è di oltrepassare il livello delle mere astrazioni filosofiche, cercando innanzi tutto di chiarire le diverse accezioni del termine spazio. Perciò egli distingue subito «lo spazio della vita quotidiana» dallo spazio della geometria pura e delle scienze naturali nonché dalla definizione «metafisica» ovvero trascendentale dello spazio. Ai fini del nostro discorso, è particolarmente interessante notare la caratteristica di primarietà fondante assegnata all'esperienza quotidiana dello spazio e il nesso inscindibile tra tale esperienza e le qualità sensibili degli oggetti spaziali, che vengono così stabiliti da Husserl nel seguente passaggio:

Con «rappresentazione dello spazio» si può in primo luogo intendere lo spazio dell'intuizione, voglio dire lo spazio della coscienza extrascientifica, lo spazio come lo trovano tutti – siano essi bambini o adulti, persone colte o incompetenti – nella percezione vivente e nella fantasia, in inscindibile collegamento o, meglio, compenetrazione con le varie qualità sensibili. [...] Da questo spazio dell'intuizione bisogna distinguere lo spazio del pensiero scientifico, lo spazio geometrico, quella formazione concettuale che deriva dall'elaborazione logica della rappresentazione dello spazio propria della scienza extrascientifica.¹⁰

Tenendo in conto le diverse forme della rappresentazione dello spazio – «extrascientifiche», scientifiche e metafisico-trascentali – l'analisi filosofica avrà il compito, secondo Husserl, di descrivere i fattori costituenti di ciascun livello nonché i modi attraverso cui si compie il transito dall'uno all'altro di essi. Pertanto, occorreranno analisi di tipo psicologico, logico e metafisico per chiarire gli oggetti che di volta in volta costituiscono le rappresentazioni dello spazio, ma ciò che più conta è mantenere queste diverse forme d'analisi in un collegamento tale da consentire l'esibizione dei nessi fondativi che presiedono al passaggio dall'esperienza ordinaria dello spazio alle forme più sofisticate della sua rappresentazione in ambito di ricerca geometrica e scientifica. Ed è appunto per questo che Husserl non esita a dire che le analisi psicologiche formano il terreno necessario su

¹⁰ E. Husserl, *Gesammelte Werke*, XXI, Den Haag - Boston - Lancaster, M. Nijhoff, 1983 (trad. it. parziale *Il libro dello spazio*, Milano, Guerini, 1996, p. 67).

cui impiantare le ricerche logiche e conseguentemente quelle metafisiche, sicché «si dovrà ben concedere alla psicologia una funzione di soccorso alla metafisica»¹¹.

L'approccio differenziato eppure solidale alle forme di esperienza e rappresentazione dello spazio nonché ai tipi di analisi che essa richiede (psicologico, logico, metafisico), si riflette nella nozione di «totalità» che impronta l'intera tradizione fenomenologica di ispirazione husserliana. Questa prospettiva filosofica, infatti, tiene ferma l'idea che ogni entità singolare, ogni individualità – sia materiale sia concettuale/ideale/coscienziale – può sussistere solo in quanto è inserita in una rete di connessioni, in una totalità, un tutto da cui ed entro cui si stagliano le differenze oggettuali. Questa rete di connessioni non è un qualcosa di già dato necessariamente, non è un «fatto» predefinito del mondo naturale né del mondo della coscienza umana, dei suoi molteplici e differenti vissuti. Piuttosto, essa è un qualcosa di indeterminato, che contiene in sé la consistenza stessa della coscienza umana, del suo vivere ed operare, cioè quell'infinità che – secondo Husserl – compete agli atti di coscienza ovvero la loro necessaria iscrizione in «un orizzonte infinito di validità inattuali, implicitamente fungenti»¹². Più in generale, nella visuale fenomenologica la coscienza è un'apertura al mondo che si configura come totalità vivente ed operante, totalità che sfugge sempre ad un'esatta definizione ma senza la quale non potremmo avere che percezioni o pensieri frammentari, discontinui, se non persino meramente caotici. Soprattutto, questa pur concepibile eventualità non corrisponde alla nostra normale, ordinaria e quotidiana esperienza.

Applicare questo modo di intendere la soggettività al tema del giardino significa principalmente riconoscere che i cosiddetti dati sensoriali che questo o quel giardino può rimandare non sono mai oggetti o contenuti singoli della nostra esperienza concreta: al contrario, essi si prestano all'esperire umano come elementi o, meglio, fattori concretamente attivi di un «mondo» di sensi e significati che ci compete in quanto soggetti umani e che, appunto, costituisce lo sfondo unitario rispetto al quale ogni dato sensibile emerge come la maglia di una rete di connessioni e differenze. Per usare le parole di Patočka, «ogni presenza sensibile si iscrive già in una totalità» e «ogni singolarità ci viene da questa totalità, ogni singolarità è in

¹¹ *Ivi*, p. 61.

¹² E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 177.

qualche modo un'esplicazione, un'appresentazione espressa di ciò che vi era contenuto, rinchiuso in una maniera non schiusa»¹³.

In queste asserzioni del brillante allievo ceco di Husserl, è possibile rilevare una stretta assonanza con la nota e controversa tesi husserliana secondo cui la coscienza «pura» andrebbe considerata come «una *connessione d'essere chiusa in se stessa*, una connessione di *assoluto essere*, in cui niente può penetrare e da cui niente può sfuggire». Infatti, si può sostenere che il senso di tale tesi sarebbe che qualunque cosa giunga a manifestarsi concretamente nell'esperienza umana sia già «data» «nell'orizzonte di un mondo come una sua *possibilità latente*» e ciò equivale a dire – contro il cartesianesimo – che ciò cui si allude con la nozione di «mondo» non è la sintesi dei dati sensibili ovvero l'insieme delle loro rappresentazioni che la coscienza soggettiva viene a produrre. Piuttosto, il «mondo» di cui parla la filosofia fenomenologica è l'orizzonte di possibilità che dà origine alle *unità di senso* in cui ogni dato sensibile viene a consistere, e pertanto è qualcosa di più originario degli stessi «dati» della nostra sensibilità¹⁴.

Non interessa qui addentrarsi in una discussione circa l'interpretazione della suddetta tesi di Husserl, che effettivamente si presta a fin troppi equivoci e, soprattutto, ad una lettura in un senso razionalista o idealista che sembra persino superare le intenzioni dei capisaldi moderni di queste tradizioni di pensiero, Descartes e Hegel. Piuttosto, interessa precisare che il concetto trascendentale di «mondo» cui fa capo la fenomenologia di matrice husserliana non implica affatto la svalutazione logico-ontologica di ciò che si manifesta alla coscienza, nella nostra esperienza concreta, come un «dato sensibile»: al contrario, si tratta di esplicitarne il nesso strutturale con quella rete di «possibilità latenti» che per Husserl – come si notava in precedenza – formano l'orizzonte del mondo in cui coscienza ed esperienza acquistano la loro consistenza.

Insistere sul concetto di possibilità è, del resto, essenziale se si intende sottrarre la soggettività alle difficoltà dell'idealismo classico eppure del naturalismo fisicalista per il quale l'intera realtà umana – sia corporea sia mentale/intellettuale – soggiace alla legge biunivoca di causa-effetto. In poche parole, considerare e comprendere il soggetto umano alla luce della categoria di possibilità significa affermare, con Husserl, che esso è allo stesso tempo condizionato e condizionante, vale a dire inserito in un insieme

¹³ J. Patočka, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, trad. fr. di J. Danek e H. Declève, Den Haag, M. Nijhoff, 1976, p. 4.

¹⁴ Cfr. V. Costa, *I modi del sentire. Un percorso nella tradizione fenomenologica*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 24-25.

di vincoli effettivamente operanti ma anche capace di istituirli mediante il suo stesso operare. In questo quadro entra infatti in gioco una nozione della soggettività che include il piano della storia come parte integrante del «mondo» che costituisce lo sfondo originario, l'orizzonte globale dei modi del soggetto umano di rapportarsi alle cose e di comprenderle in un ordine di significato. A voler essere più precisi, occorre riconoscere, come suggerisce Patočka, che l'intero corso delle nostre esperienze si dispiega in una continua dialettica tra la dimensione trascendentale di apertura al mondo – ovvero «il mondo» in quanto possibilità peculiarmente umana di configurarsi un insieme di possibilità di sensi e significati – e la dimensione temporale, storica, in cui tale apertura si concreta – ovvero quei «mondi» cui di volta in volta il soggetto umano si trova a partecipare in quanto fruitore e, allo stesso tempo, attore. In breve, occorre ammettere che solo in senso puramente formale si può parlare di elementi invariabili dell'esperienza umana, poiché quest'ultima è invece, di fatto, il tessuto sempre *in fieri* della temporalità, ossia comprende tutto ciò che «*in un'epoca determinata*, si può svelare come ente»¹⁵.

Se è vero che la temporalità appare così – secondo un rinnovato dettame kantiano – come una sorta di criterio fondante di ogni totalità e, dunque, della stessa esperienza dello spazio sensibile, è anche vero che la tradizione fenomenologica non ha mai cessato di sottolineare la funzione «genetica» di tale esperienza, vale a dire originaria di una complessità di vissuti e potenziali verità. Basti qui ricordare l'insistenza di Merleau-Ponty sul valore del visibile per giungere alla comprensione dell'invisibile ovvero al suo richiamo a guardare ciò che si manifesta visibilmente come il riflesso fenomenico, certamente non illusorio o fuorviante, di ciò che non si offre alla visibilità corporea. Da parte nostra, proprio pensando ad una fenomenologia del giardino, vorremmo aggiungere un passo conclusivo in questa direzione, giovandoci dell'espressione di Rainer Maria Rilke, posta in esergo a queste pagine: «Noi non conosciamo il contorno del sentire, ma soltanto quel che dall'esterno lo forma».

La suggestione filosofica di queste parole è potente: non abbiamo alcuna presa immediata su ciò che di volta in volta identifichiamo come una sensazione, un sentimento o un'emozione; non ci è dato di definire i confini precisi degli oggetti del nostro sentire né la loro presunta autonomia e inseità, ovvero non vi può essere la conoscenza cartesianamente sicura del nostro cosiddetto «mondo interno» – quello cui solitamente ascriviamo tutte le modulazione del sentire. L'unico accesso di cui disponiamo per

¹⁵ J. Patočka, *Saggi eretici di filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 10 ss.

conoscerle risiede – in apparente paradosso – nell'esteriorità, in «ciò che dall'esterno le forma», ci dice Rilke, vale a dire in ciò che le pone in essere eppure ne travalica lo statuto fenomenologico: il loro costituirsi come esperienze «interiori», appunto, ossia la loro appartenenza all'«interiorità» soggettiva. Insomma, siamo di fronte ad una presa di posizione che rientra a pieno titolo in quell'atteggiamento «esternalista» che la filosofia contemporanea ha variamente teorizzato in contrappunto, anzi, come un antidoto alle pretese di certezza implicate nelle cosiddette «metafisiche del soggetto» di ascendenza cartesiana.

Forse l'«esternalismo» di Rilke intende negare ogni possibile comprensione logica del nostro sentire, abbandonandola ad una sua presunta inafferrabilità da parte del pensiero e della parola? Sarebbe forse coerente questa scelta filosofica per un poeta che del sentire fa la materia primaria del suo pensare e dire? Per un poeta che ha consegnato l'inscindibile legame di sentire e pensare proprio alla realtà dei giardini, indicandoli come i luoghi in cui sentimenti e pensieri umani si danno a vedere al soggetto cui appartengono ovvero si «oggettivano» al suo sguardo? Che Rilke neghi al sentire la disponibilità ontologica a farsi comprendere è in effetti difficile da ammettere, quanto meno se, ad esempio, si pone attenzione a un giro di versi – scritti probabilmente nel maggio 1898 a Firenze e con riferimento ai suoi magnifici giardini – in cui egli parla di statue che «osservano gli uomini» e non viceversa: di figure marmoree, cioè oggetti di indiscutibile appartenenza alla dimensione fisica della spazialità, che sembrano scrutare i visitatori del giardino, quasi fossero in attesa delle risposte dei sentimenti e dei pensieri umani al loro sguardo pietrificato:

Schau, wie die Zypressen schwarzer werden
In den Wiesengründen, und auf wen
In den unbetretbare Alleen
Die Gestalten mit Steingebärden
Weinterwarten, die uns übersehn.¹⁶

Sono versi in cui appare confermata l'asserzione di Rilke che del nostro sentire possiamo conoscere soltanto «quel che dall'esterno lo forma». Infatti, ciò che qui viene posto in primo piano è l'esperienza degli oggetti spaziali – le statue – quale punto di partenza di un processo riflessivo al cui interno il sentire e il pensare si incanalano verso la costruzione di fi-

¹⁶ R.M. Rilke, *Sämtliche Werke, I, Gedichte-Erster Teil-Erste Hälfte*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, p. 162; sull'argomento cfr. R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1994, pp. 21-23.

gure semantico-concettuali man mano più consistenti. Più precisamente, possiamo dire che è appunto in virtù della concreta presenza degli oggetti esterni che sentire e pensare acquistano – l'uno dall'altro – la possibilità di presentarsi come funzioni e allo stesso tempo come oggetti del dinamismo dell'interiorità: del complesso e incessante svolgimento delle esperienze soggettive. Ma, allora, quel che si viene a indicare non è l'inconoscibilità del sentire, bensì la necessità di congedarsi dalla pretesa di ottenere una conoscenza *ab-soluta* del cosiddetto «mondo interiore» dell'essere umano, di possederne una via d'accesso autosufficiente ossia svincolata dal concorso di qualsivoglia altro fattore dell'esperienza umana.

In altre parole, si tratta semplicemente di ammettere che la conoscenza del nostro «mondo interno», al pari di ogni altra, è sempre condizionata dai limiti delle facoltà cognitive che ci competono e, nello specifico, dalla mancanza di una capacità di intuire immediatamente la verità dei fenomeni che si prestano alla nostra considerazione. Ma tutto questo non equivale a dire che le istanze di comprensione del nostro sentire sono destinate, in linea di principio, al fallimento. Piuttosto, l'esternalismo di Rilke mostra una forte assonanza con quello elaborato da Charles Sander Peirce sulla scorta della propria semiotica cognitiva e, come in Peirce, sta a suggerire la sfiducia nella presunta capacità di intuizione immediata alla quale tanta filosofia tradizionale ha affidato la gestione epistemica della soggettività e, in parallelo, la rivendicazione di un inestricabile intreccio tra dimensione estetica e dimensione logica, tra la natura soggettiva dell'una e quella intersoggettiva dell'altra¹⁷.

¹⁷ Per l'esternalismo di Peirce mi permetto di rimandare a R.M. Calcaterra, *Pragmatismo: i valori dell'esperienza. Letture di Peirce, Kames, Mead*, Roma, Carocci, capp. 1-4; Ead., *Psicologia e normatività epistemica. Figure dell'esternalismo*, in Ead. (a cura di), *Le ragioni del conoscere e dell'agire*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 30-43; Ead., *Epistemology of the Self in a Pragmatic Mood*, *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 2 (2010), pp. 1-12.

IL GIARDINO: NATURA, STORIA, ARTE

Giorgio Grimaldi

1. «FINE DELLE IDEOLOGIE» E ATTENZIONE VERSO IL CONSUETO E QUOTIDIANO

Negli ultimi anni, complice la cosiddetta «fine delle ideologie», una parte non marginale degli studi filosofici ha concentrato l'attenzione su aspetti e abitudini anche comuni della vita delle persone, cercando di indagarne e di esplicitarne il senso, non sempre così nascosto come potrebbe sembrare, e non sempre così poco profondo come potrebbe apparire. Se può essere salutare uno sguardo che si sofferma su quegli elementi che la filosofia aveva preso raramente (se non mai) in considerazione, in quanto intenta all'elaborazione di «massimi sistemi», per un altro verso il rischio è quello di accontentarsi di aver registrato attività dal risvolto più o meno profondo, ma da considerare quali «frammenti» di uno scenario più generale inattuabile o sempre desiderato ma inesistente. Si abbandona così il lavoro del concetto per privilegiare l'osservazione sia del consueto che dello straordinario, come se fossero eventi, manifestazioni dal valore micrologico. Tuttavia, la tentazione anche solo di azzardare una spiegazione di carattere più generale e più ampio, seppure dopo la fine delle ideologie e la crisi delle «grandi narrazioni» (le quali intendevano, più modestamente, prenderne il posto), sembra inevitabile.

È questo il caso del recente studio di David E. Cooper, *Una filosofia dei giardini*, nel quale, all'attenzione nei confronti del giardinaggio quale pratica assai diffusa, segue il tentativo (presentato come tale dall'autore stesso) di esaminare tale attività in una luce più adeguata al proprio oggetto: non viene eluso, infine, l'impulso a ricercarne un senso più eminente.

Il percorso di Cooper è quello che buona parte della filosofia contemporanea pensa debba essere privilegiato: uno sguardo il più possibile concentrato sugli individui, sulle loro attività, aspettative, passioni; il passo successivo è quello di enucleare, senza pretese di validità universale assoluta, una serie di contenuti che possano avere un carattere pressoché generale; quindi, si avanza un'ipotesi (si spera il più possibile convincente) che in qualche modo possa avere la posizione e la funzione degli elementi fondamentali di complessi sistemi filosofici, ma senza la potenza connaturata e vincolante del sistema. Potenza che si esprime anche nella confutazione di un sistema, che non può essere una confutazione che avanza le proprie riserve e le proprie ipotesi, e si riserva, se lo scontro si dovesse rivelare più aspro del solito, di risolverlo con una formula di cortesia, con il fatto che, in qualche modo, si tratta di opinioni personali. Il modello estremo, ma al contempo più chiaro, di quest'ultimo atteggiamento (e in cui il rigore di Cooper fortunatamente non cade né ha mai la tentazione di cadere) è quello della «provocazione». Quando si lancia una «provocazione», si lancia un guanto di sfida nei confronti di un ambiente e di un contesto che si considerano (magari a ragion veduta) irrigiditi su posizioni che hanno dalla loro parte solo l'autorità, ma al contempo ci si prepara, se l'assalto non dovesse riuscire, a nascondere la mano, a invocare uno spirito irriverente la cui funzione sarebbe stata solo quella di creare un po' di scompiglio in un ordine piuttosto noioso o di scuotere in qualche modo le coscienze dal torpore in cui l'ordinario può far cadere: in realtà, la «provocazione» implica la non-assunzione della responsabilità in caso di discussione.

La proposta di Cooper, che ci introdurrà all'esplorazione del significato dei giardini, se può non risultare del tutto convincente, ha però dalla sua parte il rifiuto di essere una «provocazione», e perciò ha il coraggio di assumersi la responsabilità di una proposta che nasce dalla consapevolezza di un disagio in cui ormai versa una parte non minoritaria della filosofia: a volte persino entusiasta di essere diventata una sorta di *ancilla scientiae*, essa si è ridotta ad essere filosofia da laboratorio, che seziona e classifica senza concetto.

2. SULLA «PROPOSTA» DI COOPER

Il punto di partenza nonché l'ambito d'interesse di Cooper è quello della vita delle persone e del significato che queste danno alla loro esistenza e alle loro attività quotidiane. È, questa, una prospettiva cara a certa filosofia

contemporanea, che Cooper indica immediatamente con estrema chiarezza e precisione: «Quello che mi interessa – pertinente alla domanda fondamentale ‘Perché dedicarsi al giardinaggio?’ – è il valore che i giardini hanno *per* le persone»¹; egli è particolarmente sorpreso da un dato che stimola il suo interesse e la sua domanda circa il significato dei giardini: il 78% degli statunitensi pratica giardinaggio nel week-end². Si tratta di un dato senza dubbio importante ed è più che legittimo domandarsi cosa possa celarsi in un’attività così diffusa: chiedersi, in altri termini, se il rapportarsi dell’uomo con la natura nella cura dei giardini e nei momenti passati in un giardino (siano questi di semplice relax o di festa) sia in realtà la spia di qualcosa di più radicale. Per Cooper, sono le persone nella loro quotidianità gli interlocutori privilegiati rispetto alla risposta di cui egli va in cerca. È questa la prospettiva più adeguata per cercare di comprendere l’eventuale significato dei giardini?

Per ora, seguiamo Cooper, il quale, cercando in qualche modo di portare a consapevolezza le impressioni degli individui, cita dichiarazioni quale quella, esemplificativa dello sbocco cui giunge un’impostazione di questo tipo (e che forse vi accede necessariamente), di Mirabel Osler: «Trovare un giardino legato alla produzione attiva [...] ha un fascino irresistibile [...]. C’è qualcosa di sano e di appagante nel vedere fisicamente ricomporsi i pezzi della vita di una persona [...]. La vigna è uno stile di vita»³. Poco prima Cooper aveva introdotto questo passaggio attraverso un’affermazione chiarificatrice rispetto all’approccio che informa l’intero studio: «La virtù della cura della vita del giardino si adatta, si potrebbe dire, alla cura di sé»⁴. Si tratta di un’affermazione consequenziale alla questione di quale sia «il valore che i giardini hanno *per* le persone»: la risposta è che, con gradazioni più o meno psicologiche, essi hanno valore per il sé delle persone.

Che l’impostazione di Cooper, basata sulle persone, giunga a esprimere il significato dei giardini quale ulteriore appendice e strumento dell’individualismo contemporaneo, e che quest’ultimo mostri che quando il sé è sereno si esprime nel barbecue e quando è in crisi utilizza la natura come falso riflesso di sé, non deve necessariamente sorprendere. La grande assente di *Una filosofia dei giardini*, e della filosofia che si ritiene emancipata dalle ideologie, è la storia. Anche quando (ma in Cooper non ve n’è cenno)

¹ D.E. Cooper, *A Philosophy of Gardens*, New York, Oxford University Press, 2006 (trad. it. E. Stefanini, *Una filosofia dei giardini*, Roma, Castelvecchi, 2012, p. 9).

² Cfr. *ivi*, p. 8.

³ Cit. *ivi*, p. 93.

⁴ *Ibidem*.

ci si occupa di società e/o di politica, l'ambiente è quello del laboratorio, del laboratorio dello *status quo*, s'intende. Il laboratorio, che si presenta ideologicamente in quanto astorico o sovrastorico, è il contesto in cui in realtà le *persone* vengono osservate e interpellate *come se* il contesto non fosse mai tale ma assolutamente neutro.

Qualcosa però si agita nella coscienza, qualcosa si ribella, e allora Cooper stesso non si accontenta della sua «modesta proposta»: «Il Giardino esemplifica la massiccia, ma spesso non riconosciuta, dipendenza della creatività umana dalla cooperazione del mondo naturale»; si tratta, in altre parole, di «un'intima co-dipendenza»⁵. Della discreta insufficienza di questo approdo è peraltro consapevole lo stesso Cooper, che, in un moto di insofferenza nei confronti del pensiero che senza concetto ha operatività esclusivamente classificatoria, avverte l'esigenza di procedere oltre e di avanzare «un'ulteriore proposta»⁶. Sennonché, se interpellare le *persone*, come *prese per se stesse*, non conduce se non ad apprendere di un'ipseità appagata oppure inquieta, se un contesto storico-sociale è del tutto assente, e se, in nome di un'intenzione in qualche modo universalistica, si intende escludere una qualsivoglia prospettiva teistica (anche perché si teme di poter apparire in qualche modo *demodé*), si rischia di approdare a ben poco, se non a un riconoscimento dello stretto rapporto che intercorre fra uomo e natura. Ed è proprio Cooper ad avvertire come in ultima istanza poco soddisfacente tale risultato. Interviene allora una sorta di *deus ex machina* post-moderno: lo zen.

È lo zen ad essere chiamato a superare lo stallo, l'insoddisfazione di Cooper rispetto alle proprie analisi, e a offrire un vero e proprio salto qualitativo nell'esperienza dei giardini:

Se Il Giardino esemplifica o incarna co-dipendenza, allora, questo non può avvenire semplicemente fra lo sforzo umano e la natura, ma con un'ulteriore, «più misteriosa» relazione. [...] Secondo la modesta proposta, Il Giardino esemplifica una co-dipendenza fra lo sforzo umano e il mondo naturale. Nella mia attuale, per così dire, immodesta proposta, questa co-dipendenza stessa incarna o ci rimanda alla co-dipendenza dell'esistenza umana e al «profondo terreno» del mondo e di noi stessi. Incarnando qualcosa che in sé incarna qualcos'altro, Il Giardino [...] incarna questo «qualcos'altro». Il Giardino, per dirla pomposamente, è un'epifania del rapporto dell'uomo con il mistero. Questo rapporto è il suo significato.⁷

⁵ *Ivi*, pp. 128-129.

⁶ *Ivi*, p. 135.

⁷ *Ivi*, pp. 135 e 137.

Sorprende, in effetti, quest'ingresso dello zen in una prospettiva che, se nelle intenzioni non vuole affatto esserlo, è piuttosto utilitaristica: infatti lo zen «serve» a dare un senso al giardino, collegandolo poi con una X, «il mistero». In altri termini, per presentare la possibilità di un mistero a fondamento dell'esistenza, non si comprende perché si debba passare per la cura o l'osservazione meditante di un giardino. Perché quest'ultimo dovrebbe essere il luogo in qualche modo privilegiato di un tale sentire? Perché in esso si esprimerebbe il rapporto fra uomo e natura? Perché, allora, un giardino, e non semplicemente un paesaggio? Forse perché il giardino presuppone un'attività più o meno meditante con e nella natura e non una mera fruizione? E c'è poi la necessità di un «mistero»? La ricerca del significato dei giardini si concluderebbe con la celebrazione di una sensazione, con l'avvertire un «mistero» che, essendo appunto tale, cela tutto di sé fuorché il suo oggetto, che, detto altrimenti, è l'essere. Ciò che resta, una volta interpellate le *persone*, intenzionalmente nella loro concretezza, ma in realtà nella loro astrattezza perché del tutto avulse da qualsiasi contesto, è il giardino come luogo di una sorta di ontologia misterica dai tratti confusi. Di fronte al vuoto e a una certa, comprensibile, insoddisfazione, giunge in aiuto lo zen, che deve strumentalmente supplire alla percezione di una mancanza di significato. Che lo zen debba essere chiamato in causa per riempire un vuoto di significato, è un controsenso: esso non conferisce un significato a ciò che ne manca, ma mostra, nella propria prospettiva, come il problema stesso del significato non abbia fondamento.

Il giardino «*per le persone*», che vorrebbe essere *per* le persone in se stesse e per se stesse, riflette invece ancora maggiormente le *persone* nella loro storicità, nella loro propria contingenza storica. Questo giardino che comunica un «mistero» che va al di là dell'uomo e lo abbraccia è un giardino *troppo umano*. Ciò che è sovrastorico si manifesta non in una dimensione storica come presa per sé ma nella storia stessa.

3. «FUGA DALL'OCCIDENTE» E CRITICA DELLA MODERNITÀ

C'è almeno un altro elemento di particolare interesse nell'analisi di Cooper, ed è quello di una «fuga dall'Occidente» espressa nell'indicare il giardino zen quale giardino che meglio rappresenta il «mistero» che un giardino stesso deve esemplificare. Questa tentazione della «fuga dall'Occidente» come luogo che ha espresso una tradizione contrassegnata da un rapporto di dominio, sfruttamento e distruzione della natura, una tradizione che, nel

caso del giardino, è visibile nella costrizione della natura che il giardino (occidentale) opera per sua propria costituzione in maniera più o meno aggressiva, è presente in un altro testo assai recente, *Breve storia del giardino* di Gilles Clément.

Descrivendo «il giardino balinese», Clément esprime una serie di considerazioni che lasciano trasparire, in maniera anche esplicita, quanto si tratti di una tipologia di giardino per molti versi preferibile a quella occidentale:

La forza di un simile giardino scaturisce dal fatto che non si trova mai costretto in un involucro formale soggetto alle convenzioni, ai riferimenti e allo stile di un'epoca. È un *giardino mentale*, capace di assorbire le violenze della modernità senza perdere la propria integrità. Mentale e verticale, diametralmente opposto alla centralità dell'estensione che è caratteristica dell'Occidente, dove il potere si misura sulla base del terreno posseduto.⁸

Per una neppur troppo singolare, e per molti versi salutare, dialettica, l'atteggiamento di superiorità dell'Occidente nei confronti delle culture extra-europee considerate inferiori e barbare si è in taluni casi rovesciato nel suo opposto, dando origine a un mito contrapposto ma ugualmente falso: la superiorità di civiltà che, al contrario dell'Occidente, avrebbero saputo costruirsi non in contrapposizione con la natura ma in armonia con essa. In realtà, ad essere sotto accusa non sembra tanto essere l'Occidente ma la modernità, come esplicitato nel passo di Clément che parla delle «violenze» di questa. In *Breve storia del giardino*, nel nome dell'equilibrio uomo/natura, ad essere bersaglio di polemica è, neanche troppo fuor di metafora, l'Illuminismo stesso:

Da una condizione di fusione con la natura, in cui un termine che designasse il vivente estraneo all'uomo non era degno di esistere, si è passati a una condizione di distacco in cui un'umanità illuminata, colta e onnipotente enuncia i componenti della natura, li ordina e li suddivide in famiglie, li utilizza a proprio piacimento, li trasforma e li sottomette. Quest'umanità è diventata signora e padrona degli elementi, delle energie e del regno vivente ... O almeno così crede. A partire dalla metà del XX secolo, l'ecologia – una svolta nella storia del rapporto tra l'uomo e il suo ambiente, ma anche nella storia del pensiero – sconvolge queste convinzioni. L'umanità non è più al di sopra o al centro di un sistema che domina, ma è immersa in esso. E non può astrarsene.⁹

⁸ G. Clément, *Une brève histoire du jardin*, Paris, Éditions J.C. Béhar, 2011 (trad. it. M. Balmelli, *Breve storia del giardino*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 34 e 36).

⁹ *Ivi*, p. 46.

Occorrerebbe allora saper uscire da una visione antropocentrica rivelatasi distruttiva e irrispettosa dell'ambiente e vivere nella natura e con la natura, rispettandone dinamiche proprie e slanci vitali da non mortificare. Ma come realizzare questo progetto? Dove porre i confini fra uomo e natura? Oppure, consapevoli di una evidente co-appartenenza, come gestirla? E, più in profondità, di quale natura si parla?

4. GIARDINAGGIO COME ARTE

Non è un caso che Cooper addebiti la sottovalutazione dei giardini, dal punto di vista filosofico, a un autore in particolare, Hegel¹⁰. Questi, nelle sue lezioni sull'estetica, parla del giardinaggio come di un'arte imperfetta¹¹, dato che nell'arte del giardinaggio preponderante è la natura. Ma questo è un dato di fatto, e avrebbe poco senso bollare di insensibilità di matrice hegeliana il ravvisare che, ad esempio, la scultura, pur partendo da un elemento naturale, ha uno *status* artistico più definito. Possiamo aggiungere che nel giardino, fra l'altro, si possono incontrare statue: ed ecco che esso, pur non assurgendo (e non si capisce perché dovrebbe) ad arte perfetta, diviene il *luogo* ove un'arte quale la scultura può esprimere una sua funzione assai importante. Di più: può essere proprio un elemento artistico di questo tipo a *istituire* un giardino¹². Laddove vi è solo uno spazio naturale, un'opera dell'uomo istituisce uno spazio nuovo di senso. E però dobbiamo ammettere che la natura non è più «incontaminata», l'uomo vi ha posto un *artificio*, la sta organizzando e le sta conferendo un senso.

Ma torniamo a Hegel, il quale dedica alcuni interessanti passaggi ai giardini e al loro significato.

¹⁰ Cfr. Cooper, *Una filosofia dei giardini* cit., p. 14.

¹¹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, Berlin, Duncker und Humblot, 1836-1838 (trad. it. N. Merker - N. Vaccaro, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997, 2 voll., p. 703).

¹² Per queste nostre osservazioni, essenziali sono le indicazioni heideggeriane presenti in M. Heidegger, *Costruire abitare pensare* (1952), in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1957 (trad. it. G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976).

5. SULLE PAGINE HEGELIANE DELL'«ESTETICA»

L'osservazione hegeliana dalla quale si sviluppano le sue successive considerazioni circa i giardini è all'interno della trattazione dell'*architettura civile del Medioevo*: «[...] l'arte del *giardinaggio* [...] non solo crea di per sé ex novo per lo spirito un ambiente come una seconda natura, esterna, ma anche arriva a trasformare il paesaggio naturale stesso e a trattarlo architettonicamente come ambiente delle costruzioni»¹³. Dello stesso tenore è un'affermazione di molto precedente¹⁴, nella quale si dice che «quel determinato modo di arte del giardinaggio [...] può essere considerato come un'applicazione modificata di forme architettoniche alla natura reale»¹⁵. Ma è ciò che segue che con ogni probabilità potrebbe irritare una coscienza post-moderna:

Nei giardini come negli edifici è l'uomo la cosa principale. Vi è certo anche una diversa arte del giardinaggio, che ha a sua legge la varietà con la sua assenza di regole; ma la regolarità è da preferire. Infatti i labirinti complicati e i boschetti con il loro continuo alternarsi di tortuosi intrecci, i ponti su acque stagnanti, l'apparire inatteso di cappelle gotiche, di templi, di chioschi cinesi, di eremitaggi, urne funerarie, pire, poggi, statue, con tutte le loro pretese di autonomia stancano ben presto e, quando si guardano per la seconda volta, suscitano subito un senso di tedio. Ben diversa è la cosa per i paesaggi reali e la loro bellezza, che non esistono per l'uso e il diletto, e a cui è concesso di presentarsi per se stessi come oggetto di contemplazione e di godimento. La regolarità nei giardini non deve invece cogliere di sorpresa, ma nell'ambiente esterno della natura lascia apparire, come è giusto, l'uomo come il personaggio principale.¹⁶

In questo passaggio, approfondito e ribadito nei contenuti più avanti nell'*Estetica*, Hegel giudica diversi aspetti peculiari del giardino come inutilmente stucchevoli (e ciò potrebbe attirargli le simpatie degli ecologisti post-moderni) ma dall'altro lato (e questo è il punto che i post-moderni non gli perdonano) afferma con forza la centralità dell'uomo nell'idea stessa del giardino. Si tratta di antropocentrismo ormai superato, che ha fatto il suo tempo e i suoi danni all'ambiente e all'uomo stesso grazie al suo mito esaltato della capacità di manipolazione umana? E questo rimettere al centro la natura, l'ambiente, reinserendo l'uomo al loro interno, non più in

¹³ Hegel, *Estetica* cit., p. 781.

¹⁴ Essa è presente nella parte che tratta *L'esteriorità astratta come tale*.

¹⁵ Hegel, *Estetica* cit., p. 278.

¹⁶ *Ivi*, p. 279.

una posizione privilegiata a cui questi si era autoelevato, è l'uscita da un antropocentrismo (auto-) distruttivo o l'inconsapevole ricaduta in una natura cieca? In altre parole, quanto è realistico il rifiuto dell'antropocentrismo in quanto tale? Si tratta di una strategia efficace per superare il dominio?

Ma proseguiamo con l'analisi hegeliana, la quale, seppure discutibile rispetto alla noia che giardini troppo «complessi» provocherebbero, non si riduce certo a questa osservazione; essa, sebbene rifletta in qualche aspetto formale impressioni personali di Hegel, nel contenuto intende criticare profondamente la pratica che riduce la natura a mero artificio, e in cui la sovrabbondanza e la giustapposizione di diversi elementi snaturano e inficiano la godibilità dell'ambiente (potremmo dire che in qualche modo Hegel procede a una critica *ante litteram* del *kitsch*):

In un parco del genere, specialmente nell'epoca moderna, da un lato tutto deve conservare la libertà della natura stessa, dall'altro ogni cosa è tuttavia artisticamente lavorata e fatta e condizionata dall'ambiente circostante, per cui subentra un contrasto che non trova completa soluzione. A questo riguardo non vi è per lo più nulla che abbia maggiore cattivo gusto di questa ovunque visibile intenzionalità del non intenzionale, di questa costrizione dello spontaneo. Inoltre viene in tal caso a perdersi il carattere peculiarmente proprio ad un giardino, il quale ha la determinazione di servire a delle passeggiate, a dei trattenimenti in una località che non è più la natura come tale, ma è la natura trasformata dall'uomo per il suo bisogno di avere un ambiente da lui creato.¹⁷

Hegel indica dei modelli particolarmente felici di giardini: «Il giardinaggio dei Mongoli, al di là della grande muraglia, nel Tibet, i paradisi dei Persiani»¹⁸; ma ne individua poi uno a suo parere per eccellenza:

[...] il principio architettonico è realizzato soprattutto nel giardinaggio francese che abitualmente si esercita attiguo a grandi palazzi, pianta alberi rigorosamente allineandoli in grandi viali, li aggiusta con il taglio, forma delle pareti vegetali con le siepi tagliate regolarmente e così trasforma la natura stessa in una vasta abitazione sotto il libero cielo.¹⁹

Se il privilegiare un modello del genere può infastidire le moderne coscienze dell'equilibrio dell'uomo con la natura, che vedono nel giardino francese uno dei dispositivi simbolici del dominio dell'uomo sulla natura e poi dell'uomo sull'uomo perché *quel* tipo di giardino è un simbolo del potere,

¹⁷ *Ivi*, p. 782.

¹⁸ *Ivi*, p. 783.

¹⁹ *Ibidem*.

in realtà la «scelta» hegeliana è particolarmente interessante, in quanto è l'intervento umano che conferisce regolarità e forma a designare il giardino potremmo dire *per antonomasia*, e non interventi minimali rispetto a un libero corso naturale. Persino il *giardino secco* giapponese, «compost[o] quasi esclusivamente da rocce, ghiaia e sabbia e quasi del tutto priv[o ...] di vegetazione»²⁰ ha una disposizione e organizzazione che mostra in maniera immediata l'opera umana, e non a caso è un modello di vero e proprio *design*, tra l'altro particolarmente studiato e ricco di spunti di innovazione. E lo è, potremmo chiederci, perché esprime un *ritorno* alla natura oppure perché sembra essere un modello di disposizione di oggetti ed elementi in un'organizzazione dello spazio che intende risolvere proprio quel «contrasto che non trova completa soluzione» di cui parla Hegel? Hegel stesso, nell'indicare il giardino francese come modello, non ritiene certo che quel «contrasto» sia stato risolto: esso sembra essere anzi, a questo livello, irrisolvibile.

Non è negandolo che si può tentare di pensare la possibilità della soluzione, ma è al contrario pensandolo in tutta la forza del conflitto da cui proviene che si può cercare di intravedere le possibilità e le condizioni del suo superamento.

Nella sua critica a un'artificiosità ridondante e fine a se stessa, e soprattutto nell'individuazione di quel fondamentale «contrasto» che nel giardino «non trova completa soluzione», il contrasto fra natura e arte, Hegel ha colto due punti importanti circa la natura del giardino; questo carattere, che rischia sempre di essere di vuota apparenza, lo convince così poco da fargli compiere un'affermazione per certi versi eccessiva²¹: «Un giardino come tale deve essere solo un ambiente sereno e nient'altro che questo, e non pretendere di valere per sé e di distrarre gli uomini dall'umano e dall'interno»²². Eppure, proprio nel periodo che in quella parte dell'*Estetica* Hegel sta trattando, il Medioevo, il giardino è stato qualcosa di più, e questo fatto potrebbe essere ben più rivelatore di quanto possa sembrare anche solo a prima vista. È stato il luogo, attraverso vari passaggi storici, nel quale non si è inteso contemplare una sorta di «mistero» evocato, si direbbe, quasi *ad hoc*, come quello cooperiano di uno zen utilizzato quale ultimo tassello per attingere alla consapevolezza di qualcosa di estremamente indeterminato e confuso. In questo modo non si fa giustizia nei confronti dello zen stesso, che non è un dispositivo d'emergenza per

²⁰ Cooper, *Una filosofia dei giardini* cit., p. 142.

²¹ Ne riporta una parte anche Cooper, ma solo per liquidare Hegel (*ivi*, p. 14).

²² Hegel, *Estetica* cit., p. 782.

un pensiero occidentale in crisi e che opera sincretismi improvvisi. Nella tradizione occidentale, dalla quale non si può *saltare via* a piacimento, in un percorso che va dal Medioevo al Rinascimento, il giardino è divenuto il luogo simbolico della conoscenza e del potere che essa comporta e in qualche modo conferisce. Luogo simbolico, rappresentazione, apparenza, certo, ma non come *fictio*, bensì come manifestazione eminente.

6. GIARDINI MEDIEVALI E STORIA DELL'OCCIDENTE

Prima di procedere a una sintetica ricognizione circa i giardini dal Medioevo al Rinascimento, possiamo rivolgere per un attimo l'attenzione a una sorta di vero e proprio appunto che Bronislaw Baczko pone in una nota del suo volume dedicato all'utopia nel Settecento: «Lo studio dei giardini e delle costruzioni in essi inserite potrebbe costituire un intero capitolo della storia delle utopie nel secolo XVIII. I giardini erano spesso concepiti come cornice o rappresentazione figurata di una certa idea di felicità situata a mezza via fra l'utopia e l'idillio»²³. Ed è proprio a questo slancio che torneremo, al *luogo* che è u-topia.

Ma questa idea di luogo dell'«idillio», dell'armonia, di una serenità che non è solo *momento* in sé ma, anche se solo *momento*, indice di compiutezza, non nasce nel Settecento ma ha una lunga, lunghissima provenienza che affiora nel Medioevo con significati di particolare rilevanza. Ne danno una descrizione esemplare ed esaustiva Franco Cardini e Massimo Miglio già nell'*Introduzione* al loro studio sul giardino medievale:

Il giardino (termine che la lingua italiana mutua dal francese *jardin*, che a sua volta deriva dal franco *gard*, dove significava «luogo chiuso») nel medioevo, come lo raccontano le fonti più accessibili, in immagini e scrittura, è un'idea ed un'allegoria, piuttosto che una realtà: la proiezione di una rarefatta gerarchia sociale, spesso espressione di una perfezione irraggiungibile e di un mondo perfetto. Nel giardino il tempo si ferma: in esso è sempre primavera, viene meno ogni necessità e ogni cambiamento legato all'avvicinarsi delle stagioni. Tutti i fiori del paradiso sono nel giardino del papa, dell'imperatore, del monaco, del mercante, del più umile ortolano: il giardino è un paradiso in terra. E infatti, come per molti altri aspetti della realtà medievale, anche per il giardino all'origine c'è la Bibbia: il giardino dell'Eden, che interpreta l'aspirazione

²³ B. Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978 (trad. it. M. Botto - D. Gibelli, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 339 n.).

archetipica dell'uomo per un mondo dove non vi siano animali feroci, non vi siano malattie, non vi sia la vecchiaia, con tanti alberi piacevoli a vedersi e con frutti buoni da mangiare, dove l'acqua dolce non manca mai, con qualche albero dalle virtù eccezionali [...]. Il giardino è dunque il luogo dell'innocenza e della giustizia, dove si può dare soluzione al disorientamento dell'uomo: ma in quanto tale esso è anche il simbolo della sua più profonda ricerca interiore; è il mistero svelato, la meraviglia e il piacere assoluti; la riconquista di una dimensione perduta. Esso è anche il luogo in cui la natura si piega secondo la volontà umana sino a coincidere con il sogno paradossale di una natura perfetta e al tempo stesso perfettamente dominata dall'uomo [...].²⁴

Sono temi che, declinati in contesti diversi e con diverse sensibilità, ricorrono così spesso attraverso periodi pur distanti fra loro, da poter quasi rimandare, in se stessi, a una sorta di insieme di elementi fissi i quali, di volta in volta, assumono una particolare configurazione storica che, certo, in alcuni casi ne cambia il senso anche radicalmente, ma che in ogni caso sembra avere uno stesso contenuto concettuale, o per lo meno del tutto affine.

Cardini e Miglio, per «la memoria medievale», individuano «cinque 'archetipi'» che ispirano e informano i giardini: il «giardino di Alcinoo dell'isola dei Feaci nell'*Odissea* (recuperato però attraverso letture mediate e non dirette)», i

giardini pensili di Babilonia, una delle Sette Meraviglie del mondo. [...] l'*Eden*, dai traduttori latini interpretato come «paradiso di piacere» (*paradisus voluptatis*); l'*hortus conclusus* del *Cantico dei Cantici*; il giardino di Giuseppe di Arimatea, nel quale era stato scavato il Sepolcro e dove il Signore – nelle vesti di *hortulanus*, di giardiniere – era apparso dopo la Resurrezione a Maria Maddalena. Giardino dell'Eden e Campi Elisi si sarebbero più tardi incontrati nell'immagine del *Paradiso*: il luogo di pace, *refrigerium*, dei beati [...].²⁵

Come si vede, il significato del giardino ha davvero una lunga provenienza. Di estremo interesse è la definizione di *hortus* offerta da Isidoro di Siviglia

nelle sue *Etimologie* (*Etymologiae*) scritte nel primo terzo del VII secolo [...]: «Si chiama orto [parola che egli fa derivare dal verbo *orior*, 'nascere'] perché vi nasce sempre qualcosa. Negli altri terreni nasce qualcosa una volta

²⁴ F. Cardini - M. Miglio, *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*, Roma - Bari, Laterza, 2002, pp. VI-VII.

²⁵ *Ivi*, p. 5. Per l'etimologia di *Paradiso* il riferimento è «ai giardini pensili di Babilonia, ai *pairi-daēza* (in persiano 'parco reale di caccia e di piacere', da cui l'ebraico *pardēs* e il greco *paràdeisos*) dei Gran Re iranici, che l'avventura di Alessandro Magno aveva reso famosi anche in Occidente. Un luogo perfetto per abitanti privilegiati, ma anche un luogo pericoloso, dominato da un eterno rischio di squilibrio e dunque di sparizione» (*ivi*, p. 8).

l'anno: l'orto invece non è mai senza frutto»: in questa osservazione sembra di cogliere l'eco dell'idea dell'eterna primavera, già proposta da Omero a proposito del giardino di Alcinoo.²⁶

L'idea di fondo è, nella sensibilità medievale, quella di poter, attraverso «l'ingegno e il lavoro»²⁷, riscattare per quanto possibile il peccato originale, cercando di «restaurare, per goderne, quelle forme di vita precedenti»²⁸ ad esso.

A uno sguardo storico può aprirsi un'ulteriore interpretazione: se, come nota Clément, «il primo giardino è quello dell'uomo che ha scelto di interrompere le proprie peregrinazioni. [...] L'orto è il primo giardino»²⁹, l'«idea dell'eterna primavera» è, in prima istanza, quell'ideale, quella meta, quell'*ou-topos*, che, proiettati in un passato che appare come irrimediabilmente perduto, fungono da sprone, da stimolo, da progettualità che si proietta nel futuro. Si potrebbe affermare che, in questo senso, l'«idea dell'eterna primavera» istituisce il futuro, e in senso forte, vale a dire come elemento (non l'unico, certo) che permette il passaggio dalla natura alla storia. Divenendo sedentario e iniziando un processo che programma una ciclica necessità naturale che non è più, quindi, cieca, l'uomo compie uno dei decisivi passi che lo sottraggono alla natura come pura necessità e aprono gli spazi, immensi, della libertà, il che costituisce il passaggio alla storia. Ma questi sono appunto spazi immensi e terribili. Se l'«eterna primavera» diviene la distruzione di qualsivoglia meccanismo naturale inteso come impedimento al «libero» sviluppo delle esigenze e dei desideri umani, si confonde la libertà con l'arbitrio, con un agire indiscriminato e disattento quale quello della ridicola scena di chi taglia il ramo su cui è seduto. *Superare* la cieca necessità naturale non equivale a *rimuovere* la natura in quanto tale, quasi che l'uomo sia un *totalmente altro* da essa.

In questo senso la «svolta» ecologica celebrata da Clément non è solo salutare, ma necessaria: il problema è che si rischia, in nome del rispetto della natura, di ricostituirla come totemica. Simpatizzando, neanche troppo nascostamente, con la concezione propria degli aborigeni australiani del loro rapporto con la natura, Clément si chiede e poi deduce:

Come arare, aprire la terra, ferirla, senza colpire lo Spirito che vi si riposa? Per un aborigeno australiano è impensabile concepire un giardino come inteso dall'Occidente. [...] Per gli aborigeni d'Australia, come per gli achuar e

²⁶ *Ivi*, p. 12; il testo posto fra parentesi quadre è degli autori.

²⁷ *Ivi*, p. 13.

²⁸ *Ivi*, p. 12.

²⁹ Clément, *Breve storia del giardino* cit., p. 17.

i kogi d'America latina [... il] territorio d'azione non potrebbe mai limitarsi allo spazio intorno alla propria casa. Non esiste giardino, esiste la Terra.³⁰

È una prospettiva assai lirica, affascinante, e salutare per un Occidente che in nome del progresso distrugge le fondamenta stesse della possibilità del progresso, ma non è anche (e forse, soprattutto) una nostalgia del passato, di un passato che non può tornare, nel quale vi era un equilibrio fra uomo e natura? O meglio: non è una percezione di questa forma di nostalgia il considerare quel passato come un equilibrio fra uomo e natura? È l'*hortus* definito da Isidoro di Siviglia l'inizio di una parabola discendente che vede l'Occidente opprimere e soggiogare la natura ed esportare questo modello a livello planetario, oppure esso è l'inizio di un complesso processo storico che, emancipandosi dalla natura come cieca necessità, volge a considerare l'intero pianeta come *giardino*, ma non come semplice verità originaria, immediata, bensì, mediatamente, come *risultato*?

Ma, a ben vedere, sostenere che «non esiste giardino, esiste la Terra» non comporta la ricaduta in un indistinto, in un indifferenziato che invece il millenario lavoro del *logos* ha cercato e cerca di distinguere e di porre compiutamente alla coscienza? È il *logos*, indistintamente, e necessariamente, *violenza*? E, analogamente, il *potere* è sempre *dominio*? Potremo porre più adeguatamente entrambe le domande solo dopo aver osservato alcune caratteristiche fondamentali del giardino rinascimentale.

7. DALL'«HORTUS» AI GIARDINI DELLA FIRENZE RINASCIMENTALE

Per Clément, se «l'orto è il primo giardino», ne deriva che «quest'ipotesi va contro l'idea diffusa di giardino come spazio di distensione, d'ozio, di piacere, di rappresentazione e di lusso»³¹. Sembra, questa, una verità inoppugnabile, eppure dobbiamo procedere attraverso una diversa interrogazione che dispone a un differente punto di vista: se questo è vero per l'*origine* dei giardini, continua però ad esserlo per ciò che sono diventati? La loro *verità* risiede nell'*origine* o nel *risultato*? Ciò che i giardini sono divenuti è un errore, cifra di una parabola rovinosa dell'Occidente (ma, a ben vedere, non solo di esso) oppure, non senza oscillazioni e contraddizioni, è parte

³⁰ *Ivi*, pp. 97-98.

³¹ *Ivi*, p. 19.

di una storia come movimento di libertà, e di libertà in primo luogo dalla cieca immediatezza naturale?

Ab origine, la natura è, va da sé, vita, ma intrisa di una violenza irriflessa, cieca, un meccanismo di sopravvivenza che al *logos*, man mano, appare brutale. Ma la natura, in sé, non partecipa di questo sentire, può pre-sentire in alcune forme più sviluppate, ma non emette valutazioni e giudizi. In sé, originariamente, è *indifferente* alla violenza che in essa si perpetua e che in forma autocosciente, non più come natura immediata, percepisce come orrore, quasi brutale insensatezza. Essa è *al di qua* del bene e del male, come vede con assoluta acutezza e lucidità Rousseau nel descrivere per ipotesi l'uomo pre-sociale: questi non è il «buon selvaggio», ma un individuo pre-morale³².

L'hortus è uno dei primi dispositivi di questa emancipazione dalla natura come cieca immediatezza. Esso diviene, attraverso una serie di passaggi storici che non descrivono nessuna storia della decadenza bensì storia, di certo tormentata, della libertà, «immagine del Paradiso terrestre e figura di quel Paradiso eterno del quale la vita monastica doveva già essere anticipazione»³³ nel chiostro benedettino; «luogo di quieta riflessione, come paradiso nel quale condurre una vita serena e agiata, come spazio nel quale esercitare attraverso le conoscenze naturali e l'esperienza il dominio dell'uomo sulla natura» in «pieno Trecento»³⁴. Con Lorenzo il Magnifico,

il giardino acquista la sua vera e propria dimensione filosofica. Da una parte abbiamo così il giardino interpretato come Eden rinnovato, come luogo di una recuperata armonia tra il divino, l'umano e la natura; dall'altra il giardino come luogo privilegiato dell'insegnamento e dell'apprendimento ispirati alle verità neoplatoniche.³⁵

Proprio nella Firenze rinascimentale, la simbologia (che mantiene alcuni elementi cambiandoli di senso rispetto alle diverse sensibilità storiche: si pensi alla centralità dell'acqua, prima «allegoria del Cristo-Sorgente della vita, *Fons vitae*»³⁶, poi «rinvio a un'immagine mitica, quella della *Fonte della giovinezza*»³⁷, quindi, secolarizzata, «elemento santificante, *sorgente*

³² Per l'analisi di questo aspetto in particolare del pensiero di Rousseau, si veda G. Grimaldi, *Leviatano o Behemoth. Totalitarismo e franchismo*, Perugia, Morlacchi, 2009, pp. 117-130.

³³ Cardini - Miglio, *Nostalgia del paradiso* cit., p. 17.

³⁴ *Ivi*, p. 92.

³⁵ *Ivi*, p. 157.

³⁶ *Ivi*, p. 17.

³⁷ *Ivi*, p. 97.

di vita»³⁸) mostra un contenuto apertamente politico e illuminante: dal «giardino segreto, [...] non visti, si ammira l'intero quadro del parco»³⁹. Cosa è dunque diventato qui il giardino, assurgendone a rappresentazione simbolica concreta? Leggiamo l'analisi di Cardini e Miglio:

Luogo d'incontro di natura e d'artificio, esso è anche luogo d'estrinsecazione della volontà sovrana. In esso il potere manifesta la sua più autentica natura e la sua più intima vocazione: giocare con la volontà dei sudditi come con gli automi, trattare lo Stato con la stessa energia demiurgica con la quale il mago tratta, nell'universo artificiale evocato dagli incantesimi, le sue creature.⁴⁰

E se, dove è scritto «potere», leggessimo «dominio»? Il giardino allora diverrebbe non lo specchio del potere, che in sé sarebbe, per Cardini e Miglio, inganno e manipolazione strumentale, ma, in questo caso, espressione e rappresentazione del dominio sulla natura e dell'uomo sull'uomo.

Chi avesse una concezione edificante della storia potrebbe ritenere che in realtà, con l'avvento della modernità, si rompe l'armonia medievale e sopravviene un lato oscuro di un potere che si basa e vive di strategie, fredde tecniche e inganni, per soggiogare e dominare i governati e la natura. Ma nel medioevo non si consuma un idillio: il giardino è, come abbiamo visto, anche «la proiezione di una rarefatta gerarchia sociale», e semmai si può sottolineare che l'elemento ideologico, tutt'altro che assente, ha la sua forza proprio nel non presentarsi e nel non apparire come tale. La modernità, che secolarizza, ha reso più espliciti, più riconoscibili, gli strumenti del dominio. Ma c'è di più, e non si tratta di un aspetto marginale: la modernità porta con sé, nella lunga durata, proprio grazie alla sua spinta universalistica, una sensibilità più avanzata rispetto al passato della coscienza del concetto universale di uomo, che impedisce la sussunzione dei subordinati quasi si trattasse di elementi naturali o strumenti di lavoro. Si tratta di un processo che, lungi dall'essere pienamente compiuto, vede però proprio nella modernità uno dei suoi momenti di maggiore accelerazione, accompagnati a contropunte dalla portata regressiva innegabile.

In altri termini, il giardino rinascimentale non fonda di certo il rapporto dominanti/dominati, ma, secolarizzandolo, lo esplicita. E tuttavia, il giardino medievale e rinascimentale non mostra elementi di verità solo *a contrario*: in entrambi (ma si tratta di un elemento costante sia precedentemente che successivamente, proprio perché è un elemento costante del

³⁸ *Ivi*, p. 169.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

rapporto uomo/natura) vi è una tensione verso un equilibrio, un'armonia fra uomo e natura, vissuti e interpretati con sensibilità secolarizzata o meno, che traluce dagli elementi e dai simboli propri dei giardini: dell'arte è il compito di suggellare il potere ma anche di prefigurare il *novum* e custodire il vero per i tempi a venire. In questo senso l'arte *afferma, nega e trascende, testimonia e rammemora*.

8. IL GIARDINO E LE «COSE»

Cosa si manifesta dunque nel giardino? Seguendo le indicazioni heideggeriane presenti in maniera rilevante in due Conferenze, la prima tenuta a Brema nel 1949 e intitolata *Sguardo in ciò che è*, e la seconda tenuta a Darmstadt nel 1951, dal titolo *Costruire abitare pensare*, possiamo ripensare il giardino come spazio nel quale le *cose* acquistano un senso eminente.

Secondo Heidegger, la tecnica determina un tempo, qual è il nostro, in cui «tutte le distanze nel tempo e nello spazio si accorciano»⁴¹. Che vi siano questa accelerazione e questa vicinanza non determina affatto una relazione autentica con le cose: al contrario si genera un'«uniformità in cui tutte le cose non sono né lontane né vicine»⁴². Non si tratta di una situazione che fa irruzione solo nella modernità: in realtà la tecnica moderna è per Heidegger il punto finale di una parabola⁴³ che inizia con Platone. Al termine di questa parabola si annuncia una nuova epoca del pensiero, non più rappresentativo-metafisico, ma in cui le *cose* sono esperite autenticamente nella loro essenza. In altre parole, le *cose* non sono più semplicemente *oggetti*, bensì sono nella loro essenza nell'ambito del *Geviert* (la Quadratura), dove vicendevolmente i Quattro si rispecchiano: cielo, terra, divini e mortali.

Proviamo a pensare queste indicazioni in relazione a quello che il giardino può essere⁴⁴: uno *spazio* privilegiato per esperire le *cose* nella loro

⁴¹ M. Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge. 1. Einblick in das was ist. 2. Grundsätze des Denkens*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1994 (trad. it. G. Gurisatti, *Conferenze di Brema e Friburgo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 19).

⁴² *Ivi*, p. 20.

⁴³ La posizione di Heidegger è assai complessa e non certo liquidabile come un rifiuto assoluto della tecnica in quanto tale. Nonostante questo, gioca un fortissimo ruolo la sua nostalgia, di ascendenza nietzscheana, del pensiero pre-socratico.

⁴⁴ Come suggestioni, queste riflessioni heideggeriane attraversano il testo di Cooper sui giardini, e vengono riprese nelle ultime pagine. Si tratta di un approccio indicativo e prezioso, che tuttavia rischia di «utilizzare» Heidegger a guisa dell'uso che si è fatto dello zen: un *deus ex machina* che deve liberarci dall'impressione che l'orizzonte si esaurisca in

autenticità. E proviamo a farlo seguendo ancora Heidegger: «Il rapporto dell'uomo ai luoghi e, attraverso i luoghi, agli spazi, risiede nell'abitare. La relazione di uomo e spazio non è null'altro che l'abitare pensato nella sua essenza»⁴⁵. Ma è un passaggio di poco successivo che per noi riveste particolare importanza, in quanto, pur riferito al costruire, vale, nella riflessione heideggeriana, per le *cose* in generale (per le *cose* in senso eminente, s'intende): «Aver cura della Quadratura, salvare la terra, accogliere il cielo, attendere i divini, condurre i mortali – questo quadruplici aver cura è la semplice essenza dell'abitare»⁴⁶. Al di là del linguaggio heideggeriano, la cui esplicitazione ci porterebbe troppo lontano e fuori rotta rispetto al nostro interesse specifico, il senso d'insieme di queste indicazioni è quello di istituire un rapporto con le *cose* (e più in generale, con il mondo) che non le riduca a meri oggetti ma ne riconosca l'essenza più autentica e profonda: il *Geviert* (cielo, terra, divini, mortali) indica l'ambito di manifestazione di questa essenza, un ambito che mostra le *cose* non più semplicemente come *reificate*, ma all'interno di una serie di relazioni e funzioni che le *salvano* dall'essere meri oggetti d'uso. L'avvertenza heideggeriana è allora che la tecnica nasconda tale esperire autentico, e al contempo, per un singolare percorso della storia stessa dell'essere, lo ponga all'attenzione.

Può il giardino essere un luogo privilegiato dove le *cose*, sottratte al loro mero essere *oggetti*, siano potenzialmente più esperibili nell'ambito del *Geviert*? E, al di là della lettera heideggeriana, tale ambito non può essere un'indicazione, una *figura* del tempo del *conciliato*?

Dobbiamo però, giunti a questo punto, interrogare la storia.

9. NATURA E STORIA

Quale significato o tensione il giardino intende indicare, sia nella forma più immediata dell'*hortus* più o meno raffinato che nel fasto di Versailles, fino al giardino privato di tradizione anglosassone?

Innanzitutto, nei giardini pensili persiani così come nel chiostro benedettino, fino ai parchi cittadini odierni, nella configurazione degli spazi in

un quotidiano che lo stesso pensiero filosofico ha appiattito in uno *status quo*, scialbo persino agli occhi di quello spirito che tanto ha voluto imitare la scienza come catalogazione e logica senza concetto.

⁴⁵ Heidegger, *Costruire abitare pensare* cit., p. 105.

⁴⁶ *Ivi*, p. 106.

cui si instaura una relazione più o meno immediata, più o meno sofisticata, fra ambiente naturale e mondo umano, si riflettono rapporti storici e sociali ben precisi. Il giardino, quindi, ci dice innanzitutto della storia dell'uomo e di come nella storia si configurino i rapporti sociali concreti e la storia del rapporto conflittuale dell'uomo con la natura. Nella storia dei giardini si legge la storia dell'emancipazione dalla natura immediata e la si legge non in una storia astratta, ma in quella concreta dei rapporti storici e sociali, e cioè in una storia del conflitto. A partire da questo conflitto, che inizialmente è sopravvivenza in un ambiente spesso ostile e in cui il pericolo è onnipresente, il giardino è quello spazio naturale *chiuso*, conosciuto, controllato, in cui il pericolo, la minaccia, sono stati ridotti al minimo. La natura, nell'*hortus*, dà i suoi frutti grazie al lavoro, allo studio, alla programmazione di un piano che cerca di sottrarre il meccanismo di garanzia di sopravvivenza alla causalità e alla casualità naturali: è l'impulso al controllo e all'organizzazione, la spinta alla fuoriuscita dalla natura come instabilità e ostilità, è il mantenimento e lo sviluppo all'ennesima potenza della natura come vita e, esteticamente, come bellezza e grazia.

Più si emancipa realmente dal *bisogno*, più il giardino diviene espressione di una coscienza estetica che cerca non di rappresentare un modello irraggiungibile di armonia che sulla terra può essere solo sperato e pensato (quest'ultimo è però, certo, un primo essenziale passo per pensare il superamento dello *status quo*), ma di pensare un'utopia che non deve rimanere tale, bensì deve volere il suo tramonto come u-topia, deve volere il suo divenire reale.

Questa emancipazione dal bisogno è, storicamente, un privilegio, e un privilegio possibile attraverso il dominio dei pochi sui molti. L'*otium* del giardino della classicità si rende possibile in una società schiavistica. Ma nella lunga durata la storia è, hegelianamente, storia della libertà: «L'Oriente sapeva e sa soltanto che *uno solo* è libero, il mondo greco e romano sapeva che *alcuni* sono liberi, il mondo germanico sa che *tutti* sono liberi [Alle frei sind]»⁴⁷.

L'emancipazione compiuta è la compiuta coscienza dell'umanità di se stessa, autocoscienza compiuta; a questo processo si accompagna la coscienza che, resa la natura una forza (il più possibile) non più ostile, non si considera più in contrapposizione con essa ma in armonia. Non nell'immediatezza, come originaria, ma come *risultato*. «Il sogno paradossale di

⁴⁷ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Berlin, Duncker und Humblot, 1837; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 134 (trad. it. G. Bonacina - L. Sichirillo, *Lezioni sulla filosofia della storia*, Roma - Bari, Laterza, 2008, pp. 90-91).

una natura perfetta e al tempo stesso perfettamente dominata dall'uomo» che contraddistingue il giardino medievale è presente come istanza in ogni giardino, anche in maniera confusa e inconsapevole. È la tensione di un conflitto verso cui la sensibilità e la coscienza crescono anche nel momento in cui la potenza del *logos* si rovescia in potenza naturale irriflessa, quando diviene distruttiva della natura.

Natura redenta o, in termini secolarizzati, natura *conciliata* (non *ricongiata*, perché non vi è nessuna armonia originaria se non l'inconsapevolezza immediata e irriflessa): ma la conciliazione non si dà nella natura, bensì come lavoro dello spirito, che riconosce la natura come *non-assolutamente-altro-da-sé*.

«THE GARDEN OF ELOQUENCE» DI HENRY PEACHAM, UN TRATTATO PER INSEGNARE L'ARTE RETORICA NEL RINASCIMENTO ELISABETTIANO

Paola Desideri

But the great might of figures (which is non other thing than wisdom speaking eloquently), the orator may lead his hearers which way he list, and draw them to what affection he will; he may make them to be angry, to be pleased, to laugh, to weep, and lament; to love, to abhor, and loathe; to hope, to fear, to covet; to be satisfied, to envy, to have pity and compassion; to marvel, to believe, to repent; and briefly to be moved with any affection that shall serve best for his purpose.

(Henry Peacham, *The Garden of Eloquence*)

1. IL CONTESTO DELLA RETORICA CINQUECENTESCA

Il Rinascimento ebbe una grande importanza per la storia della retorica anche in Inghilterra, dove ancora nel XVI secolo dominavano i vari generi del *formulary*, cioè quei trattati che comprendevano soltanto brevi prescrizioni, indicazioni di protocollo, modelli di lettere e di atti ufficiali necessari all'amministrazione e alla giustizia civile o canonica, come ad esempio il *De arte notarii*, il *Formularium diversorum contractum*, il *Formulare instrumentorum* ed altri. Accanto alla tipologia del *formulary* però si avvertì, ad un certo momento, l'esigenza di riproporre nuovamente la retorica di tipo ciceroniano, nella quale primeggiarono diversi retori, tra i quali Leonard Cox, Richard Sherry, Richard Rainolde, ma, elevandosi sopra tutti, Thomas Wilson, detto il «Quintiliano inglese».

Dove penetrarono le idee innovative del Rinascimento la retorica riguadagnò considerevolmente le posizioni perdute: essa si assunse il compito di completare l'educazione dell'uomo, di approfondire la conoscenza del mondo e di contribuire al rifiorire di tutte le scienze. Infatti, a quanti

volevano esercitarsi nella tecnica dell'eloquenza¹, gli umanisti raccomandarono lo studio dei grandi autori del passato, di Cicerone in particolare, come suggeriva Giorgio da Trebisonda (detto Trapezunzio), che nel 1453 pubblicò un'opera molto importante, il *De artificio ciceronianae orationis*, con cui, scegliendo il *pater eloquentiae latinae* come unico modello per una buona prosa neolatina, diffuse la teoria dell'importanza dell'*elocutio* – λέξις per i Greci – invitando, con una concezione molto moderna, ad apprendere l'eloquenza direttamente sui testi e non in maniera scolastica e parcellizzata. D'altra parte proprio a Giorgio da Trebisonda, pioniere degli umanisti, si deve l'aver riunificato parti della retorica classica che le varie *artes* medioevali avevano separato e frammentato in base al principio della frantumazione in generi specializzati, anticipando così l'approccio globale e unificatore propugnato dall'Umanesimo e dal Rinascimento. Del resto, lo stesso Trapezunzio sosteneva che la ragione non è produttrice di alcun bene se non s'incarna in un discorso: *ratio* e *oratio* erano infatti i due attributi che, meglio di altri, definivano la natura umana, a detta degli umanisti. Partire da Cicerone, divenuto l'Oratore per antonomasia, o meglio l'*orator noster*, fu dunque una condizione irrinunciabile, operazione, questa, ribadita anche nel *Tractatus de liberorum educatione* di Enea Silvio Piccolomini, ritenuto unanimemente il trattato umanistico-pedagogico più sistematico².

Con l'affermarsi degli *studia humanitatis*, la retorica, intesa «[...] come connessione di ogni sapere e di ogni virtù con un eloquio che li renda operanti nella società» (Fumaroli 1980 [2002, p. 22]), divenne quindi il principio unificante della cultura, di cui l'eloquenza, concepita da Cicerone come la *sapientia moderatrix artium* per la sua intrinseca funzione di regolatrice delle arti, fu la massima espressione quale valore esemplare per un nuovo ideale di vita civile. Punto di riferimento ciceroniano imprescindibile fu sicuramente l'*Orator*, che, insieme al *De oratore* e al *Brutus*, fissò le regole dell'arte del discorso e il trionfo della parola³, di cui l'*optimus stylus* dell'Arpinate rappresentava la norma linguistica per eccellenza alla quale attenersi per conseguire quella *dignitas hominis* propugnata da una potente pedagogia classica dell'eloquenza in grado di sconfiggere una volta per tutte il latino «barbarico» dei secoli oscuri. A questo riguardo, l'*imitatio* ciceroniana rimase, fino alla

¹ Sul binomio tra studi umanistici ed eloquenza, cfr. tra gli altri Gray 1963 e Murphy 1983.

² Per comprendere le linee essenziali del vasto processo di trasformazione degli strumenti del sapere nel XV e XVI secolo, cfr. Vasoli 1968.

³ Per un esame dettagliato dell'opera e della dottrina oratoria di Cicerone, analizzata nel quadro più ampio della retorica come scienza organizzatrice del pensiero e della sua espressione nell'antichità latina, cfr. almeno Leeman 1963 e Kennedy 1972.

metà del XVII secolo, il modello per antonomasia del complesso e articolato dibattito retorico europeo, dominato appunto dalla centralità e dalla lunga durata della disputa sulla dicotomia «ciceronianismo/anticiceronianismo», di cui però in questa sede non possiamo dar conto.

Va ricordato che mentre il Medioevo aveva ridimensionato l'importanza della retorica all'interno del *trivium*, subordinandola alla dialettica e alla teologia, il Rinascimento aveva rovesciato questa prospettiva cambiando radicalmente l'equilibrio tra le arti del trivio, come del resto è ben evidente nei curricula scolastici e universitari dell'epoca. La retorica rinascimentale pertanto si avvicinò sempre più alla grammatica e alla poetica, allontanandosi considerevolmente dallo studio del diritto, della logica e soprattutto dalla riflessione filosofica, come sosteneva il maggiore trattato di retorica dell'epoca rinascimentale, il *De ratione dicendi* del gesuita spagnolo Juan Luis Vives, scritto allo scopo di riportare alla luce la retorica dopo secoli di disuso. Apparso nel 1533, il *De ratione dicendi* viene considerato il manifesto di quello che sarà poi il processo inarrestabile, e in un certo senso involutivo, di «letteraturizzazione»⁴ della retorica nei tempi che verranno. Fu così che la retorica perse le sue componenti più squisitamente logiche⁵ e argomentative, cioè l'*inventio* e la *dispositio*, ad esclusivo vantaggio dell'*elocutio*, vale a dire della «forma dell'espressione», analizzata nel Cinquecento con grande cura e intesa appunto come l'espressione perfetta delle proprie idee. La decadenza dell'oratoria forense e deliberativa e il passaggio diamesico da una retorica primaria, fondata sull'oralità (spesso in un confronto faccia a faccia), ad una retorica secondaria, fondata sulla scrittura (a distanza), attribuirono una maggiore rilevanza all'epidittica e quindi all'efficacia persuasiva delle figure retoriche.

A tutto ciò si aggiunse anche la determinante scissione compiuta dal filosofo calvinista Pierre de la Ramée⁶ (noto anche come Petrus Ramus, o Pietro Ramo) fra la *dialectica*, comprendente l'*inventio* e la *dispositio*, e la *rhetorica*, riguardante unicamente l'*elocutio* e la *pronuntiatio*. La retorica, limitata alla sola teoria dell'elocuzione, veniva quindi privata del possesso e del controllo dell'argomentazione, spettante da sempre all'antica arte del discorso, e, di conseguenza, si avviava inesorabilmente a specializzarsi

⁴ Su questo processo e sugli sviluppi futuri tendenti inevitabilmente verso la poetica dalla Controriforma in poi, cfr. Florescu 1960 e Barilli 1979.

⁵ Sui percorsi della logica e della retorica inglesi dal Cinquecento al Settecento, cfr. Howell 1956.

⁶ Circa il ruolo fondamentale esercitato dal ramismo, insieme ad altri apporti scientifici e culturali, nello sviluppo dell'arte della memoria tardocinquecentesca, cfr. Yates 1966. Sul ramismo, cfr. Rossi 1960.

nella normativa del linguaggio figurato. Pertanto l'antico legame fra argomentazione e oratoria, che ne aveva costituito la forza e il pregio nei tempi antichi, si spezzò a partire dal XVI secolo: da allora la trattatistica retorica si concentrò sulle figure, inseguendo «[...] il miraggio di imbrigliare la varietà fenomenica del discorso, classificandone gli aspetti più svariati e minuziosamente sottili con puntigliose distinzioni e suddivisioni» (Mortara Garavelli 1988, p. 49).

Infine, dopo queste considerazioni, va precisato che la motivazione principale addotta dagli umanisti per porre la retorica al centro della propria riflessione e della propria opera era che l'eloquenza obbediva a principi sia di naturalezza sia di socialità, tanto da ispirare il Poliziano ad asserire che l'oratoria, o eloquenza che dir si voglia, «[...] è l'unico mezzo per penetrare nella mente degli uomini e, senza commettere violenza, costringerli a perseguire scopi universalmente utili»⁷, come parimenti fece alcuni decenni prima anche Leonardo Bruni, il grande umanista traduttore di Platone e Aristotele e autorevole cancelliere della Repubblica fiorentina, quando nella sua *Vita di Cicerone* descrisse l'oratore come un eroe dell'umanesimo civico, che univa l'eloquenza e la saggezza della guida politica.

Del resto, allorché «[...] la centralità della persuasione si trasferì dal mezzo parlato a quello scritto, ereditò tutta la forza e l'energia che la retorica classica le aveva conferito come arte pubblica dell'esecuzione» (Vickers 1989 [1994, p. 364]) e, di conseguenza, gli scrittori rinascimentali avocarono a sé il potere e l'abilità degli antichi oratori, consapevoli di detenere la capacità di muovere le emozioni con il linguaggio. Proprietà fondamentale della letteratura fu quindi quella di *movere*, pratica che tra il 1540 e il 1640 prevalse sul *docere* e sul *delectare*, coerentemente con la crescente supremazia del ruolo delle passioni nella persuasione, sulla scia autorevole dei modelli ciceroniani⁸ e quintiliani. Di qui la grande profusione in Europa di manuali retorici⁹, finalizzati ad esporre con la maggiore precisione possibile tutte le definizioni dei *tropoi*, con i rispettivi esempi attinti da classiche *auctoritates*, al fine di insegnare/apprendere un'efficace abilità linguistico-pragmatica: il saper-fare elocutivo, ottenuto tramite l'acquisizione della competenza dell'*ornatus*, cioè di quel *corpus* di regole che regge sapientemente l'uso appropriato dei tropi e delle figure retoriche del discorso.

⁷ Cit. in Garin 1973, p. 121.

⁸ Non a caso, il testo ciceroniano del *De officiis*, per l'enorme impatto etico-epistemico, era imprescindibile in ogni scuola o università del Rinascimento.

⁹ Una raccolta classica di trattati poetico-retorici del Cinquecento è quella curata da Weinberg 1970-1974.

2. IL RINASCIMENTO INGLESE

Dal complesso e variegato contesto retorico nel quadro dell'Europa cinquecentesca, di cui abbiamo tentato di fornire soltanto gli elementi base, e in considerazione della scoperta e della febbrile traduzione di testi antichi, dobbiamo evincere che la storia della retorica rinascimentale, divenuta sempre più autonoma, è in definitiva la storia dei diversi processi di assimilazione di un'enorme quantità di trattati. Il numero imponente di edizioni, commenti e nuove opere elencato nella bibliografia di Murphy (1981) comprende infatti circa seicento autori rinascimentali a testimonianza del grande interesse e dell'intensità con cui venne coltivata la retorica. Basti pensare che tra il Quattrocento e il Settecento furono pubblicati circa duemila volumi di retorica in edizioni ad ampia tiratura, le cui copie avevano un folto pubblico costituito sia da singoli lettori sia dalla moltitudine di studenti che le utilizzavano quali testo scolastico.

Entrando nel campo specifico dell'istruzione in Inghilterra durante il Cinquecento¹⁰, si deve constatare il grande prestigio acquisito dalla retorica, della quale i fondatori di scuole non potevano non tenere conto allorché presero a modello gli educatori più autorevoli come Vives ed Erasmo da Rotterdam (di cui parleremo più avanti) nell'istituire St. Paul, Eton, Winchester, Westminster, Ipswich, Canterbury, ecc. Ma è specialmente nell'età dei Tudor¹¹ che osserviamo una grande espansione degli studi classico-retorici: si calcoli che già nel 1575 esistevano circa 360 *grammar-schools* con un sistema educativo altamente codificato circa lo studio del latino parlato e scritto, fino alla conoscenza profonda e analitica di un vasto numero di figure di parola, che sono alla base dell'eloquenza intesa come la risorsa umana più grande.

Del resto, oltre alle lezioni universitarie, i *colleges* si assunsero responsabilità sempre maggiori nell'organizzazione dell'insegnamento e nella formazione culturale degli studenti, spronati ad assumere un rinnovato atteggiamento umanistico nei confronti della cultura del passato; infatti dalla seconda metà del Cinquecento i nuovi statuti concessero sempre più uno spazio privilegiato alla didattica della retorica e del linguaggio in genere, tanto da indebolire, come avvenne all'inizio del regno di Elisabetta I, le discipline matematiche¹².

¹⁰ Per la storia esaustiva dei curricula delle *grammar-schools*, cfr. Baldwin 1944.

¹¹ In merito alla retorica elisabettiana nei suoi diversi aspetti e in rapporto con l'articolata e sfaccettata retorica rinascimentale europea, cfr. Joseph 1962; McCullen 1962; Taylor 1972; Plett 1975, 1993, 2004; Locatelli 1993 e Mack 2004.

¹² Sul sistema socio-educativo inglese all'epoca dei Tudor, cfr. Simon 1966.

Del periodo elisabettiano prenderemo in considerazione soprattutto il trattato fondamentale di Henry Peacham, cioè *The Garden of Eloquence*, uscito nel 1577 e ristampato nel 1593¹³; dobbiamo comunque ricordare che nei decenni immediatamente precedenti apparvero in lingua inglese ben quattro altre opere di un certo rilievo dedicate all'*ars bene dicendi*. Vale la pena osservarle da vicino per la loro incidenza nel panorama di quell'epoca, contrassegnata dalla diffusione del sapere e, di conseguenza, del libro, del quale la classe media emergente diventò avida produttrice e consumatrice.

In ordine diacronico, la prima opera del 1524, *The Arte or Crafte of Rhetoryke* del già citato Leonard Cox, è essenzialmente una traduzione del primo libro delle *Institutiones rhetoricae* di Filippo Melantone, nome italianizzato di Philipp Melanchthon (nato Philipp Schwarzerdt), del 1521, con alcune aggiunte dal *De rhetoricae libri tres* del 1519 dello stesso autore, ma soprattutto dal *De inventione* di Cicerone. Cox, che conosceva bene i trattati ciceroniani di retorica, riprese parecchi esempi dalle orazioni dell'Arpinate, come pure attinse dal *Rhetoricorum libri quinque* di Giorgio da Trebisonda, pubblicato inizialmente a Venezia nel 1470.

Il secondo lavoro di retorica in lingua inglese, uscito nel 1550 e particolarmente diffuso nel Cinquecento, è *A Treatise of Schemes and Tropes* di Richard Sherry, che ebbe il merito di menzionare la maggior parte delle fonti, di selezionare con accuratezza le definizioni e di fornire degli esempi allo scopo di rendere espliciti questi complessi argomenti. Il criterio di Sherry è quello di aver riunito e tradotto nel volume le conoscenze di molti scrittori, usando le proprie preferenze e il proprio giudizio, ma comunque facendo in modo che ogni figura retorica potesse poi essere facilmente ritrovata e accostata agli usi discorsivi possibili. La prima sezione del libro, che consiste nelle metafore e nelle figure relative alla dizione e alla sintassi, proviene principalmente dalle *Tabulae de schematibus et tropis* dell'umanista tedesco Pietro Mosellano, noto autore di opere retoriche, mentre l'ultima sezione dell'opera mostra concretamente i modi per espandere un tema e ricavarne una varietà di argomenti. Per l'ampliamento testuale si può ritenere che Richard Sherry abbia utilizzato alcuni criteri previsti sia nel *De oratore*, nell'*Orator* e nelle *Partitiones oratoriae* di Cicerone, sia nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Infine nel 1555 Sherry pubblicò un'ulteriore raccolta di figure, leggermente modificata, sotto il titolo *A Treatise of the Figures of Grammar and Rhetorike*, che presenta il testo in latino, seguito però, il più delle volte, dalla traduzione inglese.

¹³ Nel corso del lavoro si farà riferimento all'edizione del 1577/1593 (Peacham 1996).

La terza opera, la più completa sulla retorica in lingua inglese, è il *The Arte of Rhetorique* di Thomas Wilson del 1553¹⁴, nella quale si afferma l'importanza e la dignità indiscusse della parola sopra qualunque altra pratica umana. Le fonti ispiratrici furono: la *Rhetorica ad Herennium* di Cornificio¹⁵, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, gli *Ecclesiastae sive de ratione concionandi* di Erasmo da Rotterdam e, ovviamente, i vari trattati di Cicerone, in particolare il *De oratore*. Wilson aveva probabilmente altrettanta familiarità con il *De duplici copia verborum ac rerum* di Erasmo sin da quando era stato studente e conosceva forse le *Institutiones rhetoricae* di Melantone. Va rilevato che il *The Arte of Rhetorique* di Wilson divenne così popolare da meritare ben sette edizioni prima della fine del XVI secolo.

Infine, la quarta opera di retorica apparsa in Inghilterra prima del trattato *The Garden of Eloquence* di Henry Peacham è *A Book Called the Foundation of Rhetorike* di Richard Rainolde, pubblicata nel 1563. Si tratta della versione inglese di uno dei testi scolastici più popolari sia dell'antichità che del Rinascimento, cioè i *Progymnasmata* di Aftonio, retore di Antiochia della seconda metà del IV secolo d.C., che, per redigere la sua raccolta di esercizi ricchi di molti esempi, prese spunto dai precedenti famosi *Progymnasmata* di Ermogene di Tarso, retore e sofista greco, e di Elio Teone¹⁶. Bisogna ricordare che Ermogene, retore greco del II secolo d.C., fu autore di numerosi e diffusi trattati tecnici di retorica¹⁷, adottati nelle

¹⁴ Per un'analisi del *The Arte of Rhetorique* di Wilson, cfr. Wagner 1960.

¹⁵ Tale opera fu a lungo ritenuta erroneamente di Cicerone, poi però fu attribuita da Quintiliano a Cornificio, retore latino che la compose nell'86-82 a.C. La *Rhetorica ad Herennium* fu molto importante nell'ambito della storia linguistica della retorica, perché istituì la nomenclatura retorica latina con traduzioni o calchi dal greco.

¹⁶ I *Progymnasmata*, esercizi di «ginnastica» retorica ad uso scolastico caratteristici della Seconda Sofistica, erano stati stampati per la prima volta a Venezia nel volume dei *Rhetores graeci* editi da Aldo il Vecchio negli anni 1508-1509 (*Aphthonii sophistae progymnasmata*) e successivamente, sempre per gli stessi tipi, nel volume dei *Rhetores graeci et latini* del 1523. Nel 1540 venne pubblicato a Roma il *De modo declamandi* di Elio Teone. La diffusione di queste opere coincise con quella di Longino e di Ermogene (Aftonio, Ermogene e Longino furono pubblicati in un unico volume a Ginevra nel 1569). Joachim Camerarius fu, dopo Aldo il Vecchio, l'editore instancabile di questi esponenti della tarda retorica greca.

¹⁷ Va ricordato che nel Cinquecento le opere di Ermogene ebbero una nuova fioritura a livello europeo. Infatti i suoi *Progymnasmata* furono pubblicati nella traduzione latina di Prisciano a Parigi per i tipi di S. Colinaeus nel 1540 e i suoi *De dicendi generibus sive de formis orationis libri duo*, tradotti da Jean Sturm, furono stampati a Strasburgo nel 1571 e a Udine nel 1599 nella versione italiana dovuta a Giulio Camillo Delminio (*Le Idee, ovvero forme della oratione da Hermogene ...*). Quest'ultimo trattato di lontana ascendenza teofrastea, riguardante le figure e la qualità dello stile, tentò di definire le idee dell'*elocutio* ed ebbe una grande risonanza nell'ambito dell'acceso dibattito seicentesco sullo stile.

scuole fino alla tarda età bizantina. Grazie alle indicazioni pratiche e agli esempi di Richard Rainolde, riguardanti i quattordici modi per sviluppare un argomento, *A Book Called the Foundation of Rhetorike* continuò ad essere uno dei testi preferiti dagli insegnanti anche per buona parte del Seicento.

Certamente i manuali di stile pubblicati nell'Inghilterra del Cinquecento forniscono oggi una base molto importante per comprendere appieno la cultura del tempo. Va precisato comunque che fino alla metà del XVI secolo i libri di retorica svolgevano essenzialmente una funzione di utilità: il più diffuso in assoluto era il famoso *De duplici copia verborum ac rerum* di Erasmo da Rotterdam, pubblicato a Parigi nel 1512 e dedicato al riformatore umanista dell'istruzione secondaria John Colet, nel quale si indicano le tecniche di scrittura più adeguate. Tale opera, incentrata particolarmente sull'*inventio*, secondo il modello di Quintiliano, rifugge dal ridondante asianesimo per proclamare l'ideale del *breviter et copiose dicere*, cioè dell'esprimersi in maniera concisa e al tempo stesso faconda. Infatti le figure retoriche, peraltro fondamentali per lo stile, debbono offrire al pensiero la possibilità di una formulazione essenziale, densa ed efficace, posizione questa maggiormente sostenuta dall'umanista olandese nell'*Elogio della follia* del 1511, dove vengono prese sempre più le distanze dalle procedure dell'*ornatus*, allo scopo di attribuire maggior rilievo alle cose che alle parole. L'antitesi erasmiana *res/verba*, di evidente matrice agostiniana, come è noto, avrà un peso enorme nel vivace dibattito culturale e retorico-filosofico del Cinque e Seicento.

A tale riguardo, va inoltre precisato che negli anni successivi, precisamente nel 1528, Erasmo pubblicherà a Basilea per i tipi di Frobenius il *Dialogus Ciceronianus sive de optimo genere dicendi*, frutto di un lungo ventennio di riflessioni sulla retorica antica e moderna. Il *Ciceronianus* consiste in una dura critica a quell'exasperato *Tullianus stylus*, che, considerato dalla Roma pontificia la conquista più alta del Rinascimento, era invece ritenuto dallo stesso Erasmo, sostenitore moralista di una *renovatio spiritus* piuttosto che di una *renovatio litterarum* secondo il canone opposto del Bembo, come modello ispiratore di quel *modus scholasticus* e di quell'estetizzante riemergere della sofistica declamatorio-imperiale sotto dissimulate e inaccettabili sembianze cristiane.

Avversario della retorica come *ubertas* e, al contrario, fautore della *brevitas*, già nel 1509 il teologo olandese aveva pubblicato a Parigi gli *Adagia*, esempio paradigmatico delle sue preferenze sul versante dell'arte oratoria. In questo breve trattato, esaltante la citazione quale vero e proprio metodo di *inventio* sulla scia di Senofonte e Apuleio, egli raccolse negli *Adagia*

brani di celebri autori greci e latini e centinaia di proverbi, definiti – non a caso – adorni di *gemmae translationum*, di *lumina sententiarum*, di *flosculi allegoriarum et allusionum*¹⁸. Tali elementi lessicali decorativi hanno il lodevole compito di trasformare la prosa in uno specchio della natura con i suoi variopinti campi fioriti, ricchi di «fiorellini di allegorie e allusioni», metafora attinta proprio da Cicerone, il quale appunto parla di figure che adornano retoricamente la lingua come i fiori in un prato.

Del resto, credendo nella varietà come principio essenziale del piacere della lettura, Erasmo riteneva che le *sententiae*, per la loro concisa arguzia, stimolassero il lettore interessato, allo stesso modo considerava le citazioni attinte dalle opere degli antichi frammenti di «pietra viva» da incastonare nel discorso per ravvivare il testo a seconda delle diverse situazioni da affrontare. Negli intenti erasmiani la raccolta dossografica degli *Adagia*, con l'ampia gamma delle loro luci e dei loro fiori, permette dunque all'*ornatus* discorsivo di perseguire la *varietas*, analogamente alla natura dotata di una sconfinata diversità floreale. I tropi e le figure di pensiero sono in definitiva parte integrante della parola, che è frutto della totalità dell'uomo incarnato, costituito di anima e di corpo.

È in questo complesso e differenziato panorama retorico cinquecentesco che si colloca uno dei più importanti manuali di retorica, *The Garden of Eloquence* di Henry Peacham, opera degna di particolare interesse non soltanto per rintracciare la continuità del sapere umanistico inglese da Cicerone, Cornificio, Quintiliano e da altre *auctoritates* antiche a Melantone, Erasmo, Sherry, ecc., ma anche per comprendere dal punto di vista intertestuale gli sviluppi della letteratura inglese nell'ultimo quarto del XVI secolo.

3. LA FORMAZIONE RETORICA DI HENRY PEACHAM

Henry Peacham¹⁹, retore ed ecclesiastico inglese, nacque nel 1546 e fu ordinato sacerdote all'età di 28 anni. Egli era a capo della parrocchia del villaggio di North Mimms, nella contea dello Hertfordshire, quando pubblicò nel 1577 a Londra la prima edizione del trattato *The Garden of Eloquence, containing the most excellent ornaments, exornations, lightes, flowers, and*

¹⁸ Erasmo adotta frequentemente nei suoi scritti la metafora dei fiori e dei fiorellini (*flosculos*) e quella del giardino (*hortulos*).

¹⁹ Per un inquadramento della figura di Henry Peacham nel panorama storico-culturale del tempo, cfr. Young 1977 e Rebhorn 2000.

formes of speech, commonly called the figures of rhetorike, dedicato a «the Right Honorable Sir John Elmer», vescovo di Londra. Nell'anno successivo, sempre in questo villaggio, nacque suo figlio, anch'egli chiamato Henry, il quale finì per oscurare la reputazione letteraria paterna con l'opera *The Compleat Gentleman*, di cui faremo cenno nella conclusione del presente saggio, e con una quindicina di libri pubblicati tra il 1605 e il 1639. Nel 1578, appena un anno dopo l'uscita della prima edizione del manuale, Henry Peacham il Vecchio si spostò a North Leverton, nel Lincolnshire, dove rimase ininterrottamente fino alla morte avvenuta nel 1634.

L'osservazione preminente che balza subito agli occhi nella prima edizione di *The Garden of Eloquence* è l'esaltazione della forza persuasiva dell'oratore, che può condurre gli ascoltatori ad avere reazioni emotive anche forti, come ridere, piangere, amare, detestare, temere, e così via. Infatti, con immagini strategicamente adeguate, l'oratore può rendere il suo discorso chiaro come il sole a mezzogiorno, o viceversa nebuloso; può trasformare il suo parlare in oscuro e faticoso, tempestoso oppure calmo, tanto che le sue immagini sembrano quasi le pennellate di un quadro, più che un discorso espresso con parole. Queste considerazioni metaforiche di Peacham segnarono in Inghilterra il passaggio da un uso puramente strumentale dei trattati di retorica ad una nuova concezione del linguaggio, un linguaggio pragmaticamente e psicologicamente in grado di provocare comportamenti e suscitare emozioni.

The Garden of Eloquence è un manuale di retorica a carattere normativo-classificatorio, in cui Peacham fornisce una minuziosa elencazione di figure e tropi. Nella prima edizione del 1577 si presenta come un catalogo di 184 figure e di usi/abusi linguistici, con numerosi esempi attinti soprattutto da *auctoritates* come Cicerone, Quintiliano ed altri autori latini e dalla Bibbia, della quale fornisce oltre trecento modelli lessicali: fu certamente un trattato molto noto tra quelli di retorica del tempo, utilizzato per scrivere testi ornati di metafore «fiorite» e abbelliti di figure di discorso.

Del resto, le figure di discorso sono sempre state usate per decorare il linguaggio alla stessa stregua con cui i fiori servono per guarnire e far «parlare» i giardini. Analogamente, non a caso, i disegnatori e gli architetti di giardini dei secoli XVI-XVIII, nel progettarne la mappa, tenevano ben conto dei principi retorici di proporzione, decoro e struttura per realizzare una scenografia impeccabile del paesaggio in sintonia con l'Armonia dell'Universo verso cui l'uomo deve tendere²⁰. Come la classificazione, la

²⁰ Per opportuni approfondimenti sugli intrecci tra retorica, letteratura e paesaggio nel Rinascimento inglese, cfr. Leslie 1991.

disposizione e la gerarchia degli spazi erano un sistema altamente sofisticato, tale da dimostrare costantemente il dominio assoluto dell'uomo sulla natura, parimenti l'eloquenza, al servizio dei più nobili ideali umani, ricorreva strategicamente al ricco apparato retorico quale strumento controllato per influenzare l'ascoltatore o il lettore e disporlo al conseguimento del bene. Quindi fiducia nella natura sociale dell'uomo e congiuntamente nella centralità del linguaggio.

Sebbene come ministro del culto Henry Peacham preferisse esemplificare le figure retoriche tramite citazioni bibliche, intese comunque descrivere il suo libro come un'opera generale di istruzione all'arte della retorica, indirizzando i suoi precetti al destinatario, cioè all'oratore²¹. Infatti la maggior parte delle sue spiegazioni e dei suoi esempi provengono da fonti classiche, in particolare dall'*Instituto oratoria* di Quintiliano, dalla *Rhetorica ad Herennium* e dai vari scritti di Cicerone, materiale reperito attraverso diverse raccolte del XVI secolo, tra le quali primeggiava l'*Epitome troporum ac schematum grammaticorum et rhetoricorum* di Susenbroto del 1540-'41, *A Treatise of Schemes and Tropes* di Richard Sherry e il *De copia* di Erasmo da Rotterdam.

Un discorso a parte merita l'*Epitome troporum ac schematum grammaticorum et rhetoricorum* di Susenbroto, estremamente popolare nella seconda metà del Cinquecento e molto diffuso nelle scuole dell'Inghilterra elisabetiana e nel resto del continente, tanto da essere oggetto di ben ventiquattro ristampe in meno di un secolo, giacché fu il testo più adottato. Infatti, tutti gli studenti inglesi, una volta pervenuti alla quinta classe, avrebbero dovuto conoscere l'elenco delle figure retoriche ivi descritte. D'altra parte Susenbroto, umanista tedesco e famoso docente di latino, fu autore non solo dell'*Epitome*, ma di molti altri manuali molto noti, tanto che lo stesso William Shakespeare, insieme ad altri scrittori e poeti, conobbe questo trattato, come è attestato dai numerosi esempi intertestuali riportati nelle sue opere.

Peacham probabilmente studiò anche l'*Ecclesiaste* di Erasmo, i trattati di Melantone e i *Rhetoricorum libri* di Giorgio da Trebisonda, come è possibile che abbia consultato i volumi usciti nel XVI secolo contenenti liste di figure trattate da autorità minori: ad esempio quelli di P. Rutilio Lupo, Marziano Capella, Diomede e Donato. Un debito specifico nei confronti di questi autori è difficile da dimostrare, dal momento che spesso si ripetevano e si citavano intertestualmente l'un l'altro. Per di più lo stesso Susenbro-

²¹ Sulle distinte figure dell'oratore e del poeta nell'ambito della letteratura umanistica, cfr. Hardison 1971.

to faceva riferimento nelle proprie discussioni a Quintiliano, alla *Rhetorica ad Herennium*, a Cicerone, ad Erasmo, come a Lupo, Diomede, Donato, Giorgio da Trebisonda, Marziano Capella e Melantone.

Peacham certamente consultò anche il primo dizionario inglese-latino compilato da Sir Thomas Elyot²² e pubblicato nel 1538 (ristampato con ampliamenti da Thomas Cooper nel 1550), nonché gli indispensabili *Dictionarium seu latinae linguae Thesaurus* di Robert Estienne e il *Thesaurus graecae linguae* di Henri Estienne. Accanto a numerose citazioni di testi classici, riscontriamo anche riferimenti a opere rinascimentali, o a loro capitoli specifici, ed è probabile supporre che tale abbondanza citazionale possa aver spinto Peacham a consultare alcune fonti originali, almeno l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, i vari trattati retorici di Cicerone e la *Rhetorica ad Herennium*, ma non ci sono prove reali per avvalorare queste ipotesi.

Infatti bisogna riconoscere che quasi sempre, quando egli cita un libro, o un capitolo, oppure un passo attinto da un autore classico, i riferimenti testuali si possono ugualmente rintracciare nell'*Epitome* di Susenbroto, nel *Trattato* di Sherry, nell'edizione annotata del *De copia* di Erasmo a cura di M. Veltkirchius, nei lessici di latino e greco di Robert e Henri Estienne, o negli scritti di quegli stessi autori a cui Susenbroto fa appunto riferimento nell'introduzione dell'*Epitome*, modello e fonte primaria, nonostante Peacham abbia aggiunto numerose citazioni provenienti da altre fonti. Va da sé che le modalità e l'approccio con cui Peacham operò per sintetizzare e riorganizzare la tradizione classica in un trattato di retorica sono originali: infatti la gestione delle fonti, le definizioni estrapolate dalle *auctoritates* preferite, o l'invenzione lessicale di esempi soggettivi, dimostrano comunque il tentativo personale di costruire e prospettare, secondo i canoni rinascimentali, una visione unitaria e globale dell'*ars rhetorica*.

²² Sir Thomas Elyot, umanista e diplomatico di rilievo, scrisse nel 1531 *The Book Named the Governor* che dedicò ad Enrico VIII. Prese parte molto attivamente al dibattito del primo Cinquecento sull'inferiorità della lingua inglese rispetto al latino e alle lingue romanze tanto da pubblicare il primo completo dizionario latino in inglese. Di lui resta il famoso ritratto di Hans Holbein il Giovane eseguito tra il 1532 e il 1534.

4. «THE GARDEN OF ELOQUENCE»:
FONTI, CLASSIFICAZIONI E MODELLI RETORICI

Ad un'analisi dettagliata, *The Garden of Eloquence*, che, è bene sottolinearlo, contiene la trattazione più accurata ed estensiva di figure retoriche mai effettuata in lingua inglese prima del 1577, presenta, soprattutto nella sua seconda versione considerevolmente ampliata del 1593, la descrizione meticolosa e l'illustrazione di oltre 200 figure. In quest'ultima edizione Henry Peacham cambiò sostanzialmente l'impianto del proprio manuale, aggiungendo addirittura all'esposizione di ogni figura una sezione che ne forniva «l'uso» e la «precauzione». La distinzione, alquanto opportuna a livello didattico-normativo, su *the use* e su *the caution* aveva lo scopo di sottolineare che l'espedito retorico dovesse essere collegato al significato e che non se ne dovesse abusare linguisticamente, evitando un'artificialità spesso dannosa ai fini dell'eleganza e della misura espressiva.

Questa seconda pubblicazione è in realtà un dizionario dei termini retorici e grammaticali necessari per la comprensione di uno stile letterario, sia antico che moderno. Le sue oltre 200 voci conferiscono al trattato una posizione unica all'interno del gruppo delle opere di erudizione retorico-linguistica di scuola elisabettiana, non soltanto per la completezza espositiva, ma anche per la cura nel ricercare quei testi antichi depositari di termini adatti a definire ogni possibile locuzione nei vari contesti.

Peacham eliminò dal secondo volume due gruppi di figure inclusi in quello precedente: gli *orthographical schemes*, consistenti in 14 tipi di *metaplasm*, e i 42 *syntactical schemes*. Alcuni di questi ultimi, come spiegò egli stesso, diedero il nome agli schemi retorici che appaiono successivamente, vale a dire: *aposiopesis*, *zeugma*, *epanalepsis*, *asyndeton*, *polysyndeton* e *periphrasis*. Tutti sono presenti nel 1593 con le figure *paromoeon*, *epitheton*, *litotes*, *diaeresis*, *emphasis* e *parenthesis*.

In quest'ultima edizione l'autore suddivise gli schemi retorici, che riportò quasi completamente dalla versione precedente, in *tropes of words* e *tropes of sentences*. Scisse la prima specie in 4 categorie (11 tipi di ripetizione, 2 di omissione, 4 di congiunzione e 7 di separazione), mentre modificò notevolmente l'organizzazione dei *tropes of sentences*, che ripartì in due differenti classi più grandi: *figures of affection* e *figures of amplification*. Nella prima categoria egli incluse 24 varietà di esclamazione, 17 di moderazione, 6 di consultazione e 9 di permesso, mentre distinse la seconda in 11 tipi di distribuzione, 19 di descrizione, 21 di paragone e 16 di raccolta; inoltre aggiunse osservazioni, come già detto, sull'uso/abuso retorico ed allargò notevolmente l'esposizione di ogni figura.

Mentre nel testo del 1577 Peacham era solito iniziare la descrizione delle sue figure con *when*, un tratto stilistico forse ripreso da Sherry, e con *cum* alla stessa maniera di Susenbroto, in quello successivo, spinto maggiormente da intenti tassonomici, egli sembra voler rendere le sue definizioni più formali e metalinguistiche, quindi più vicine ai canoni e alle norme. Inoltre constatiamo la preferenza per i nomi greci delle figure, fenomeno attestato, per esempio, dalla sostituzione di *ara* per *imprecatio*, *eucharistia* per *gratiarum actio*, *paramythia* per *consolatio* e *catacosmesis* per *order*. Oltre a molti nuovi esempi, nel testo del 1593 Peacham aggiunse circa 30 figure alla classe delle *figures of affection* e un certo numero di vizi di espressione, che, omessi nella prima edizione, furono reintrodotti come abusi di alcune figure in elenco.

La prima edizione del 1577 seguiva fedelmente l'organizzazione della compilazione latina della fonte primaria del trattato, ossia l'*Epitome troporum ac schematum grammaticorum et rhetoricorum* di Susenbroto, al punto da riprodurre all'inizio del libro la stessa tavola analitica dell'*Epitome*. Tutte le 132 voci dell'autorevole modello tedesco furono incrementate da Peacham, ad eccezione di *insultatio*, *ratiocinatio* e *synoeciosis*, in quanto già trattate nella discussione di figure simili. Queste sono le 60 voci introdotte da Peacham su quelle di Susenbroto: *anapodoton*, *tautology*, *amphibologia*, *bomphiologia*, *cacozelon*, *paromoeon*, *periergia*, *cacosyntheton*, *soresmos*, *enallage*, *antimeria*, *anaphora*, *diaphora*, *diacope*, *asyndeton*, *polysindeton*, *zeugma*, *compar*, *paregmenon*, *hypozeuxis*, *taxis*, *imprecatio*, *obtestatio*, *optatio*, *ominatio*, *adhortatio*, *dehortatio*, *consolatio*, *gratiarum actio*, *comprobatio*, *pysma*, *epitrope*, *apoplanesis*, *aposiopesis*, *order*, *peristasis*, *mimesis*, *pathopoeia*, *sylogismus*, *enumeratio*, *dinumeratio*, *inter se pugnancia*, *restrictio*, *metanoea*, *periphrasis*, *partitio*, *enumeratio*, *anthyphora*, *dirimens copulatio*, *propositio*, *ordinatio*, *apodioxis*, *conglobatio*, *epexegeisis*, *metabasis*, *dilemma*, *commendatio*, *medela*, *brachiepia* e *conclusio*.

Inoltre tra le integrazioni che Peacham apportò alle figure descritte nell'*Epitome* di Susenbroto, ci sono ben sei varietà di esclamazione (*imprecatio*, *obtestatio*, *optatio*, *ominatio*, *adhortatio* e *dehortatio*), che nell'edizione del 1577 vengono riportate immediatamente dopo i commenti sull'*ecphrasis*, cioè l'equivalente greco della *exclamatio*.

Un altro degli autori citati da Peacham come autorità della retorica fu Melantone. In realtà, egli era soprattutto in debito con Erasmo, che però menzionò soltanto due volte, sia come autore degli *Apophtegmata*, sia delle *Paraphrases on the New Testament*. Peacham probabilmente aveva una buona familiarità con altri lavori di Melantone, come il *De rhetorica libri tres* del 1519, le *Institutiones rhetoricae* del 1521 e gli *Elementorum rhe-*

toricae libri duo del 1531. In tutti e tre i suoi scritti di retorica, lo studioso tedesco rimandò il lettore al *De copia* di Erasmo per adeguati approfondimenti sulle figure; inoltre, specialmente nel *De rhetorica*, egli raccomandò lo studio delle *Tabulae de schematibus ac tropis* di Mosellano.

La ricostruzione delle fonti è resa ancora più complessa, perché le *Tabulae* moselliane e il *De copia* erasmiano sono anche due delle tre fonti del *Treatise* di Sherry. Da quest'ultimo, dal *De copia* e dall'*Ecclesiastae* di Erasmo infatti Peacham attinse in maniera considerevole. Tra le antiche autorità della retorica citate da Peacham ovviamente non possiamo non trovare Cicerone, Quintiliano, Cornificio ed Ermogene, ma va riconosciuto che ben poco del materiale presente in *The Garden of Eloquence*, riconducibile alle opere di queste antiche *auctoritates*, sembra derivare direttamente da tali fonti primarie. I riferimenti al quinto, all'ottavo e al nono libro dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, presenti nelle raccolte di Susenbroto e di Erasmo, avrebbero potuto indurre Peacham a consultare quelle specifiche parti testuali di suo interesse, invece quasi tutti i passi quintiliani sono pervenuti di seconda mano, attraverso gli scritti degli autori del XVI secolo su menzionati.

Quintiliano è comunque l'autorità antica più citata da Peacham, e questo è probabilmente imputabile ai numerosi riferimenti testuali all'*Institutio oratoria* presenti nell'*Epitome* di Susenbroto. Infatti, nell'epilogo della discussione relativa all'*allegory*, nell'edizione del 1577 del trattato, la definizione di *allegoria* riecheggia esattamente quella di Quintiliano e uno degli esempi riportati, cioè il paragone oraziano di Sesto Pompeo ad una nave, è ugualmente il primo citato dal grande maestro di Calagurris sotto questa voce.

Analogamente il primo esempio di *pragmatographia* in Peacham – vale a dire una dettagliata descrizione di una città assediata – è citato nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano per la lessicalizzazione di un'elaborazione testuale attraverso particolari minuziosi, ma anche Susenbroto ne fa lo stesso impiego, usando la definizione della figura attraverso la fonte quintiliana. Per quanto riguarda il *noema*, nell'edizione del 1593 Peacham diede la propria interpretazione di un esempio specifico, citando sempre Quintiliano: è però più probabile che Peacham riprendesse questo esempio dall'*Epitome* di Susenbroto, dato che era largamente conosciuto nel XVI secolo e potrebbe quindi averlo attinto da diverse fonti intermedie.

La dipendenza di Peacham da fonti secondarie, piuttosto che dirette, appare ancora più evidente nella trattazione dell'*enthymeme*, allorché espressamente viene dichiarato: «Enthymema is a forme of speech which Quintilian enterpreteth a comment, forasmuch as it may wel be called the

whole action and sentence of the minde, and it is as Cicero saith, when the sentence concluded consisteth of contraries».

Nonostante Peacham si fondi su Quintiliano, che analizza questa figura in diversi punti dell'*Institutio oratoria*, in realtà è a Cornificio, e non a Cicerone, che Quintiliano attribuisce l'osservazione secondo cui un entimema è una riflessione creata dai contrari. In effetti, la descrizione di questa figura da parte di Peacham riecheggia particolarmente la trattazione fatta nel *Thesaurus* di Robert Estienne, ripresa poi dal *Thesaurus graecae linguae* di suo fratello Henri.

Per reperire gli equivalenti usati da Quintiliano per determinati termini – come *superiectio* per *hyperbole*, *appositum* per *epitheton* e *contentio* per *antithesis* – Peacham non dovette andare al di là dello studio delle raccolte di Susenbroto, Sherry ed Erasmo. Da tutto ciò è dunque piuttosto azzardato concludere che Peacham riprendesse parecchio del suo materiale direttamente dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano; si può invece ammettere più concretamente la possibilità che egli seguisse le indicazioni fornite da Susenbroto, Erasmo, Sherry e che consultasse i dizionari degli Estienne per giungere ad alcuni particolari capitoli del quinto, ottavo e nono libro dell'opera di Quintiliano²³.

The Garden of Eloquence include parecchi riferimenti agli scritti di retorica di Cicerone, ma anche a più di sessanta passi delle orazioni e di altri scritti dell'Arpinate. Da studente, Peacham probabilmente conobbe il *De oratore*, l'*Orator*, l'*Ad Brutum*, forse anche il *De partitione oratoriae*, come, del resto, era a conoscenza che la *Rhetorica ad Herennium* fosse opera di Cornificio e non di Cicerone. Infatti oltre alla Bibbia, della quale si registrano più di trecento riferimenti nel trattato, gli scritti di Cicerone furono una fonte essenziale per gli esempi: se le citazioni bibliche servirono per illustrare circa la metà delle differenti voci retoriche, quelle ciceroniane per lessicalizzare un terzo delle figure.

Prendiamo ad esempio la descrizione di *amplification* presente nell'edizione del 1577, nella quale Peacham afferma «[...] that although the entrance and the end of an oration be the fittest places for amplification, yet notwithstanding it may be used in narration, confirmation, and refutation». Anche se l'*amplification* viene trattata nel secondo libro del *De oratore*, l'effettiva fonte di questa citazione, che però Peacham omise nel 1593, è il *De partitione oratoriae*.

²³ Sull'attualità senza tempo dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, che pone le fondamenta moderne della testualità e della didattica della scrittura, cfr. Desideri 2008.

Nell'epistola dedicatoria dell'edizione del 1593, il retore inglese citò opportunamente una frase latina che attesta la grande considerazione in cui Cicerone teneva l'eloquenza, frase proveniente dall'*Ad Brutum*. Tale citazione è in qualche modo una versione libera di quella latina di Cicerone e Peacham potrebbe averla ricordata a memoria, come pure avrebbe potuto riprenderla da una delle tante raccolte retoriche cinquecentesche, oppure ancora da una delle collezioni molto diffuse delle frasi ciceroniane. In generale, si è soliti ritenere che i riferimenti alle opere retoriche dell'Arpinate, presenti in *The Garden of Eloquence*, fossero il frutto della memoria o di materiale ripreso da svariate fonti secondarie.

Peacham conobbe da studente il *Rhetoricum ad C. Herennium libri quatuor* e, come già osservato, fu a conoscenza del fatto che non si trattasse di uno scritto di Cicerone, bensì di Cornificio. Si potrebbe anche supporre che i riferimenti a questo trattato latino fatti da Susenbroto e da Erasmo lo avessero indotto a consultarlo per alcuni esempi presenti nel suo manuale. Va osservato che nell'edizione del 1593 egli illustrò il termine *paromoeon* attraverso la celebre apòstrofe appartenente agli *Annales* del poeta latino Quinto Ennio e proveniente dai commenti riguardanti la *compositio* nel quarto libro della *Rhetorica ad Herennium*: *O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti*. Questo esametro, menzionato come macro-esempio di allitterazione estrema, però, era un luogo comune alla portata di tutti gli studenti del XVI secolo.

Altre fonti ispiratrici furono gli autori citati da Susenbroto nel frontespizio dell'*Epitome*, infatti molte figure descritte da Peacham riprendono quasi totalmente le definizioni che ritroviamo in tali scritti. Ciò induce a ritenere che il retore inglese avesse consultato alcune di queste raccolte di figure, oppure che avesse fatto uso di altre compilazioni basate su tali autori, oltre ovviamente quella canonica di Susenbroto. Certamente per informazioni sulle figure già menzionate, e per le altre aggiunte nel 1593, Peacham consultò, come già rilevato, i *Thesaurus* di Robert e Henri Estienne, soprattutto quando nella seconda edizione egli preferì far seguire al termine greco la frase in latino.

Va aggiunto che l'*Eneide* e le *Egloghe* di Virgilio fornirono almeno quindici esemplificazioni, mentre le opere di Terenzio altre sette. Inoltre, sollecitato da modelli influenti di Susenbroto, Sherry ed Erasmo, Peacham fece espresso riferimento agli scritti di Aristotele, Platone, Ortensio, Orazio, Tito Livio, Plinio, Quinto Curzio, Seneca, Ovidio, Crisostomo, Tertulliano, Lorenzo Valla, Chaucer e Gower.

L'omissione degli schemi grammaticali, inclusi invece nella prima edizione, e l'aggiunta di molte figure secondo il criterio del gradimento per-

sonale da parte dell'autore, potrebbero indicare in Inghilterra un cambiamento della visione della retorica nell'arco di tempo tra le due edizioni, cioè tra il 1577 e il 1593. A tale proposito, bisogna osservare che in quel periodo lo stile manieristico dell'*Euphues: the Anatomy of Wit* del drammaturgo John Lyly, autorevole esponente del teatro elisabettiano, aveva infatti raggiunto una grande popolarità, con la conseguente reazione verso le forme espressive del canone linguistico affettato. L'uso abbondante di figure retoriche dello stile letterario denominato, non a caso, «eufuismo» si riflette nelle sezioni *the use* e *the caution* che Peacham aggiunse alla descrizione della maggior parte delle figure nella seconda edizione, soprattutto nei commenti al secondo tipo di *paradigma*.

In quegli anni, poi, fiorirono in Inghilterra le teorie retoriche di Ramo e dell'umanista francese Audomarus Talaëus, i quali ponevano l'enfasi sugli strumenti retorici in grado di fare appello direttamente alle emozioni. In questo senso, la seconda edizione del *The Garden of Eloquence* va considerata anche come la manifestazione della protesta che era nata in merito all'abuso e, in certi casi, all'eccesso di alcuni di questi dispositivi stilistici nella produzione letteraria dell'epoca. Ma soprattutto va sottolineato l'effetto civilizzatore della cultura retorico-letteraria che, prendendo a modello i canoni linguistici dell'*ars bene loquendi* di Cicerone e di Quintiliano, attentamente coltivati come fiori preziosi, aspira ad incidere nella vita pubblica.

Ed è proprio seguendo questo intento paterno che Henry Peacham Jr. (1578-1644?), figura eclettica²⁴ nel panorama artistico del Seicento inglese, pubblicò nel 1622 la sua opera più famosa, *The Compleat Gentleman*, un trattato dedicato a William Howard, figlio minore di Lord Arundel, nel quale sono indicate le qualità di un vero gentiluomo e le attività essenziali per la sua formazione in vista delle future cariche politiche. Questo manuale di buone maniere, scritto sulla falsariga del *Cortegiano*, è un *vademecum* sull'educazione dell'aristocrazia che si inserisce nella prestigiosa tradizione rinascimentale della cosiddetta *Courtesy Literature*, comprendente testi di vario genere: regole di galateo e consigli per il buon governo, manuali di conversazione e trattati di etica. Tale opera, seguita da *The English Gentleman* e da *The English Gentlewoman* di Richard Brathwaite, pubblicati rispettivamente nel 1630 e nel 1631, si pone sulla scia della trattatistica

²⁴ Henry Peacham Jr. fu anche pregevole illustratore (ne ricordiamo le ricche raccolte di emblemi dedicati al re Giacomo I) ed autore di diversi *pamphlets* satirici, anticipando in qualche modo gli esiti letterari settecenteschi di Sterne e Swift. Scrisse nel 1639 *A Merry Discourse of Meum, and Tuum*, che potremmo definire una sorta di racconto parodistico del «doppio», giacché narra la storia di due fratelli gemelli, Meum e Tuum. Sull'*Ameno racconto di Meum e Tuum*, cfr. Locatelli 1997.

cinquecentesca del comportamento, che vanta Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa e Stefano Guazzo²⁵ con la sua *Civil conversatione*, ben nota nell'Inghilterra dell'epoca Tudor-Stuart per le diverse traduzioni²⁶. *Etiquette e politesse* saranno dunque sempre più destinate a diventare gli stilemi e i codici antropologici che disciplineranno quella che Michel de Montaigne definì con grande acume *pratica del mondo*.

5. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baldwin 1944 T.W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*, Urbana (Illinois), University of Illinois Press, 1944, 2 voll.
- Barilli 1979 R. Barilli, *Retorica*, Milano, ISEDI, 1979; rist. *La retorica. Storia e teoria. L'arte della persuasione da Aristotele ai giorni nostri*, Bologna, Lupetti, 2012.
- 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, pp. 330-348.
- Florescu 1960 V. Florescu, *Retorica si reabilitarea ei în filozofia contemporană*, București, Academiei R.S. Romania, 1960 (trad. it. *La retorica nel suo sviluppo storico*, presentaz. di R. Barilli, Bologna, Il Mulino, 1971).
- Fumaroli 1980 M. Fumaroli, *L'Âge de Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980 (trad. it. *L'arte dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002).
- Garin 1973 E. Garin, *Discussioni sulla retorica*, in Id., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973.
- Gray 1963 Gray, H.H., Renaissance Humanism: the Pursuit of Eloquence, *Journal of the History of Ideas* 24 (1963), pp. 497-514.
- Hardison 1971 O.B. Hardison, The Orator and the Poet: the Dilemma of Humanist Literature, *Journal of Medieval & Renaissance Studies* 1 (1971), pp. 33-44.

²⁵ Sugli stretti rapporti tra Stefano Guazzo e il Rinascimento inglese, cfr. Livesay 1961.

²⁶ Ci limitiamo a ricordare il *Cortegiano* tradotto da Sir Thomas Hoby nel 1561 e la *Civil conversatione* tradotta parzialmente, poiché mancante del Libro Quarto, da George Pettie nel 1581.

- Howell 1956 W.S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1956.
- Joseph 1962 S.M. Joseph, *Rhetoric in Shakespeare's Time. Literary Theory of Renaissance Europe*, New York, Harcourt, Brace & World, 1962.
- Kennedy 1972 G.A. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World 300 B.C. - A.D.300*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Leeman 1963 A.D. Leeman, *Orationis Ratio. The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators Historians and Philosophers*, Amsterdam, Hakkert, 1963 (trad. it. *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, introd. di E. Pasoli, Bologna, Il Mulino, 1974).
- Leslie 1991 M. Leslie, *Gardens of Eloquence: Rhetoric, Landscape, and Literature in the English Renaissance*, in L. Hunter (ed.), *Toward a Definition of Topos. Approaches to Analogical Reasoning*, London, Macmillan, 1991, pp. 17-44.
- Livesay 1961 J.L. Livesay, *Stefano Guazzo and the English Renaissance 1575-1675*, Chapel Hill (North Carolina), University of North Carolina Press, 1961, pp. 3-53 (trad. it. *Stefano Guazzo e il Rinascimento inglese 1575-1675*, in G. Patrizi [a cura di], *Stefano Guazzo e la Civil Conversazione*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 163-225).
- Locatelli 1993 A. Locatelli, *Wisdom ed Eloquence: note sull'episteme della retorica inglese del XVI e XVII secolo*, in G. Castorina - V. Villa (a cura di), *La fortuna della retorica*, Chieti, Métis, 1993, pp. 91-98.
- Locatelli 1997 A. Locatelli, *Il doppio e il picaresco. Un caso paradigmatico nel rinascimento inglese con l'ameno racconto di Meum et Tuum di Henry Peacham Jr.*, testo inglese a fronte, Milano, Jaca Book, 1997.
- Mack 2004 P. Mack, *Elizabethan Rhetoric. Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- McCullen 1962 J.T. McCullen, *Renaissance Rhetoric: Use and Abuse*, *Discourse* 5 (1962), pp. 253-264.
- Mortara Garavelli 1988 B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- Murphy 1981 Murphy, J.J. *Renaissance Rhetoric. A Short-Title Catalogue of Works on Rhetorical Theory from the Beginning of Printing to A.D. 1700*, New York, Garland, 1981.
- Murphy 1983 J.J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*,

- Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1983.
- Peacham 1996 H. Peacham, «*The Garden of Eloquence*», London, 1577/1593, in B.-M. Koll (Hg.), *Henry Peachams «The Garden of Eloquence» (1593). Historisch-kritische Einleitung, Transkription und Kommentar*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996.
- Plett 1975 H.F. Plett, *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1975.
- Plett 1993 H.F. Plett (Hg.), *Renaissance-Rhetorik / Renaissance Rhetoric*, Berlin, de Gruyter, 1993.
- Plett 2004 H.F. Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin, de Gruyter, 2004.
- Rebhorn 2000 W.A. Rebhorn (ed.), *Henry Peacham*, in *Renaissance Debates on Rhetoric*, New York, Cornell University Press, 2000, pp. 223-232.
- Rossi 1960 P. Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960.
- Simon 1966 J. Simon, *Education and Society in Tudor England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- Taylor 1972 W. Taylor, *Tudor Figures of Rhetoric*, Whitewater (Wisconsin), The Language Press, 1972.
- Vasoli 1968 C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- Vickers 1989 B. Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1989 (trad. it. *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994).
- Wagner 1960 R.H. Wagner, Thomas Wilson's *Arte of Rhetorique*, *Speech Monographs* 27 (1960), pp. 1-32.
- Weinberg 1970-1974 B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 voll.
- Yates 1966 F.A. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972).
- Young 1977 A.R. Young, Henry Peacham, Author of *The Garden of Eloquence*: a Biographical Note, *Notes and Queries* 24 (1977), pp. 503-507.

THE GARDEN IN THE SOUTH SLAVIC ORAL TRADITION

Persida Lazarević Di Giacomo

*Who takes from these stones will be sorry,
who doesn't take from the stones will be sorry.*
(Tamni vilaet)

This paper analyzes the semantic and functional values of the garden in the South Slavic oral tradition. The *topos* of the garden in cosmogony of (South) Slavs contains the contrasting definitions: the *definiendum* of the oral tradition, with all its senses and meanings can be more or less certain, but the *definiens* can be subject to different interpretations depending on the context. The basic sequences of binary oppositions typical of the oral traditions of many nations, such as up-down, left-right, center-periphery, inside-out, male-female, life-death, light-darkness, good-evil, or pure-impure are present in the oral culture of the Balkan peoples. That culture, however, is characterized by a very ambivalent attitude toward everything that surrounds people, including nature¹, which reflects the dichotomous and trichotomus structure of the mythic image of the world of Slavs: therefore the separation of its components, if deprived of mythic context, implies putting limits. Introducing limits and borders means introducing dynamics in such space, but it should be noted, as emphasized by Lotman and Uspensky, that the mythopoetic space has a collage character that is essentially composed of a set of objects and that some of them are considered to be key and crucial *topoi*². It should be borne in mind that the characteristic variations among the units (i.e. *formulas*, *themes*, *typical scenes* or *story-patterns*) vary in structure and realization from one tradition to the next – or even within the same song – and resist definitions³. We must also keep in mind the fact that the mythical space models other

¹ M. Detelić, *Mitski prostor i epika*, Beograd, SANU, DCXVI/46, 1992, p. 22.

² *Ivi*, pp. 22-23.

³ J.M. Foley, South Slavic Oral Epic and the Homeric Question, *Acta Poetica* 26, 1-2 (Primavera-Otoño 2005), p. 56.

elements and other relations, according again to Lotman and Uspensky⁴. The complexity of mythopoetic coordinates therefore reflects the inherent complexity of oral tradition, and particularly Slavic oral tradition⁵. In this regard the garden represents a place of various meetings and communications between the elements of this world and the one beyond it.

Some facts about the characteristics of society in the Balkans in the time when the oral tradition was forming should be explained: a garden that is considered in the urban world as a place where plants were artificially shaped, with a decorative, primarily aesthetic function and purpose, was not a part of the life of a rural man since he already lived in a kind of symbiosis with the nature that surrounded him⁶. The old Balkan cities, under the constant influence of Eastern cultures, and which included the high walled courtyards in the center, were open to the natural environment, so their inhabitants came into direct contact with the vegetation⁷. It is therefore no wonder that the encyclopedic dictionary of Slavic mythology does not contain an entry for «garden»⁸. At that time the garden had, as all other enclosed spaces, primarily economic, productive purposes: such a garden could not be located next to residential buildings⁹. The conversion of the rural garden, where plants are grown for useful household purposes (*hortum instruere*), into an area that, like the European garden, has a purely aesthetic scope, does not appear in the ethnographic descriptions of the garden until the first half of the 20th century, when ornamental plants, which in traditional culture had no practical meaning, started being used, both in village and urban gardens, as ornaments¹⁰. This status of the garden reflects the ambivalent border cosmogony of the world and the axiology of values which characterize the (South) Slavic mythopoetic vision of the world: in the garden every decision can be wrong and every definition can be contradictory and misleading, due to the fact that the practical and aesthetic features of plants (*quae delectationem et utilitatem afferent*) can co-exist.

⁴ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 23.

⁵ B.A. Rosenberg, The Complexity of Oral Tradition, *Oral Tradition* 2, 1 (1987), pp. 73-90.

⁶ Z. Karanović, *Nebeska nevesta*, Beograd, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 2010, p. 245.

⁷ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 206.

⁸ *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*, red. S.M. Tolstoj i Lj. Radenković, Beograd, Zepter Book World, 2001.

⁹ N. Radosavljević, *Bašča, avlija, vrt ... (prilog istraživanju kulture življenja u Srbiji krajem XVIII i početkom XIX veka)*, in *XVIII stoleće*, V, ur. N. Grdinić, Novi Sad, Društvo za proučavanje XVIII veka - Zavod za kulturu Vojvodine, 2004, pp. 79-80.

¹⁰ Karanović, *Nebeska nevesta* cit., p. 250.

1. LEMMATA: UT SI DITTOLOGIA

If on one hand, the rural world of the South Slavic oral tradition does not comprehend the garden in a civil sense, i.e., in the sense that the garden has only an aesthetic function and that vegetation has a decorative function, on the other hand, however, that same South Slavic oral tradition (both in prose and in verse) contains a surprisingly large number of terms for the «garden», which are not synonymous *stricto sensu* but do have very similar uses. These terms with their connotations reflect the structural, functional and semantic refraction of the different semantic and functional values of the garden in the tradition of the South Slavs. The following is a list of these terms (*n.b.*: it is not uncommon for two or more terms related to the *topos* of the garden to occur in the same place as a kind of synonym or as a sort of dittology, together with their gradations and comparisons):

- *bašta* f (Pers. *bagčā* > Tur. *bahçe*) – F, with variants: *bagdža*, *bajča*, *bakča*, *barča*, *bahča*, *bajča*, *bavča*, *bača*, *bašća*, and the frequent *bašća*, meaning «garden», «vegetable garden». It is the Turkish loanword of Persian origin and is widespread in all Balkan languages: *bahča* (Bulg.), *bahçe* (Alb.), *μπαχτζές* (Ngr.). It refers therefore to the «garden», and the «orchard», the land where fruit trees grow, and to the «park», in terms of a «botanic garden» (*botanička bašta*). Connected with this term is *az-bašća* / *azbašća* / *azbašća* (Tur. *hasbahçe* «royal, imperial garden») meaning «flower garden», or «paradise»¹¹. Skok says that some interpret it as an Arab-Persian meaning of «a garden for pleasure»¹²; however, it would be more correct to consider the first part of the compound from the Arabic word *hass*, «the Emperor's court/house» and, therefore, this expression means «royal garden». Also in connection with *bašta* there is *đul-bašta* / *đulbašta* / *đulbača* «garden with the roses, rose garden», Balkan Turkish loanwords of Persian origin, Pers. *gul* > Tur. *gül* «rose» (and also a type of apple).
- *bostan* / *bostanj* m – Turkish loanword of Persian origin (Persian compound *bo* «smell/perfume» and *stan* «spot, place») in terms of «garden», or «orchard» but specifically «a garden for melons and watermelons»; there is also *bostanište* and *bostanluk*. It is also found in other Balkan languages: Bulg., Alb., Rum. *bostán*, Ngr. *μποστάvi*.

¹¹ *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*, I, Beograd, SAN, 1959.

¹² P. Skok, *Etimologijski riječnik hrvatskog ili srpskoga jezika*, knjiga prva, ur. M. Deanović i Lj. Jonke, Zagreb, JAZU, 1971, p. 79.

- *cvetnjak / cvjetnjak / cvijetnjak* m – «a garden with flowers», from Baltoslav. and Old Slavonic verb *cvasti, cvatem*, i.e. from *cvet / cvijet / cvit*, «flower».
- *ćipur m / kipurija* f – Term of the monastic economy, from Gr. *κηπούριον* that in Montenegro was brought by the Greek monks, as a synonym for *vrt* and *bašta*. Diminutive *ćipurak* is synonymous with *vrtal*.
- *čardin / džardin / đardin / žardin* m – From the Italian *giardino* < Fr. *jardin*, Oldfr. *Jart* < Frk. **gardo* (cf. *gradina*), Lat. *gardinium*.
- *gradina* f – From *grad*, Baltoslav. and Old Slavonic *gradъ*, meaning *urbs, civis, πόλις, castellum, arx*, where *grad* can mean «the sum of the palaces and gardens»¹³. The meaning of *gradъ* as «garden» has been preserved until today in the augmentative in *-ina: gradina*. In this sense, it is present in Bulgarian. Vuk reports following meanings: «1) der Zaun, sepes. 2) der Garten, hortus, cf. vrt»¹⁴. From the original meaning of «fenced garden» outcome terms like *vinograd* and *vrtograd*. Skok reports that the «*vrt* is in the West, and *gradina* in the East»¹⁵. It is a Slavic word that *bašta* could not suppress, and which is borrowed in Romania. *Gradina*, along with barns, wells, basements, old mills, bridges, precipices, caves, etc. is considered to be an «impure place»¹⁶.
- *havlija / avlija / alviya* f – Balkan Greek-Turkish loanword of Latin origin (Tur. *havli* = *avlu* < Lat. *aula* > Gr. *αὐλή*) meaning «a yard around the house, churches, monasteries, wide, with doors, stone fenced or planted»¹⁷. In the oral tradition it is often determined by the Turkish epithet *mermer(li) avlija* («marble yard») ¹⁸. Skok points out that according to *ćefalija* it may come directly from Byzantine, but since the construction terms in the Balkans are all of Turkish origin, it is likely that the mediation is Turkish.
- *perivoj / pelivoj(e) / pelovoj* m – From Gr. *περιβολος* (it is also present in Alb. *perivol*); in the Western Balkans the mediation was probably Dalmato-Roman < **peribolium* < Old Gr. *περιβόλιον*, meaning «particular large and luxurious well-tended garden».

¹³ A. Đermek, Slavenski mitski trokut i legenda o Kamenim svatima, *Studia Mythologica Slavica* 12 (2009), p. 243.

¹⁴ *Srpski rječnik istumačen njemačkim i latinskim riječima. Sakupio ga i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić*, U Beču, u štampariji jermenskog namastira, 1852 (Beograd, Nolit, 1972).

¹⁵ Skok, *Etimologijski rječnik* cit., p. 118.

¹⁶ Detelić, *Mitski prostor* cit., pp. 128, 174.

¹⁷ Skok, *Etimologijski rječnik* cit., p. 78.

¹⁸ Cf. M. Drnardski, *Porodični vrt u narodnoj pesmi simbol večitog trajanja*, in *XVIII stoleće*, V, ur. N. Grdinić, Novi Sad, Društvo za proučavanje XVIII veka - Zavod za kulturu Vojvodine, 2004, p. 59.

- *sâd* m – Old Slavonic agricultural term that passed into the vocabulary of the cultured, together with the forms *nasad*, *rasad*, *rasadnik*, *sadika*, meaning «a space where the horticultural flora (*sadnice*) is planted», or *rukosad*, «a space where the plants are planted by hands».
- *trap* m – Agricultural term of uncertain origin, that around Dubrovnik and Split (Croatia) refers to the «meadow for *bostan*, i.e. melons and watermelons»; around Paštrovići in Montenegro it refers to «the space where grapes are grown», *vinograd*, also meaning «the hole where potatoes, squash and tomatoes are grown».
- *voćnjak* / *votnjak* m – From old Slavonic word *voće* / (*o*)*voštije*, «fruit», or «trees on which fruit grows», meaning «land on which fruit is grown»; with the diminutive in *-ić* *votnjačić* meaning *bašča*, *bašta*.
- *vrt* m – Loan from the Western Balkan Latin *hortus* > Gr. *χόρτος*, from Latin diminutive *hortulus* (that is not preserved in any Romance language) > *vartal* > *vrtal*. *Vrt* is today's term for the «garden» and as such is rarely used in the South Slavic oral tradition (in the same way that the word *kuća* «house/home» is not used). Skok points out that the term *vrt* was once widespread throughout the Slavic Balkans and that over time in the Eastern Balkans it was almost entirely replaced by the derivative of augmentative *gradina* and by a number of loan words. It does not apply, however only to a piece of land that is fenced in around a house where flowers, fruits and vegetables are planted and cultivated, but also refers to the fold in the field and to Eden, *božji vrt* meaning «God's Garden»; it also refers to the «zoo», and to the «kindergarten»; the adjective is *vrtni*, «that refers to *vrt*». The form *vrtnjak* m – appears only regionally and means «a small garden where vegetables are planted and cultivated». There is also a compound *vrtograd*, which came from the Balkans and moved into Russian, where it means «garden», while in the literary language has been transformed into *vinograd*.

2. SPECIES PLANTARUM

When it comes to plants – an essential element of the garden – South Slavic oral tradition is certainly not lacking in references and there is a richness and diversification of vegetation related to man and the world around him as confirmed primarily by the studies of Sofrić and Čajkanović¹⁹. Apart

¹⁹ P. Sofrić Niševljanin, *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju kod nas Srba po Angelu de Gubernatisu*, Beograd, Štamparija «Sv. Sava» Kralja Petra ul. br. 9, 1912

from the fact that the plants can be divided into ornamental and the edible plants, i.e. useful for the household, used for practical purposes (horticultural flora), in the same way as is characteristic of other civilizations, what is typical of southern Slavs is the axiological dimension of plants and their values and classifications, which follows a partitioning of the space into tame and wild²⁰; and yet those borders are not always respected. The first and the most evident distinction is that, as is the case among many peoples in the world, among South Slavs, the flora is the domain of female demons and deities, and generally speaking it is mostly women who have to do with the cults of plants²¹. Second, the vegetation among the South Slavs is primarily divided into good and bad, and everything related to it bears the same division of the world into positive and negative values, and therefore fertile: infertile. The most general is the notion that plants are the epitome of stability and change; the oldest traditions report that plants can be food for people, provide rescue from the cold, medicine, and poison²². Among the people there was a tradition «to go among the plants» only on established days: the Flowers Sunday (*Cvetna Nedelja*), the Vegetation Friday (*Biljani Petak*), on St George Day, on Midsummer day: then the girls or older women used to go into the woods or the meadow and pick flowers that were then used for a variety of purposes²³. Spells, for example, widespread in western Bulgaria and eastern Serbia are built on the model of man and his relationship with the house and the garden: man goes to the garden and harvests (spices) plants and is pricked by a sharp object, he begins to cry, and his voice reaches the sky, so Mother soothes him and tells him she will rid him of this sick spell²⁴. Zoja Karanović gives examples of actual «vegetation manipulation» mentioning the example of Vegetation Friday when girls transplant plants, bunches of flowers from the wood into their *gradinas* because they believe it will be more perfumed; or on St George's Day when they gather flowers (geranium, lilac, ivy) in the forest and bring them into their gardens and mix them with so-called «tame»

(fototip.); V. Čajkanović, *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, IV, Beograd, SKZ - BIGZ - Prosveta - Pantenon M.A.M., 1994.

²⁰ Lj. Radenković, *Simbolika sveta u narodnoj magiji Južnih Slovena*, Niš - Beograd, Prosveta - Balkanološki institut SANU, 1996, p. 47.

²¹ V. Čajkanović, *Stara srpska religija i mitologija*, V, Beograd, SKZ - BIGZ - Prosveta - Pantenon M.A.M., 1994, pp. 177-178; S. Kulišić - P.Z. Petrović - N. Pantelić, *Srpski mitološki rečnik*, Beograd, Etnografski institut SANU - Interprint, 1998, p. 34.

²² Radenković, *Simbolika sveta* cit., p. 189.

²³ *Ivi*, p. 219; Karanović, *Nebeska nevesta* cit., p. 246.

²⁴ Radenković, *Simbolika sveta* cit., p. 34.

flowers (kaloper, selenium, rue), which points to a «parallel use of wild and cultivated flowers and plants»²⁵. We can see that in the song *Mujo majku po đulbašči voda* from Travnik in Bosnia, where the Muslim Mujo leads his mother in the garden of roses (*đulbašča*) where she can find planted a dark *prunus spinosa*; white hyacinth and the vineyards are the metaphor for the beloved of Mujo: «Mujo majku po đulbašči voda, / po đulbašči, po zelenoj travi, / pa je vodi mrkoj trnini: [...]. / Pa je vodi bijelu zumbaku: [...]. / Pa je vodi rumenoj ružici: [...]. / Pa je vodi vinovoj lozici: / 'Nuto, majko, vinove lozice, / ovake su kose u djevojke, / u djevojke, a u moje drage»²⁶.

Planting and growing herbs in the garden shows that over time the function of plants changed, from the sacred and the practical to the aesthetic, profane, and that is the meaning of the garden in the modern world²⁷. So on St George day young girls and boys go «in the wreath»²⁸: they mix wild flowers with cultivated flowers from the house (native flora and horticultural flora), making wreaths and these are all elements of the solar cult in the complex rituals of St George in which the solar and the chthonic principle continually collide and complement each other²⁹. The logic of mythical thinking in the Balkans follows the idea that healing or miraculous plants do not belong to this world³⁰. They are always derived from the mythical representation of the *Tree of Life* or *Immortality*. Moving towards or among plants is always *katabasis* (*καταβαίω*), i.e. the descent and the movement always involves crossing water and the conflict with the dragon or snake³¹, thus confirming the so-called «combat myth»³².

Axiological evaluation of good and bad, divine and holy is seen primarily through the evaluation of trees: the tree is the axiological axis, a symbol and bearer of a universal *insignia* of different cultures, and as such a notion of the universe³³. The Church, especially the Orthodox Church,

²⁵ Karanović, *Nebeska nevesta* cit., pp. 246-247.

²⁶ *Usmene liрске pjesme*, prir. S. Botica, Zagreb, Matica hrvatska, 1996, p. 86.

²⁷ Karanović, *Nebeska nevesta* cit., p. 73.

²⁸ Cf. N. Ljubinković, *Traganja i odgovori. Studije iz narodne književnosti i folklora* (I), Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2010, p. 167.

²⁹ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 35.

³⁰ Cf. A. Radin, Biljke u zaštiti protiv vampira, *Kodovi Slovenskih Kultura* 1, 1 (1996), pp. 85-88.

³¹ *Ivi*, p. 94.

³² N. Forsyth, *The Old Enemy: Satan and the Combat Myth*, Princetown, Princetown University Press, 1987, p. 453.

³³ Cf. D. Ajdačić, *Prilozi proučavanju folklora balkanskih Slovena*, Beograd, Naučno društvo za slovenske umetnosti i kulture, 2004, pp. 226-243.

had to accept early on the cult of trees³⁴. Symbolism of trees is divided into three areas³⁵: *cosmos*, *bios* and *logos*, so we have a *Cosmic Tree* and its variants: *Tree of Life*, *Tree of Knowledge*, *Paradise Tree*, *Cross Tree*, etc. For South Slavs trees and plants can have a completely negative value: Bulat points out that since plants influence life and death, there is no wonder that people consider them to be embodiments of a *force majeure*, and hence the belief that plants are seats of demons. The term herbs, for example, is used by the Slavs with the meaning of «intoxicating, toxic agents, poison»³⁶, and at one time when someone had to be hurt or punished, he/she was sent among some plants. But plants are medicines, too. Thus, in Herzegovina, people believe that there are nine species of grass snakes, and if a man could collect all nine of them he could surely make the cure for snake bites³⁷. In a *bugarštica* (verse line that varies from thirteen to nineteen syllables) from the Adriatic coast, *Kad se Ivan Karlović vjerio za kćer kralja budimskoga* [When Ivan Karlović was engaged to the daughter of the King of Buda], the mother of the hero realizes that she needs to go in the garden (*džardin*) to prepare the herbs that will cure her son, since she has already treated him three times for poisoning: «I ona ti otide po džardinu bilje brati, / I biše ga do brzo od otrova izvidala»³⁸.

In the South Slavic folk religion, therefore, some plants have a positive role and enjoy great respect from people as an important component in the cult and in magic. This is the case, for example, with basil: the peasants in their gardens sowed basil first, and then the other plants because they believed that basil was God's plant, or «divine flower»; sometimes it is said that this plant grows in heaven, and leads to connection with Christ and the Virgin³⁹. In Italy, in Chieti the girls put basil in their hair, and they believe that the basil provokes love so they call it *bacia Nicola*⁴⁰. In Gornja Pčinja in Serbia people protect themselves from

³⁴ Čajkanović, *Stara srpska religija* cit., p. 169.

³⁵ G. Gutdeutsch, *Mitologija drveća, Nova Akropola* 9 (1997), p. 33.

³⁶ P. Bulat - V. Čajkanović, *Mitološki rečnik*, prir. N. Ljubinković, Beograd, SKZ, 2007, p. 86.

³⁷ T.R. Đorđević, *Priroda u verovanju i predanju našeg naroda*, II, Beograd, SAN, LXXII/33, 1958, p. 147.

³⁸ *Narodne pjesme iz starijih najviše primorskih zapisa*, sabrao i na svijet izdao V. Bogišić (1878), Gornji Milanovac, LIO, 2003 (fototip.), p. 33.

³⁹ Sofrić Niševljanin, *Glavnije bilje* cit., p. 29; Čajkanović, *Rečnik* cit., p. 223; D. Bandić, *Narodna religija Srba u 100 pojmova*, Beograd, Nolit, 2004, pp. 57-58.

⁴⁰ A. De Gubernatis, *Mitologia comparata (Lettura quinta: pietre, piante, animali)*, Milano, Hoepli, 1887; Sofrić Niševljanin, *Glavnije bilje* cit., p. 32; cf. M. Aprile, *Le strutture del lessico etimologico italiano*, Galatina, Mario Congedo, 2004, p. 248: «Una variante ampliata

andre with basil⁴¹: *andre(k)* is a supernatural being, a sort of euphemism for the devil⁴².

For South Slavs the vegetation in general can be *senovita* («shady») or *obročita*⁴³, i.e. it has a soul. *Sen* is a phenomenon that is identified with *senka*, «shadow», but in the popular belief these two terms do not have the same meaning: *senka* is feminine, it is visible, and you can step on it; *sen*, on the other hand, is male gender and it is invisible, and you cannot step on it; *sen* can be found in the body of men and animals, in trees and rocks. *Senka* is a duplicate of the body, a *sen* is duplicate of the soul. *Sen* can infiltrate a man, and use his sight and disturb his mind, and so the mad man roams the world. According to Vuk some big trees are *senoviti*, and have such force that whoever cuts them down dies right away or suffers till death. James George Frazer explains:

Sometimes it is only particular sort of trees that are supposed to be tenanted by spirits. At Grbalj in Dalmatia it is said that among great beeches, oaks, and other trees there are some that are endowed with shades or souls, and whoever fells one of them must die on the spot, or at least live an invalid for the rest of his days.⁴⁴

The mere proximity of a *senovit* tree filled the villagers with fear, and many were reluctant to live in its shadow; when building their homes these things were carefully calculated. It was hard to find a man who would dare to spend the night in those shadows⁴⁵. As Frazer points out: «To the savage the world in general is animate, and trees and plants are no exception to the rule. He thinks that they have souls like his own, and he treats them accordingly»⁴⁶.

When it comes to beliefs about the trees in the Balkans, Bulgarian mythology notes the existence of «cursed trees and plants»:

Nel folklore bulgaro si incontra il motivo degli alberi maledetti, sviluppatosi per effetto degli apocrifi e della fede cristiana, anche se è presente nel sostrato pagano. Questi alberi (maledetti spesso dalla Vergine o da San Giovanni)

di *basilico*, vale a dire *basilicoi(o)*, *basilicola*, è rimodellato in *vasanicola* ‘bacia Nicola’ in molti dialetti di area meridionale».

⁴¹ Čajkanović, *Rečnik* cit., p. 224.

⁴² Kulišić *et al.*, *Srpski mitološki rečnik* cit., p. 9.

⁴³ P. Bulat, *Pogled u slovensku botaničku mitologiju*, Zagreb, Etnografski muzej, 1932, p. 7; cf. V.St. Karadžić, *Život i običaji naroda srpskoga*, Beograd, SKZ, 1957, p. 236.

⁴⁴ J.G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, s.l., Forgotten Books, 2008, p. 113.

⁴⁵ Bandić, *Narodna religija* cit., p. 54.

⁴⁶ Frazer, *The Golden Bough* cit., p. 113.

sono l'inverso della concezione popolare di albero utile: essi non danno frutta, non danno legno pregiato, non sono buoni da mangiare.⁴⁷

In Croatia, but also in other regions of the Balkans, it is possible to divide beliefs about trees into five groups: the largest group consists of so called happy trees, although it is not always clear why a tree is happy or not, whether because of growing in a particular place or that it is growing near certain other plants. Such trees are meeting places for supernatural beings. The happy tree is the one that carries also the sign (*zapis*), prayer or cross⁴⁸. Examples of such happy trees are: oak, yew, lime, olive, maple, elm, pine, poplar, pine, apple, birch, beech, mulberry, dogwood, pomegranate, hornbeam, spruce, ash and holly⁴⁹. A central place among the Slavs, as is the case with many other civilizations, is occupied by the oak (*brast / dub* – on Croatian territory both terms are present, and the motive for this is unknown except maybe for the fact that *dub* was considered taboo). Oak, a sacred tree in many cultures of the world, is the *axis mundi* of the Celts, Greeks and the Siberian Yakuts⁵⁰. It is assumed that the oak of the Slavs was the «world tree», although there are indications that this could be the plane tree⁵¹. In Dalmatia it is thought that some of the great beeches or oaks have a *sen / soul*; in Serbia there are some oak specimens with crosses that are respected, and the surrounding population calls those sacred oaks *zapis* or prayer⁵². Folk tales mention that the oaks are meeting places for devils or witches⁵³. For Croats in Slavonia, for example, the oak tree is also a meeting place of supernatural beings (fairies), and in other areas there are such happy and holy trees that demand a particular respect. Another particularly sacred tree for the Slavs and primarily for the South Slavs from the western regions is the lime, but it is likely that it assumed those features after Slavs turned into Christians. There are frequent stories among Croats, Slovenes, Czechs, Poles, Lithuanians and Catholic Germans where in the lime there appears the image of the Virgin⁵⁴. The supernatural beings (fairies) meet also on pines and firs⁵⁵.

⁴⁷ I. Georgieva, *Mitologia popolare bulgara*, a cura di A.A. Savarese, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 80-81.

⁴⁸ T. Vinščak, *Vjerovanja o drveću u Hrvata. U kontekstu slavističkih istraživanja*, s.l. [Zagreb], Naklada Slap, 2002, p. 43.

⁴⁹ *Ivi*, p. 48.

⁵⁰ J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1989, p. 197.

⁵¹ Georgieva, *Mitologia* cit., p. 66.

⁵² Vinščak, *Vjerovanja* cit., p. 62.

⁵³ Čajkanović, *O magiji i religiji*, Beograd, Prosveta, 1985, p. 240.

⁵⁴ Vinščak, *Vjerovanja* cit., p. 70.

⁵⁵ Čajkanović, *O magiji* cit., p. 123.

There are also trees that are considered to be more frequently struck by lightning: the oak, cherry, pine, pear, larch, rowan, walnut, poplar, willow, linden, fir, beech, aspen, chestnut. Being frequently struck by lightning is the primary connotation of the willow, cherry, spruce, pear, larch and rowan. There are other trees that are said to never be struck by lightning: the hazel and alder (primary characteristics), willow, linden, beech, hornbeam, poplar, olive, birch.

Just as there are happy trees, so there are unhappy ones too: the walnut, willow, aspen, poplar, elder, acacia, hawthorn, thorns, oleander, birch. In the Slavonian tradition the walnut is attached to the underground world of the demons, it is chthonic and refers to the interior of the soil, rather than the living surface and it is believed that it is the tree of evil spirits and witches, and so generally it is an unhappy tree. South Slavs believe that under the walnut one must not sleep because on its top witches and demons meet, and the shadow created by the top of the walnut tree is particularly dangerous and unhealthy, and if a man lies beneath a walnut, he will awake ill. «The fact is that under the crowns of walnut trees not any other plant can grow»⁵⁶. In one village in Croatia it is even believed that it is not good to plant walnut trees near the house because it brings quarrels and discord in the family, and villagers say that it destroys homes. Nearly all the Southern Slavs believe that walnut trees should not be planted by a young man otherwise he will die when the tree reaches the thickness of his neck. Among the South Slavs in the Balkans the walnut actually represents death and the walnut tree appears to be the unhappiness tree. Another particular tree appears to be, for example, the willow, since it has an important place in the beliefs of the Croats, Serbs and Slovenes: willow branches have apotropaic powers and are hung on doors and windows, and also protect the house from thunder, and the willow is associated with the cult of the dead, and in some areas they are planted in cemeteries⁵⁷; generally speaking, there are plenty of contrasting views among South Slavs regarding the willow; for the Slovenes, Serbs and Macedonians the willow is a bad, unhappy, dangerous, even damned tree. At several sites beliefs are recorded that connect the willow tree and the snake, like for example in Bosnia, where they say that under the willow tree snakes gather. The Croats, however, believe the

⁵⁶ Vinščak, *Vjerovanja* cit., p. 116.

⁵⁷ Čajkanović, *O magji* cit., p. 72; cf. M. Mencej, Vrba posrednik između ovog i onog sveta, *Kodovi Slovenskih Kultura* 1, 1 (1996), pp. 31-35.

willow tree to be happy because its branches protected the Mother of God and Jesus during their escape into Egypt.

A separate set of trees seems to be planted on the graves of the South Slavs: the cypress, plum, lilac, jasmine, grape, peach (primary role), pine, willow, fir, poplar, walnut, locust, linden, cherry, birch, pear, mulberry, olive, oak, spruce (secondary qualities). In the Balkans it is a widespread custom to plant trees in the cemetery, and often it is not specified what kind of tree, but the Orthodox Serbs, the Macedonians and the Croats plant fruit trees on the grave, mostly plums and apples, and pears, cherries. In Croatia the distinction by age has been made, so at the grave of young people roses and lilacs are planted, and the willow for old people. There is still alive a tradition to plant trees on the graves of young people, especially those trees that are fertile since there is a very old belief that the soul is most easily associated with stone and wood. A tree planted on a grave has the same meaning as a gravestone – it signals that it is taboo to disturb that place⁵⁸. At the tomb the tree is planted also to provide shade for the deceased, particularly in Macedonia, but also to provide the food for the deceased, especially in South Serbia⁵⁹. If we consider this cult, it is no wonder that in many Slavic countries cemeteries are situated right in the middle of the woods. At the graves were mostly planted fruit trees, and evergreen trees. Everywhere there was widespread belief that if the tree planted on the grave grew well, the deceased was a righteous person, and if not – a sinner. This tree was inviolable: there was a prohibition against cutting it, destroying it or harvesting fruit from it⁶⁰. And in general, in the Balkans,

[...] il cimitero ricorda stranamente il Paradiso. Infatti ha l'aspetto di un giardino; come in Paradiso, vi si trovano alberi da frutto e vi si piantano gli alberi sacri [...]. Vi è pertanto un Paradiso in miniatura, destinato ad accogliere provvisoriamente il corpo dei defunti [...] finché le loro anime non andranno effettivamente in Paradiso, se sono stati giusti e se i parenti in vita li aiuteranno a raggiungerlo.⁶¹

Trees that are planted on the grave can form a kind of lovers garden, as in the song *Smrt Omera i Merime* [The Death of Omer and Merima], certainly one of the most beautiful ballads of the South Slavic oral tradition, which contains the motif of death of two young people (that also appears in the medieval romance *Tristan and Iseult*), where the lyrical element –

⁵⁸ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 76.

⁵⁹ Vinšćak, *Vjerovanja* cit., p. 129.

⁶⁰ *Slovenska mitologija* cit., p. 162.

⁶¹ P.H. Stahl, *Terra società miti nei Balcani*, Messina, Rubettino, 1993, p. 187.

gardens – is inserted into an epic tale of jealousy, envy and betrayal, and where the plants are manifestations of animism among the South Slavs: Omar's mother forces her son to marry a girl that he does not love⁶²: «Dvoje su se zamilili mladi: / Omar momče, Merima djevojka, / u proleće kad im cveta cveće, / kad im cveta zumbul i karanfil». Omer dies; Merima, his beloved, dies soon after him. At their graves grow trees and flowers, symbols of eternal love, and the smell of the rose is the smell of the beloved Omar: «Đul miriše, mila moja majko, / đul miriše – Omerova duša [The rose smells, my dear mother, / the rose smells – Omer's soul]»⁶³.

In a variant of the same song (*Opet to, još drukčije*) Omer and Merima marry *post mortem*, their souls are unified through the smell of roses, the symbol of their love and unity, in the sense that their love is materialized in their graves where roses and a pine are growing and the rose-fir bends over pine⁶⁴: «Malo vr'jeme zatim postajalo, / iz Omera zelen bor nikao, / iz Merime zelena borika: / borika se oko bora vila / kano svila oko kite smilja; / čemerika oko obadvoga»⁶⁵.

3. HORTULUS, HORTULI, M.

It is important to note that the world of plants in the South Slavic oral tradition represents the domain of women; the garden *topos*, though, is a reflection of the inherent structure of the South Slavic oral tradition, which can be divided into «feminine» and «masculine», i.e. in the lyrical and epic poetry; it is not surprising, therefore, that the majority of songs featuring vegetation and gardens are lyrical poems, though it must be emphasized that the presence of boundaries between the sexes in the garden are not always clearly defined and there is a spillover and the presence of men in female gardens is registered and vice versa⁶⁶. On one hand, we have a

⁶² Cf. V. Bovan, Yugoslav Oral Lyric, Primarily in Serbo-Croatian, *Oral Tradition* 6, 2-3 (1991), p. 169.

⁶³ *Srpske narodne pjesme, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić, knjiga prva, u kojoj su različne ženske pjesme*, [I], u Beču, u štampariji jermenskog manastira, 1841 (Beograd, Nolit, 1972), 343.

⁶⁴ H. Krnjević, *Umetnički preobražaj etnografskog obrasca*, in *Zbornik u čast Vojislava Đurića*, ur. I. Tartalja, Beograd, Filozofski fakultet - Institut za književnost i umetnost, 1992, p. 181.

⁶⁵ *Srpske narodne pjesme* [I] cit., 345.

⁶⁶ P. Lazarević Di Giacomo, *La prospettiva antropologica del giardino nella poesia popolare serbo-croata*, *Itinerari* 48, 1/2 (2009), pp. 137-161.

garden as a place of intimacy for women, a space that allows women to be alone or in company of other women and where they can be isolated from the outside world, more often than not considered to be dangerous. «To guard against the baneful influence exerted voluntarily or involuntarily by strangers is therefore an elementary dictate of savage prudence»⁶⁷. In the garden as the chronotope with the pronounced sense of structured, real, physical space, the girl is in the center. In the enclosed environment with flowers, the colors that define the environment of the poetic space of «love scene» are soft, warm and bright. Songs associate the human figures and the environment in imaginative space, typical of lyrics, creating in this way a fluid boundary between the actions and feelings, the inner and outer world that is illuminated with colors of sunlight⁶⁸. This means that the garden is a safe place, if not a sacred place, a place in which women can feel confident, and that the female garden could be off limits or taboo, in the same manner as in the South Slavic folk epics in which only certain men have access to women's quarters⁶⁹. Gardens, as such, do not have large dimensions, which coincides with the statement of Lotman and Uspensky that mythical space is always small and closed, although it can have a cosmic scale⁷⁰, so the garden can often be reduced to the space under one plant only. In the song *Visoka jela do neba mlada* [The Young Fir Reaches the Sky] a young girl with her child is asleep in bed under the orange tree and she is able to wake up only when an orange leaf falls on her so the tree is a spatial center of her intimate space that tapers from the cosmogonic sky > meadow > vineyard > garden > orange: «Visoka jela do neba, / Široke grane podigla, / Sve ravno polje prekrila, / U polju mi je vinograd, / U vinogradu džardina, / A u džardinu narandža, / A pod narandžom postelja»⁷¹. Or in a variant of Dubrovnik, from the end of the 18th century, *Izrasla mlada travica*: «Na tem je polju zelen bor, / pod borom Jeli postelja, / svakoga cvitja nadržta, / najveće ruže rumene / i mrče listja mirisna»⁷². In the song *Mlada pod narančom* [The Young Woman under the Orange Tree] from the Upper Adriatic coast there is again the above mentioned spatial narrowing from vineyard > garden > orange tree: «U polju mi je vinograd, / u vinogradu

⁶⁷ Frazer, *The Golden Bough* cit., p. 200.

⁶⁸ Ajdačić, *Prilozi* cit., p. 172.

⁶⁹ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 160.

⁷⁰ *Ivi*, p. 23.

⁷¹ Z. Karanović, *Narodne pesme u Matici*, Novi Sad - Beograd, Matica srpska - Institut za književnost i umetnost, 1999, 103.

⁷² *Usmene lirске pjesme*, prir. S. Botica, Zagreb, Matica hrvatska, 1996, 47.

džardini, / a u džardinu naranča, / a pod narančom postelja, / a na postelji mlada spi / malahnim čedom u ruci»⁷³.

In this space that is reserved to women, men are often not allowed to enter, so a man can watch the girl only from the window that looks on to the garden, from top to bottom, as in the poem *Jano gleda sa čardaka u baštu* [Jano Watching from the Balcony onto the Garden], similar to the popular Italian fairy tale where prince Fiordinando observes the garden from the window⁷⁴: «Jano gleda sa čardaka u baštu; / Al' u bašti prelijepa Asnija, [...] / Ja je gledah sa čardaka zadugo, / Ja je gledah, a ona me ne viđe, / Ja je gledah, pa joj odoh do bašte, / Pa joj velim: 'Hoćeš poći za mene?'»⁷⁵.

In the garden space which is taboo for men, the girl is watering the rosemary when she sees the young man. He was setting out to hunt and then saw her. The girl threatens to have her brothers shoot him: «Lov lovio Pokrajčića Jovo. / On ne lovi da lovak ulovi, / Već on lovi da djevojku vidi; / Vidio je u zelenoj bašči»⁷⁶. The garden is also a lovers' meeting place, as in the song *Ajde dušo da se milujemo!* [Let us caress each other, my dear!] ⁷⁷ where it is possible to see that the garden is the domain of both women and men, so they can choose which garden will be their meeting place: «Ajde, dušo, da se milujemo! / Gdi reknemo, da se sastanemo: / il' u tvome il' u mome dvoru, / il' u tvojoj il' u mojoj bašči, / il' u tvome il' u mom dućanu». Or in the variant of the same song from Dubrovnik, *Žalost i Nadežda*: «Dušo Maro, da se ne varamo! / Će rećemo, da se sastanemo: / jal' u mom jal' u tvom dvoru, / jal u bašči pod žutom narančom, / Ćeno cavti čermin i ružica»⁷⁸.

In the lyric poems from southeastern Serbia there is an atmosphere suggestive of the Christian gardens during the Turkish occupation. The Christian population lived on the outskirts of town in houses that were small but had large and shady gardens, where they quietly sung love songs, full of melancholy and tenderness. And in those songs we can feel echoes of oriental and Slavic rhythm and tenderness and warmth, in which singers use Turkish loans to amplify the sound component of their lines⁷⁹:

⁷³ *Srpske narodne pjesme* [I] cit., 456.

⁷⁴ L. Ferraro, *Funzioni del giardino nella fiaba popolare italiana*, in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nella storia del pensiero, della cultura, del gusto*, VI, Venezia, Mazzanti, 2010, p. 49.

⁷⁵ Karanović, *Narodne pesme u Matici* cit., 55.

⁷⁶ *Ivi*, 63.

⁷⁷ *Srpske narodne pjesme* [I] cit., 485.

⁷⁸ *Ivi*, 486.

⁷⁹ M. Zlatanović - S. Tošić, *čudno drvo. Lirske narodne pesme jugoistočne Srbije*, Niš, Gradina, 1971, p. 23.

«Sinoćke te, lele, vido, Zone, gde se premenjuvaš, / gde se premenjuvaš, lele, Zone, u tvoja gradina»; or in the song *Dojdi, ludo mlado*: «K' da legneš, da mirišeš, / k' d si dižeš, da uzdišeš: / Što na lepo mirišeše, / na gradinsci bel bosiljak, / na planisici zelen zdravac!».

It is also possible to find only men in the garden, as in the song where Mijo picks the oranges in the garden: «'Moj Mijo, gdi si sinoć bio?' / 'Dušo Kato, u bašci sam bio'. / 'Dušo Mijo, šta si mi radio?' / 'Duš Kato, narandže trgao'»⁸⁰.

But the green garden can be a place of tragic events: in the song *Ljuba Jova Mornjakovića* [The Spouse of Jovo Mornjaković] the barren wife *dilber* Ikonija, who was up to then loved and respected by her husband, hangs herself on the yellow orange tree out of desperation because her husband left her to marry the widow Anna who has given him a son that has «gold hands and gold hair»: «Kad to začu dilber Ikonija, / brže ide u novu čaršiju / te uzima svilene gajtane, / pa otide u zelenu bašču, – / objesi se o žutoj naranči»⁸¹.

Another interesting and certainly tragic story that has a similar setting is the epic poem *Nahod Momir*, full of lyrical descriptions of verdant gardens overflowing with blooming vegetation. The poem tells the tale of the Serbian emperor Stephan from Prizren and how he went hunting one day in the woods and found a male child wrapped in grape leaves. He named the child Momir and took him home to the empress telling her to raise the boy along with their own daughters. As the child grows up he follows the king everywhere as if he were a «bunch of flowers». It is the envy of the emperor's *viziers* that changes the course of the story; they want to falsely accuse Momir of adultery so they create a scene in which Momir meets with his half-sister Grozdana. To facilitate their plan, they slip various herbs into Momir's wine to make him sleep. Then they take him to Grozdana who uses a basil branch to shade her sleeping brother. When the emperor hears of this scene of supposed intimacy he becomes infuriated and sends two executioners to hang Momir in *gradina*, on the day of resurrection, on a dried tree. Momir does not understand why they want to hang him, and he begs the executioners to take him to the emperor, to whom he explains that he had seen his sister the night before, in a green garden (*bašču*), together with other thirty girls and they were all picking flowers, so they only met at the door of the garden where they exchanged plants: he gave her a rose, and she gave him some basil, which is not a sin between brothers and sisters. The emperor believes Momir, but the *viziers*

⁸⁰ Karanović, *Narodne pesme u Matici* cit., 76.

⁸¹ *Srpske narodne pjesme* [I] cit., 735.

insist on hanging young Momir in *gradina*, so Momir asks his executioners to take him to the empress. They refuse to do it and hang Momir in *gradina*, on the dry laurel tree. Having seen her brother hung, Grozdana is overcome with love and despair and so she hangs herself on the dry laurel, in *gradina*. Having seen the whole scene, the empress goes to the emperor and demands that he eliminate his viziers, otherwise, she threatens to hang herself too, on the third branch of the laurel tree. The emperor hangs nine *viziers* on the green fir in front of the church. After a time the emperor and empress, feeling sorrow, go to the *gradina* and see the laurel which has blossomed, while the green fir on which the *viziers* were hanged have become dry. Then the emperor buries his two children, and on Momir's grave a green pine grows, and on Grozdana's a grapevine that entwines itself around the pine, just as a sister embraces her brother:

A besedi Naode Momire:
'Ima, babo, čitav mesec dana,
'Kako nisam sestrice vidio
'Razma sinoć u zelenoj bašči,
'Kad je brala s devojkama cveće,
'S njome, babo, tridest devojaka,
'Sretosmo se na baščeni vrati,
'Ja njoj dado struk rumene ruže,
'Ona mene struk bela bosiljka,
Te se, babo, menovasm'o cvećem
'Za miloštu bratac i sestrica,
'Za miloštu, za sramotu nije'.
[...]
Što da vide? čuda neviđena!
Davina se suva pomladila
I zelenim ulistala listom
I bijelim ucvatila cvetom,
Oboje se dece posvetilo
[...]
Te sarani dvoje dece svoje.
Na Momiru zelen bor nikao,
Na Grozdani vinova lozica,
Savila se loza oko bora,
K'o sestrina oko brata ruka.⁸²

⁸² *Srpske narodne pjesme, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić, knjiga druga, u kojoj su pjesme junačke najstarije*, [II], u Beču, u štampariji jermenskog manastira, 1845 (Beograd, Nolit, 1972), 29.

Mirjana Detelić emphasizes that the lyrical, pastoral tones enter the epic space mainly through the images of *avlija*, idyllic space that the owner, in a typical oriental fashion, decorates and adorns for his enjoyment⁸³. In the epic poem *Najpre treba pamet da ide, pa onda jezik* [Thought should precede speech] two sisters of the hero Janko are embroidering in the garden-*vinograd* and talking about their brother, whose wife, Ruža [Rose], is sterile, and this situation requires sacrifice and that sacrifice should be done in the garden (*rukosad-vinograd*): «On govori svojoj snaji Ruži: / ‘Oj Ružice, rođena snašice, / Obuci se što bolje možeš, / Pa ajdemo našem rukosadu, / Rukosadu, našem vinogradu!’»⁸⁴.

Mirjana Detelić also points out that in fact *bašta* and *avlija* show one important feature from the standpoint of space, i.e. that the space of the epic home in its narrowest and most intimate terms is not a monolithic composite, but consists of a border wall that separates the outside world from the building where the hero lives and from the space between the fence and the house (*avlija, bašta, gradina*, etc.). In this way, the epic concept of home to a large extent approaches the traditional representation of the domestic space, in which everything and everybody situated between the house and the fence is also part of the domestic milieu and is affected by it. «But in this place all the real similarities between them stop»⁸⁵.

4. QUID EST PARADISUS VEL UBI?

Mythopoetic images of the world of South Slavic oral tradition that enact the opposition female-male or intimacy-public sphere, also present the opposition sanctity-supernatural and this is manifested *inter alia* in the space performances and functions. In this sense, it is necessary to consider the images of paradise displayed in the Slavic oral tradition, and in general the image of the garden as a paradise, known in the Western tradition as a *locus amoenus/amoenissimus*. Paradise as such, always a green, flowering garden located on earth, rich with food and enjoyment, is present in north Russian mythological representations and corresponds to the etymological meaning of the term *raj*⁸⁶. In the South Slavic lyri-

⁸³ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 154.

⁸⁴ Karanović, *Narodne pesme u Matici* cit., 148.

⁸⁵ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 155.

⁸⁶ *Slovenska mitologija* cit., p. 462.

cal oral tradition paradise contains a noble laurel tree (*dafina*), golden branches and silver leaves, under which there is a bed covered with flowers, especially red roses and basil, on which St Nicholas rests, as in the song *Najveći gresi* [The Biggest Sins]: «Raslo drvo sred raja – / plemenita dafina. / Plemenito rodila, / zlatne grane spustila, / lišće joj je srebrno. / Pod njom sveta postelja, / svakog cveta nastirta, – / ponajviše bosiljka / i rumene ružice; / na njoj svetac počiva, / sveti otac Nikola»⁸⁷.

In the South Slavic mythic representations of paradise, however, instead of a garden, paradise has the appearance of a green field/meadow where children play and make bouquets of flowers, to bestow on God at night. The other features, for example, the fact that it is always spring there or that it is inhabited by righteous souls, are all in line with Christian notions. Natko Nodilo points out that in the old religion of the Serbs and Croats a heavenly place probably had to be very large because, besides the singular Slavic term for «paradise» *raj*, there is also the plural, *rajevi*, in the fixed speech and formulas, so it is much closer to the Greek-Latin *Ἠλύσιον πεδῖον* / *Elysium*; from the term *raj*, we have *rajevina*, which also emphasizes spaciousness⁸⁸. And indeed, the Slavic paradise really is not much different from the Elysian Fields, as we know it from Virgil's *Aeneid: De Elysii locis amoenis* (6.637-679):

*His demum exactis, perfecto Munera diuae,
deuenero locos laetos et amoena uirecta
fortunatorum nemorum sedesque beatas.
Largior hic campos aether et lumine uestit
purpurea, solemque suum, sua sidera norunt.
Pars in gramineis exercent membrane palaestris,
contendant ludo et fulua luctantur barena;
pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.*

So the story *Očina zakletva* is about a strange meadow where the hero leads a horse and where the beautiful lush, green grass will be slashed up by the youngest of three sons who will then put it in front of his brother-in-law's horse. That meadow is the «paradise from the other world»:

Najposle ga konj donese na jednu prekrasnu livadu. Kad budu nasred livade, konj stane pa zakopa nogom, a on skoči s konja i nakosi trave, pa se vrne natrag kući. Kad dođe kući, uvede konja u konjušnjicu, pa mu položi travu i konj odmah stane jesti. Zet kad vidi da mu je šura konja namirio, vrlo mu

⁸⁷ *Srpske narodne pjesme* [I] cit., 209.

⁸⁸ N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Beograd, MVTC, 2003, p. 287.

bude milo, pa mu reče: «Ti si moj šura; sad ćemo se veseliti i gostiti». Pa onda sednu za trpezu i stanu večerati. Za večerom reče mu starac: «Sad mi kažeš šta si video?» [...]. Šura mu reče: «Video sam prekrasnu livadu. Onde bih ti stajao tri dana da se one krasote nagledim». Na to zet reče: «Onaki je raj onoga sveta; ali je teško do njega doći».⁸⁹

In the South Slavic epic, however, there is no sharp division between open and closed space, nor there is any need for such division, since the model of the world offered is unique and indivisible, and yet it still must be stressed that the space that runs between the house and the wood is a very significant epic place⁹⁰. Therefore Mirjana Detelić points out that if we had to single out one main characteristic of open space in the epics, then it certainly should be its numinosity which is realized through the relationship between man and a *force majeure*, whatever that *force majeure* is: «This kind of holiness (in the oldest meaning of the word, where the saint can be devastating and horrible) in the open epic space is realized through the relationship between man and the higher power, whether it comes from the Christian God or a pagan sediment deity, saint or a demon»⁹¹. So it is no coincidence that when Pilip Madžar from the poem with the same title wants to build, without royal consent, a tower of gold that is also filled with gold, he has in front of the tower a green meadow, and the meadow green lake, with nine peacocks (sons) and nine peahens (brides), and one *vidra velemudra* (the only daughter). This is related to the «cultivated field/meadow» which is located next to the house and represents a conquered mediate *locus* between open and closed spaces⁹². Word of the wondrous meadow reaches Constantinople, and the Emperor asks the Hungarian Pilip whether this is true, that he has a green meadow in front of his palace, and «How is it possible that he has a green meadow» if he, the Emperor of Constantinople does not have one?: «Otkud tebi zelena livada, / Na livadi zeleno jezero; / Otkud tebi devet pavunova, / A za njima devet pavunica; / Otkud tebi vidra velemudra; / Što ja care u Stambolu neimam?»⁹³.

There is a transition from the open space, *campus* (or the more poetical *gramen*) to the enclosed space of the garden, which is, as we have seen,

⁸⁹ *Srpske narodne pripovijetke, skupio ih i na svijet izdao Vuk. Stef. Karadžić*, Beograd, Nolit, s.d., 17.

⁹⁰ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 128.

⁹¹ *Ivi*, p. 126.

⁹² *Ivi*, p. 125.

⁹³ M. Redević - M. Maticki, *Narodne pesme u Srpsko-dalmatinskom magazinu*, Novi Sad - Beograd, Matica srpska - Institut za književnost i umetnost, 2010, p. 79.

primarily female, an area that is taboo for men. What we should keep in mind is that a positive «irradiation» weakens in proportion to its distance from the center of irradiation (the house), so the margin/border places have an ambivalent status⁹⁴. The enclosed garden area in the South Slavic oral tradition is mainly a place where there is a contact with supernatural beings. «Like other areas arranged in a fairy tale, it belongs to the human world, or it is the possession of supernatural beings»⁹⁵. Usually this enclosed garden equates with a sense of security:

Universal space is overwhelming, terrifying even. Which is why it is chopped up into clearly arranged and structured pieces with boundaries to distinguish between them. The interior is particularized with regard to outside, generating a magic threshold between two worlds that is rendered visible by the physical boundary. Passing this boundary makes one aware of this magic border.⁹⁶

In this regard it is of interest to note that there are three types of enclosed gardens: *hortus ludi* (the pleasure garden), *hortus catalogi* (arrangement and classification of plants), and *hortus contemplationis* (the garden of reflection)⁹⁷. But we should keep in mind one fact, that the South Slavic oral tradition, as a part of a broader Slavic tradition (like many other oral traditions, after all), has representations of the universe and these involve spatial and temporal connotations that are above all relative notions. The most important spaces are linked to the spot of creation and of death. Therefore, in the same manner in which axiological evaluation of plants sees them divided into good and bad, happy and unhappy, sacred and secular, magical and practical, it is possible to see the garden as the place in which the characters of the South Slavic oral tradition interact with one another as real, poetic, or real-poetic heroes and supernatural beings. «The anxieties around sexual, class, racial, and national boundaries therefore find ready expression in the uncertainty inherent in folklore»⁹⁸. This is so because the plants are related to ancient ideas about the invisible

⁹⁴ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 171.

⁹⁵ N. Radulović, *Slika sveta u srpskim narodnim bajkama*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2009, p. 44.

⁹⁶ R. Aben - S. de Wit, *The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999, p. 36.

⁹⁷ *Ivi*, p. 38.

⁹⁸ S.R. Wakefield, *Folklore in British Literature. Naming and Narrating in Women's Fiction (1750-1880)*, New York, Peter Lang, 2006, p. 4.

space and fantastic beings that inhabit it⁹⁹. For the traditional man nothing in nature could be only «natural» because, as God's work, it was in itself «supernatural». Man maintained this ambivalent attitude even towards his ultimate pragmatic lifestyle¹⁰⁰.

Thus, Natko Nodilo conveys a story from Vojvodina, where the garden is linked to *vilas*¹⁰¹. *Vila*, in the South Slavic imagination, is a supernatural female being, a sort of fairy, certainly one of the most obscure and misunderstood characters in European mythology and folklore. *Vilas* are extremely beautiful young girls who live far from people, usually in the water, on the sky, on the clouds, on mountains, in caves, and they take their names depending on their residence¹⁰². Albert Bates Lord defines *vila* as «a supernatural winged female, who lives in or near mountain lakes»¹⁰³. They have the power to turn into swans, falcons, wolves, snakes and other animals. Initially the *vilas* represented the spirits of nature, and later were related and connected with the souls of ancestors or considered to be personifications of those souls. The beauty of the *vilas* is diminished by their feet, which can be donkey, goat or horse feet, so they hide them¹⁰⁴; they have wings and can fly, but if their wings are removed, they become ordinary women, with no fairy powers. The South Slavic folk poetry contains a lot of stories about love between *vila* and ordinary men, primarily young men, especially heroes and shepherds, with whom they even have children.

As a rule, the *vilas* are good until someone crosses them; in that case they tend to be evil, vindictive and ready to use enchantments, especially if someone steps on *vilino kolo*, i.e. a place where fairies dance in a circle: *vilas* form a circle or a semicircle on the grass, which is different from other grass; consequently, *vilino kolo* is the name for every circle of grass that appears. «Folklore creatures change moods, shapes, and the behaviors on a moment's notice»¹⁰⁵. It is similar in Bulgarian mythology:

Il significato di queste azioni in cerchio consiste nel voler creare un ambiente organizzato chiuso e difeso per magia. Per mezzo del giro che viene ripetuto

⁹⁹ Radenković, *Simbolika sveta* cit., p. 189.

¹⁰⁰ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 22.

¹⁰¹ Nodilo, *Stara vjera* cit., p. 83.

¹⁰² See *Srpski rječnik istumačen* cit., p. 61.

¹⁰³ A.B. Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 214; A.B. Lord, *The Singer Resumes the Tale*, ed. by M.L. Lord, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 49.

¹⁰⁴ Kulišić *et al.*, *Srpski mitološki rečnik* cit., p. 96.

¹⁰⁵ Wakefield, *Folklore* cit., p. 4.

to periodicamente, il territorio acquista carattere sacro ed è concepito come un'immagine rituale dell'universo. L'attore della creazione del mondo è l'archetipo dell'agente rituale, le cui diverse azioni (l'arare, i movimenti fallici, ecc.) hanno lo scopo di influenzare simbolicamente le forze cosmiche. I riti bulgari hanno i loro corrispettivi tipologici nella tradizione anatolica e in quella antica, nel giro rituale del territorio, fatto una volta all'anno dal capo, dal re o dalla immagine della divinità.¹⁰⁶

It is therefore not impossible that the circular *vilino kolo* is connected with the archaic constructions, primarily gardens, which were all circular, because they covered the largest of surfaces, and were the easiest to water. Also the circular garden had magical, ritual proprieties and the magic was supposed to ensure a large crop, such as is reported in the other nations, as in the case of the Mekranoti gardens in Brazil¹⁰⁷. This circuit, which recalls the circle of the sun, has a magical-apotropaic function, as it is indeed a characteristic of the mythology of the Bulgarians¹⁰⁸. The remains of such a circular construction is located, for example, in Istria (Croatia)¹⁰⁹.

The garden is the domain of powerful people, and this is a trait shared with Italian folk tales in which the predominant feature of the garden is the one that «attribuisce al giardino un 'padrone' particolarmente potente. Si tratta di un potere sociale, a volte: è un Re, o un uomo dalla straordinaria ricchezza. Altre volte è un potere connotato magicamente: un Mago, una Maga, le Fate»¹¹⁰. In the *perivoj* of the emperor – and dimensions of *perivoj* allude to a larger garden – in the *bugarštica* from the Adriatic coast, *Sultana Grozdana i vlašić Mlađen*, *sultana* Grozdana (Prezdana) gathers the rose: «Drobnu ružu berijaše Prezdana, lijepa sultana, / Lijepa gospođa, / Ona ružu berijaše u carevu perivoju»¹¹¹.

In the story reported by Natko Nodilo, in the middle of the garden (*perivoj*) of an emperor grows a copper tree so high that its branches reach the clouds and no one could see the top of it. To him who would climb the tree, the emperor promises half of his empire. Immediately a young man with an ax approaches the emperor and cuts stairs in the tree

¹⁰⁶ Georgieva, *Mitologia* cit., p. 61.

¹⁰⁷ W.A. Haviland - H.E.L. Prins - D. Walrath - B. McBride, *Anthropology. The Essence of Anthropology*, Belmont, Wadsworth, 2007, p. 209; W.A. Haviland - H.E.L. Prins - D. Walrath - B. McBride, *Anthropology. The Human Challenge*, Belmont, Wadsworth, 2011, p. 437.

¹⁰⁸ Georgieva, *Mitologia* cit., p. 30.

¹⁰⁹ R. Polić, Sve se vrti oko vrta. Koplje od oruđa do oružja, grad od vrta do utvrde, *Filozofska Istraživanja* 109, 28/1 (2008), p. 183.

¹¹⁰ Ferraro, *Funzioni del giardino* cit., p. 46.

¹¹¹ *Narodne pjesme iz starijih* cit., 56.

and climbs up to the first branch up over the clouds. There he encounters the copper palace, copper fruits and flowers, and a copper *vila* that combs her hair. The young man continues to go up and eventually he comes to the ninth level and finds a palace which is bigger than the others and made of silver and the fruits and flowers within it are also made of silver and there he sees the silver-haired *vila*. Then he goes up to a golden palace which is ninety-nine times bigger where he finds a golden-haired girl. Those three sisters are three *vilas* (Nodilo assumes that they represent Dawn, a young man represents the Sun, and the emperor – *Vid*, the Slavic deity), and «everything is unified, the tree, branches and fruits in that *perivoj*, in that strange realm». At the end the young man marries the golden-haired *vila*.

In another story entitled *Zlatna jabuka i devet paunica* [The Golden Apple and Nine Peahens]¹¹², in front of the palace of a king grow golden apples. Probably none of the other plant species appears so frequently in beliefs and traditions as the apple (*pyrus malus*). The apple has always been an extremely positive tree and there is almost no ritual aimed at achieving wellness in which the apple is not present. In all customs related to the life cycle of man, the apple is an irreplaceable sign of life, health, fertility, prosperity, happiness; according to popular belief the apple has multiple beneficial and healing properties¹¹³. The apple represents well-being and has a positive valence as in the song *Kako paša prijatelj Dubrovčanom prista njima prid carem na dobro, ter ga nagovori da ne ide s vojskom na Dubrovnik*, where a servant of the king describes the city of Dubrovnik: «I u njemu Dubrovniku l'jepu od zlata jabuku, / I u gradu Dubrovniku dva kladenca hladne vode»¹¹⁴.

Apples have an important symbolic significance in the act of social communication and in concluding the agreement between newlyweds. In Bosnia, for example, when the bride bids farewell to her relatives, her mother puts a red apple and an egg in her blouse in order that she can be healthy and have children¹¹⁵. The wedding ceremony in the Vlach villages in the Negotinska Krajina ends with a man hitting the bride with a small apple branch¹¹⁶.

¹¹² *Srpske narodne pripovijetke* cit., 4.

¹¹³ Čajkanović, *Rečnik* cit., pp. 92-99; Sofrić Niševljanin, *Glavnije bilje* cit., pp. 108-115.

¹¹⁴ *Narodne pjesme iz starijih* cit., 79.

¹¹⁵ Kulišić *et al.*, *Srpski mitološki rečnik* cit., p. 219.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 220.

In the story of the golden apple and nine peahens the emperor cannot find out who is picking golden apples at night and the three sons of the emperor offer themselves to find out who is stealing apples. Only the third and youngest son of the emperor succeeds in doing this and he discovers that the golden apples are taken by nine golden peahens that during the night turn into nine young girls ¹¹⁷:

U taj čas doleti devet zlatnih paunica, osam padnu na jabuku a deveta njemu u krevet, kako padne na krevet, stvori se devojka da je nije bilo lepše u svemu carstvu. Tako su se njih dvoje grlili i ljubili do posle ponoći. Pa onda devojka ustane, zahvali mu na jabukama, a on je stane moliti da mu ostavi barem jednu; a ona mu ostavi dve: jednu njemu a drugu da odnese svome ocu. Devojka se potom pretvori u paunicu i odleti sa ostalima.

A variation of this story is the tale *Carev sin i zmaj od šest glava* [The Emperor's Son and the Six Headed Dragon] ¹¹⁸ about the emperor who had three sons and a garden, and in the garden he had a pear tree that every night from dinner time until an hour before midnight flourished, grew and matured, but then around midnight «something» would come to pick and carry away the pears. The emperor paid lot of people to preserve his garden but no one could manage it; in the end he demanded that his sons try, and the youngest son succeeds: he waits until midnight in the garden and sees a six-headed *zmaj* stealing pears and from its heads the fire breathed. The emperor's youngest son cuts off all six of the *zmaj*'s heads after he followed *zmaj* in «the other world», but he tells the young golden-haired man whom he encounters on the large meadow in the other world that the death of the *zmaj* took place in the emperor's garden.

The garden is therefore the place where the *zmaj* appears, the domain and residence of the *zmaj* that represents the chthonic world, and in the garden a metamorphosis occurs since *zmaj* is the master of the garden. In all the South Slavic folklore a dragon is called *zmaj*, *zmej* or *lam(i)ja*. «Lo zmej è uno dei principali personaggi della mitologia bulgara. Esso è presente nella Weltanschauung popolare fino all'inizio del XX secolo lasciando traccia nella prosa e nella poesia orale» ¹¹⁹. It is considered to be an extremely intelligent, wise and knowledgeable creature of superhuman strength and proficiency in magic, it often breathes fire and is generally

¹¹⁷ Cf. N. Stanković-Šošo, *Topos puta u srpskoj narodnoj bajci*, Beograd, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 2006, p. 88.

¹¹⁸ *Srpske narodne pripovetke*, prir. V. Čajkanović, Beograd, Gutenbergova galaksija, 1999, 16.

¹¹⁹ Georgieva, *Mitologia* cit., p. 155.

accepted as a highly respected being, and while not always being benevolent, it is never considered to be an entirely evil creature. Legends were spread about many historical and mythical heroes that were conceived by a dragon. Vuk defines *zmaj* as «der Drache, Lindwurm, draco»¹²⁰, but *zmaj* is not the same as «Drache», «Lindwurm» or «draco» since it represents the South Slavic specific supernatural being, unknown even to the other Slavs (but known, for example in the Albanian mythology)¹²¹. *Zmaj* is a motif in the folk songs of Balkan Slavs, where it «appears in the double form: as a winged creature like a man and as a huge snake»¹²².

Secondo alcune descrizioni, lo *zmej* somigliava ad un grosso e lungo serpente, coperto di squame, dalle ali di pipistrello e con quattro gambe; secondo altre, sarebbe stato metà serpe, metà uomo, ma con le ali; secondo altre descrizioni ancora, registrate quest'ultime nella Bulgaria occidentale, lo *zmej* avrebbe avuto anche aspetto umano, di un giovane forte e robusto che si distingueva dagli altri uomini per le piccole ali che aveva sotto le ascelle, per la grande testa e i grandi occhi, per la coda e per la sua insolita forza.¹²³

Petar Đurić talks about specific anatomical-physiological characteristics of *zmajs* such as the number of heads, the possibility of cross breeding with other species, regenerative power, throwing flames, articulate communication, changing body shapes, floating, teleportation, the specific activity of derivatives of certain parts of the tissue¹²⁴. *Zmaj*, unlike the snake, has no zoological templates, so it can be considered a «unique and authentic monster which has a special place in the classification»¹²⁵. In oral and written tradition many-headed *zmajs* and dragons are mentioned, and so there are two main types of those many-headed creatures: (a) the egalitarian many-headed dragons, in which all heads are morphologically and functionally identical (b) the hierarchical many-headed dragons that implies differences in structure and dominance of some of the heads¹²⁶. Regarding the egalitarian type of heads, *zmajs* and dragons can be three-headed, five-headed,

¹²⁰ *Srpski rječnik istumačen* cit.; *Deutsch-serbisches Wörterbuch von Vuk Stepb. Karadschitsch*, Troškom narodnijeh priloga, Wien, Druck von Leopold Gommer & Comp., 1872 (Beograd, Prosveta, 1971).

¹²¹ Kulišić *et al.*, *Srpski mitološki rečnik* cit., p. 203.

¹²² B. Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, Beograd, SANU, 1984, p. 19.

¹²³ Georgieva, *Mitologia* cit., p. 158.

¹²⁴ P. Đurić, *Zmajevi i druge nemani. Sistematizacija stvorova koji čine živi svet trećeg carstva. Tertium regnum: Monstra fabulosa*, Beograd, Stubovi kulture, 2007, p. 177.

¹²⁵ *Ivi*, p. 72.

¹²⁶ *Ivi*, p. 178.

seven-headed and so on. In Serbo-Croatian folk epic *zmaj* evolves into a great hero, whose demon nature is manifested in his three most noticeable features: dimorphy, glossy appearance and lechery¹²⁷.

In the story *Čudnovat zmaj i carev sin* [The Strange Dragon and the Emperor's Son] where a poor man goes one day into the mountains to seek wood, he finds a «beautiful garden» in which he finds all sorts of flowers; he picks three roses for his three daughters; in that moment an ugly and nasty man jumps out in front of him, half black and hairy, half smooth and shiny as a fire, and asks that the old man pledge to give him his daughter in order not to be killed. This situation is parallel to Homer's idiomatic implication of «green fear» (*χλωρόν δέος*), «a phrase that goes well beyond its lexical sense to indicate a fear that derives from some supernatural source»¹²⁸. *Χλωρόν δέος* is a coded sign for something beyond mortal control, that «supernaturally inspired fear [and] takes hold of a person or a group of people»¹²⁹. The oldest daughter offers to go to the garden where she sees the flowers, she enters inside and begins to gather roses, and suddenly sees the «master of the garden»: a *zmaj* that comes out into the garden where the flowers are the most beautiful and dense, and this time the *zmaj* turns into a handsome young man¹³⁰ who says that garden is his, and that she should not be afraid of anyone, and he shows her the most beautiful flowers to collect:

Kad je tamo došla, vidi vrt i cvijeće, pa uđe unutra, i tu joj se dopadnu ruže, pa ih stane brati. Kad to bide onaj gospodar (a to je bio zmaj), izide ispred vrta gdje je bilo najgušće i najljepše cvijeće, pa se stvori u lijepa momka, te dođe k njoj pa ju pita: «Šta radiš tu, djevojko?» – «Evo berem cvijeće», odgovori ona. A on joj reče: «Pa to nije najbolje cvijeće. Eno vidiš ono onamo ljepše je. Zašto ondje ne ideš brati?». Ali mu ona reče: «Ne bi bilo pošteno toliko daleko gaziti preko ovako lijepoga vrta; pa još da vidi gospodar, mogao bi mi reći svašta». Ali on joj reče: «Ma ne boj se ti tu nikoga, jer je ono moj vrt, a ja se za njega nikog ne bojim. Samo ti hajde». – «Pa ja hoću», reče ona, i zakala dalje kroz cvijeće.¹³¹

¹²⁷ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 61.

¹²⁸ Foley, *South Slavic* cit., p. 58; cf. Orion Thebanus, *Etymologicon*, hg. von F.W. Sturz, s.l. [Leipzig], Georg Olms, 1820, pp. iv-v; S. Marković-Štrbac, *Motiv ženidbe u srpskoj narodnoj bajci*, Beograd, Cigoja, 2004, p. 164.

¹²⁹ J.M. Foley, *Homer's Traditional Art*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1999, p. 217.

¹³⁰ Cf. Georgieva, *Mitologia* cit., p. 158: «Si crede che lo zmej sia invisibile per l'uomo: lo può vedere solo la ragazza di cui è innamorato».

¹³¹ *Srpske narodne pripovetke* cit., 15.

And when she comes to the most beautiful flowers, she notices that there is a nice bed, made all of gold, and she becomes scared, but the *zmaj* assures her not to be and promises her that she will be much happier living there than with her father. She decides to stay in the *zmaj*'s garden and he does not touch her at all. During the whole day the *zmaj* would walk in the garden and his quarters was surrounded by the most densely growing flowers, and so nine years pass and each time he attempts to kiss the girl she refuses. Finally, when she kisses the *zmaj* all kinds of snakes gather around him.

In the folk tale *Čudotvorni prsten* [Miraculous Ring]¹³² the protagonists encounter *aždaja-snake* (*aždaja / ala* is another name for *zmaj*, very similar supernatural being) and the troubles and adventures of the protagonists start from the time they sell a small garden in order to buy a horse and set off on a journey.

Also a metamorphosed deity, holy Sava, Rastko Nemanjić, the traveling deity, third son of the great sovereign Nemanja, sets out on a journey. St Sava travels around the Serbian countries, establishes order and prosperity, teaches people how to plow, dig, how to make a fire, how to cook a month's worth of bread, how to plant vines, how to make wine. This all suggests that in Sava is transferred the role of the Old Slavic deity *Dabog*¹³³. *Dabog* was the god of wolves, characterized as a chthonic deity because wolves are incarnations of souls. This propriety is evident in St Sava, since he is the protector of wolves, he is the wolf deity: on St Sava's day he climbs up the pear tree, invites all the wolves and feeds them. The wolf is a guardian of the frontiers between human and inhuman, self and other, wild and cultivated areas. The wolf is also the guardian of the boundaries of time, defined as «wolf days»¹³⁴. In the presence of St Sava, devils flee, and so in the folk story *Sveti Sava i đavo* [St Sava and the Devil]¹³⁵, the saint offers to be the devil's partner in the cultivation of a garden (the saints on earth can be found in less holy places¹³⁶); it is necessary for them to agree on who will do the work, how it will be done and what seeds they will sow: first they plant brown onions, then cabbage, and potatoes, wheat, and grape vines, and finally, they make brandy, then St Sava makes the sign of the cross, and the devil flees.

In conclusion, the garden of Balkan Slavs is, on the one hand, a reflection of man's need to define the space that he inhabits – that space with

¹³² *Srpske narodne bajke*, prir. S. Marinković i S. Marković, Beograd, Kreativni centar, 2001.

¹³³ Kulišić *et al.*, *Srpski mitološki rečnik* cit., p. 401.

¹³⁴ Radenković, *Simbolika sveta* cit., p. 91.

¹³⁵ *Srpske narodne pripovijetke* cit.

¹³⁶ Detelić, *Mitski prostor* cit., p. 27.

which he is familiar since it is of his own design; on the other hand, the garden is the point of encounter between the visible and the invisible, where communications with the world beyond (the dead, gods, the supernatural) occurs; thus the garden contains both the horizontal and vertical dimensions of the image of the world in the South Slavic oral tradition. Analysis of themes and motifs present in the South Slavic tradition reveals that the garden is a *topos* of complex connotations, whose values and functions require a complex exploration of the narrative and historical background in which the oral tradition was created. Through the vegetation metaphors and allegories the garden, usually an enclosed and traditionally a secure place as in many European cultures, turns into a place where two worlds, the real and supernatural, encounter each other and where security is no longer the primary characteristic: the enclosed garden actually becomes a free, unobstructed field which may give rise to many interpretations.

5. NOTA BIBLIOGRAFICA

Fonti

- Karadžić, V.St., *Život i običaji naroda srpskoga*, Beograd, SKZ, 1957.
- Karanović, Z., *Narodne pesme u Matici*, Novi Sad - Beograd, Matica srpska - Institut za književnost i umetnost, 1999.
- Narodne pjesme iz starijih najviše primorskih zapisa*, sabrao i na svijet izdao V. Bogišić (1878), Gornji Milanovac, LIO, 2003 (fototip.).
- Redević, M. - Matićki, M., *Narodne pesme u Srpsko-dalmatinskom magazinu*, Novi Sad - Beograd, Matica srpska - Institut za književnost i umetnost, 2010.
- Srpske narodne bajke*, prir. S. Marinković i S. Marković, Beograd, Kreativni centar, 2001.
- Srpske narodne pjesme, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić, knjiga prva, u kojoj su različne ženske pjesme*, [I], u Beču, u štampariji jermenskog manastira, 1841 (Beograd, Nolit, 1972).
- Srpske narodne pjesme, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić, knjiga druga, u kojoj su pjesme junačke najstarije*, [II], u Beču, u štampariji jermenskog manastira, 1845 (Beograd, Nolit, 1972).
- Srpske narodne pripovetke*, prir. V. Čajkanović, Beograd, Gutenbergova galaksija, 1999.
- Srpske narodne pripovijetke, skupio ih i na svijet izdao Vuk. Stef. Karadžić*, Beograd, Nolit, s.d.
- Usmene lirске pjesme*, prir. S. Botica, Zagreb, Matica hrvatska, 1996.

Giardino

- Aben, R. - de Wit, S., *The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999.
- Ajdačić, D., *Prilozi proučavanju folkloru balkanskih Slovena*, Beograd, Naučno društvo za slovenske umetnosti i kulture, 2004.
- Bulat, P., *Pogled u slovensku botaničku mitologiju*, Zagreb, Etnografski muzej, 1932.
- Čajkanović, V., *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, IV, Beograd, SKZ - BIGZ - Prosveta - Pantenon M.A.M., 1994.
- De Gubernatis, A., *Mitologia comparata (Lettura quinta: pietre, piante, animali)*, Milano, Hoepli, 1887.
- Detelić, M., *Mitski prostor i epika*, Beograd, SANU, DCXVI/46, 1992.
- Đorđević, T.R., *Priroda u verovanju i predanju našeg naroda*, II, Beograd, SAN, LXXII/33, 1958.
- Drnardski, M., *Porodični vrt u narodnoj pesmi simbol većitog trajanja*, in *XVIII stoleće*, V, ur. N. Grdinić, Novi Sad, Društvo za proučavanje XVIII veka - Zavod za kulturu Vojvodine, 2004, pp. 54-60.
- Ferraro, L., *Funzioni del giardino nella fiaba popolare italiana*, in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nella storia del pensiero, della cultura, del gusto*, VI, Venezia, Mazzanti, 2010, pp. 43-80.
- Gutdeutsch, G., *Mitologija drveća*, *Nova Akropola* 9 (1997), pp. 32-41.
- Lazarević Di Giacomo, P., *La prospettiva antropologica del giardino nella poesia popolare serbo-croata*, *Itinerari* 48, 1/2 (2009), pp. 137-161.
- Ljubinković, N., *Traganja i odgovori. Studije iz narodne književnosti i folkloru (I)*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2010.
- Mencej, M., *Vrba posrednik između ovog i onog sveta*, *Kodovi Slovenskih Kultura* 1, 1 (1996), pp. 31-35.
- Nodilo, N., *Stara vjera Srba i Hrvata*, Beograd, MVTC, 2003.
- Polić, R., *Sve se vrtilo oko vrta. Koplje od oruđa do oružja, grad od vrta do utvrde*, *Filozofska Istraživanja* 109, 28/1 (2008), pp. 177-192.
- Radenković, Lj., *Simbolika sveta u narodnoj magiji Južnih Slovena*, Niš - Beograd, Prosveta - Balkanološki institut SANU, 1996.
- Radin, A., *Biljke u zaštiti protiv vampira*, *Kodovi Slovenskih Kultura* 1, 1 (1996), pp. 85-88.
- Radosavljević, N., *Bašča, avlija, vrt ... (prilog istraživanju kulture življenja u Srbiji krajem XVIII i početkom XIX veka)*, in *XVIII stoleće*, V, ur. N. Grdinić, Novi Sad, Društvo za proučavanje XVIII veka - Zavod za kulturu Vojvodine, 2004, pp. 77-83.
- Radulović, N., *Slika sveta u srpskim narodnim bajkama*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2009.

- Sofrić Niševljanin, P., *Glavnije bilje u narodnom verovanju i pevanju kod nas Srba po Angelu de Gubernatisu*, Beograd, Štamparija «Sv. Sava» Kralja Petra ul. br. 9, 1912 (fototip.).
- Stahl, P.H., *Terra società miti nei Balcani*, Messina, Rubettino, 1993.
- Vinšćak, T., *Vjerovanja o drveću u Hrvata. U kontekstu slavističkih istraživanja*, s.l. [Zagreb], Naklada Slap, 2002.

Altro

- Aprile, M., *Le strutture del lessico etimologico italiano*, Galatina, Mario Congedo, 2004.
- Bovan, V., Yugoslav Oral Lyric, Primarily in Serbo-Croatian, *Oral Tradition* 6, 2-3 (1991), pp. 148-173.
- Bulat, P. - Čajkanović, V., *Mitološki rečnik*, prir. N. Ljubinković, Beograd, SKZ, 2007.
- Čajkanović, V., *O magiji i religiji*, Beograd, Prosveta, 1985.
- *Stara srpska religija i mitologija*, V, Beograd, SKZ - BIGZ - Prosveta - Panteon M.A.M., 1994.
- Chevalier, J. - Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1989.
- Đermek, A., Slavenski mitski trokut i legenda o Kamenim svatima, *Studia Mythologica Slavica* 12 (2009), pp. 223-247.
- Deutsch-serbisches Wörterbuch von Vuk Steph. Karadschitsch*, Troškom narodnijeh priloga, Wien, Druck von Leopold Gommer & Comp., 1872 (Beograd, Prosveta, 1971).
- Đurić, P., *Zmajevi i druge nemani. Sistematizacija stvorova koji čine živi svet trećeg carstva. Tertium regnum: Monstra fabulosa*, Beograd, Stubovi kulture, 2007.
- Foley, J.M., *Homer's Traditional Art*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1999.
- South Slavic Oral Epic and the Homeric Question, *Acta Poetica* 26, 1-2 (Primavera-Otoño 2005), pp. 51-68.
- Forsyth, N., *The Old Enemy: Satan and the Combat Myth*, Princetown, Princetown University Press, 1987.
- Frazer, J.G., *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, s.l., Forgotten Books, 2008.
- Georgieva, I., *Mitologia popolare bulgara*, a cura di A.A. Savarese, Roma, Bulzoni, 1991.
- Haviland, W.A. - Prins, H.E.L. - Walrath, D. - McBride B., *Anthropology. The Essence of Anthropology*, Belmont, Wadsworth, 2007.
- *Anthropology. The Human Challenge*, Belmont, Wadsworth, 2011.
- Karanović, Z., *Nebeska nevesta*, Beograd, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 2010.

- Krnjević, H., *Umetnički preobražaj etnografskog obrasca*, in *Zbornik u čast Vojislava Đurića*, ur. I. Tartalja, Beograd, Filozofski fakultet - Institut za književnost i umetnost, 1992.
- Krstić, B., *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, Beograd, SANU, 1984.
- Kulišić, S. - Petrović, P.Z. - Pantelić, N., *Srpski mitološki rečnik*, Beograd, Etnografski institut SANU - Interprint, 1998.
- Lord, A.B., *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- *The Singer Resumes the Tale*, ed. by M.L. Lord, Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- Marković-Štrbac, S., *Motiv ženidbe u srpskoj narodnoj bajci*, Beograd, Čigoja, 2004.
- Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*, I, Beograd, SAN, 1959.
- Rosenberg, B.A., The Complexity of Oral Tradition, *Oral Tradition* 2, 1 (1987), pp. 73-90.
- Skok, P., *Etimologijski riječnik hrvatskog ili srpskoga jezika*, knjiga prva, ur. M. Deanović i Lj. Jonke, Zagreb, JAZU, 1971.
- Stanković-Šošo, N., *Topos puta u srpskoj narodnoj bajci*, Beograd, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 2006.
- Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*, red. S.M. Tolstoj i Lj. Radenković, Beograd, Zepter Book World, 2001.
- Srpski rječnik istumačen njemačkim i latinskijem riječima. Sakupio ga i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić*, U Beču, u štampariji jermenskog namastira, 1852 (Beograd, Nolit, 1972).
- Thebanus, Orion, *Etymologicon*, hg. von F.W. Sturz, s.l. [Leipzig], Georg Olms, 1820.
- Wakefield, S.R., *Folklore in British Literature. Naming and Narrating in Women's Fiction (1750-1880)*, New York, Peter Lang, 2006.
- Zlatanović, M. - Tošić, S., *Čudno drvo. Lirske narodne pesme jugoistočne Srbije*, Niš, Gradina, 1971.

L'ARTE POETICA IN «THE GARDEN» DI ANDREW MARVELL

Paola Partenza

Descrivere in tratti essenziali i nuclei tematici di «The Garden»¹ di Andrew Marvell – pubblicato postumo in *Miscellaneous Poems* nel 1681 – è un'operazione complessa, eppure, come osserva S. Viswanathan:

It [«The Garden»] is a masterpiece of dialectical evolution and rational structure. It is an insidious display on Metaphysical wit with a delightful refreshing surface appearance of deceptive simplicity; a meditative and evocative-descriptive lyric with an enticing spread of fine feeling covering the gritty intelligence which the reader bites into.²

Numerosi studi, apparsi anche recentemente, hanno mostrato come la poesia di Marvell contenga numerose possibilità interpretative che hanno suscitato elaborazioni critiche volte alla ricerca di una decodificazione del testo in grado di ricostruire le linee essenziali della poetica. Si potrebbe tentare una sintesi che situi il «giardino» in un significato letterale o figurato come il «Plotinus's garden of ideas»³, oppure «the garden of the Hermetic tradition», così definito da Maren-Sofie Røstvig⁴, o ancora «The

¹ Per una ricostruzione delle numerosi fonti del poemetto si veda N. Smith (ed.), *The Poems of Andrew Marvell*, Harlowe, Pearson, 2007, in part. p. 152 ss..

² S. Viswanathan, *Essays in Interpretation*, New Delhi, Sarup & Sons, 2007, p. 69.

³ M. Klonsky, A Guide through the Garden, *Sewanee Review* 58 (Winter 1950), pp. 16-35.

⁴ M.-S. Røstvig, Andrew Marvell's «The Garden», a Hermetic Poem, *English Studies* 40 (April 1959), p. 65.

garden of Epicurus»⁵. Si potrebbe tentare una lettura che precisi contesti e suggerisca contenuti in linea con una tradizione squisitamente seicentesca la cui derivazione o implicazione religiosa costituiva l'elemento centrale di analisi dell'uomo e del mito della creazione. Non arbitrariamente è stato interpretato il giardino come espressione e controparte del giardino dell'Eden, ma a una possibile riscrittura ha fatto seguito una interpretazione non dell'oggetto, quanto del significato del suo esistere. È mio scopo qui indagare non il giardino come iconema della Creazione, quanto invece il senso della creazione artistica che vede nel giardino la sua espressione simbolica più felice⁶. «The Garden», infatti, sembra essere impegnata in una riflessione sull'*esprit du temps* e sulla concezione dell'arte poetica nel Seicento, come osserva Margarita Stocker: «[...] the topic of *The Garden* is essentially what seems to have been the only love of Marvell's life: poetry itself»⁷.

In questo poemetto, che celebra le bellezze della natura, è possibile seguire un filo sotterraneo che ricollega l'autore al contesto culturale, al dibattito intorno alla creazione artistica e alla sua valenza estetica, e al difficile rapporto della teoria estetica con la manifestazione della bellezza. Prima di entrare nello specifico di queste tematiche è opportuno notare che classificare e collocare Marvell è assai difficile giacché i suoi interessi spaziano dalla satira alla riflessione, dalla filosofia alla divertita osservazione dei comportamenti degli uomini. Per convenzione ormai invalsa negli studiosi è posto tra i poeti metafisici⁸, ma andrebbe riconsiderato alla luce delle teorie proprie del periodo: manierismo ed empirismo. Inoltre, della sua vicenda biografica restano soltanto alcuni episodi, come i viaggi, l'attività di parlamentare e l'amicizia con John Milton.

Le questioni maggiormente dibattute all'epoca di Marvell ruotavano intorno all'esaurirsi dell'elaborazione concettuale rinascimentale del concetto/precetto di *mimesis*, di bello, di gusto, fino a quello della creazione

⁵ J. Potter, Another Porker in the Garden of Epicurus: Marvell's «Hortus» and «The Garden», *Studies in English Literature, 1500-1900* 11, 1 (Winter 1971), *The English Renaissance*, p. 139.

⁶ È qui opportuno ricordare *The Garden of Cyrus* di Thomas Browne, pubblicato nel 1658, espressione della ricerca filosofica e mistica dell'autore in cui l'unione di arte, universo e natura è interpretata alla luce delle acquisizioni derivanti dalla filosofia ermetica.

⁷ M. Stocker, *Apocalyptic Marvell: the Second Coming in Seventeenth Century Poetry*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 1986, p. 240.

⁸ Il termine fu coniato, com'è noto, da John Dryden (1631-1700) che l'usò per criticare il modo di fare versi concettoso e razionalistico dei poeti tra Rinascimento e Barocco. Per una definizione del Manierismo si veda A. Quondam, *Problemi del Manierismo*, Napoli, Guida, 1975.

artistica e della definizione del poeta. Nuclei concettuali che trovarono nel periodo compreso tra l'Umanesimo e il Rinascimento italiano⁹ il loro *milieu* più fecondo, e che non smisero di spingere alla reazione/rielaborazione filosofi, artisti e trattatisti. Il concetto di *mimesis* aveva trovato alimento dalla «riscoperta» della *Poetica* di Aristotele¹⁰, fu questa l'opera del filosofo antico più tradotta e commentata del periodo; fu anche l'opera che più di altre mise in moto una serie di riflessioni sull'utilità di un suo riutilizzo in direzione manualistica operata dalla riflessione sulla qualità delle arti e, specialmente, della tragedia intesa come la vetta più alta toccata dalla scrittura poetica. Nel lasso di tempo compreso tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento fiorì una notevole produzione di Discorsi, ovvero lettere ..., trattati e discussioni su argomenti che vertevano sia sullo status delle arti liberali e di quelle meccaniche¹¹, sia sulle reciproche distinzioni teoriche o sulle prerogative specifiche. Per fare un esempio, il dettato oraziano dell'*ut pictura poesis* che, agli occhi dei poeti umanisti suonava come la giusta condizione di inferiorità della pittura e della scultura (arti meccaniche) rispetto alla poesia (arte liberale), spinse i pittori a reagire e ad affermare la pari dignità tra pittura e poesia. Il più importante degli argomenti discussi fu, certamente, quello che riguardava lo specifico della *mimesis* che andava sempre riferito alla natura e al lavoro dell'artista. La problematica si riassumeva in questa domanda densa di conseguenze: «Fidia o Zeusi?». Era necessario attuare una strategia imitativa migliorativa (Zeusi), o l'artista si doveva limitare a copiare gli elementi forniti, già di per sé perfetti, dalla natura (Fidia)? Da questo interrogativo dipendeva l'atteggiamento dell'artista nei confronti del suo oggetto e del fine che egli si proponeva di raggiungere: educare dilettaando, di oraziana memoria, o non avere alcun fine pratico da conseguire e limitarsi alla riproduzione, migliorata o meno, dell'oggetto. A corroborare queste discussioni contribuì in maniera notevole la rinascita del pensiero platonico ad opera

⁹ Per una analisi della relazione tra Rinascimento italiano e inglese si vedano: C. Whitaker, Andrew Marvell's Garden-Variety Debates, *Hughtington Library Quarterly* 62, 3/4 (1999), pp. 269-311; R. Strong, *The Renaissance Garden in England*, London, Thames & Hudson, 1998.

¹⁰ Questa opera di Aristotele, sconosciuta al Medioevo e quasi a tutto il Quattrocento, fu riportata alla luce da Lorenzo Valla nel 1498 che ne fornì la prima traduzione in latino. Da questa data ha conosciuto traduzioni e commenti che continuano fino ai giorni nostri. Essa rappresentò un punto di riferimento per la produzione poetica e si può dire che il Cinquecento fu in qualche modo l'epoca maggiormente segnata dalla *Poetica*.

¹¹ Le arti liberali erano quelle che non prevedevano un impegno manuale dell'artista, come la letteratura, quelle meccaniche invece si caratterizzavano per il fatto che l'artista si sporcava le mani e usava strumenti per portare a compimento la sue opere.

soprattutto dell'Accademia fiorentina di Marsilio Ficino. In questa fucina di pensiero si ricostruì una sintesi del pensiero filosofico dell'Ateniese che, nella prospettiva estetica, si declinava nel dibattito dell'artista come preda di un furor divino, la manìa platonica descritta nello *Ione* e nel *Fedro*, che trascina l'anima del poeta dal basso verso l'alto staccandola dalle apparenze del mondo sensibile per concedergli la visione delle idee. Questo fu, certamente, l'esito più alto del Rinascimento maturo.

Come aveva teorizzato Marsilio Ficino nell'Accademia di Careggi, il poeta doveva possedere uno spirito saturnino, doveva ri-guardare la realtà mondana con malinconico distacco. Soltanto in questo modo si rendeva evidente la scissione tra il mondo delle apparenze e quello ideale. Tramite per raggiungere la visione della verità ideale era il *furor* che sulla scorta della manìa platonica invadeva il poeta di entusiasmo; quest'ultima spingeva il poeta a prendere atto della sua impossibilità di trascendere totalmente il mondano e, in qualche modo, limitava la volontà di trascenderlo. L'impossibilità di trascendere pienamente il mondo fisico, della materia, acuiva il bisogno del poeta di distaccarsi da esso e lo spingeva alla meditazione e all'immersione nei paradisi prodotti dalla malinconia stessa; è così che il giardino assume il suo valore di spazio di riflessione e meditazione, poiché, come nota Simon Pugh: «The garden is outside of physical circumstance where the mind, in Marvell's words, 'withdraws into its happiness'»¹².

Inserito in questo contesto il poemetto di Marvell si presenta alla lettura diviso in due parti. La prima è l'espressione di quella malinconica presa d'atto della vanità dell'uomo preso dalle glorie mondane, che non si cura di meditare su istanze superiori. La seconda fa riferimento alla problematica della rappresentazione del mondo e al possibile. Concetto, quest'ultimo, che chiama in causa il ruolo dell'artista come *alter deus*, creatore, e quello della fantasia quale strumento per realizzare la nuova creazione dello spirito umano. Per tale via il poeta non deve più ritrarre la natura così come gli appare, ma deve intervenire su di essa e modificarla seguendo la sua fantasia creatrice. A legittimare l'espedito artistico è la particolare idea dell'ispirazione divina come momento cardine di accesso alla realtà, strumento in grado di rompere il velo e far apparire le cose come sono. L'ispirazione divina opera nell'artista non più come realizzazione posteriore alla visione degli oggetti della natura, ma essa è legittimata e sostenuta dalla consapevolezza che nella mente dell'artista è già presente l'idea preordinata della sua creazione.

¹² S. Pugh, *Garden, Nature, Language*, Manchester, Manchester University Press, 1988, p. 105.

L'agitarsi nelle tenebre mondane è evocato da Marvell in apertura del poemetto quando richiama:

How vainly men themselves amaze
To win the palm, the oak, or bays;
And their uncessant labors see
Crowned from some single herb or tree,
Whose short and narrow-verged shade
Does prudently their toils upbraid;
While all the flowers and trees do close
To weave the garlands of repose.

(«The Garden», vv. 1-8)

La *vanitas*, «How vainly», sembrerebbe indirizzare verso una elaborazione, o rielaborazione di quella *vanitas vanitatum* di biblica memoria, quel disprezzo per le cose terrene che si ottiene dopo una riflessione per contrasto con la luminosa realtà del Regno dei Cieli. Ma questo parallelo non è sufficiente, anzi appare addirittura fuorviante e non tiene nel debito conto che Marvell fu autore di pungenti satire¹³. La vanità assume una dimensione non più proiettata al guadagno di una storia ultraterrena da collocare nello spazio di un giardino mondano. Non si tratta di replicare le delizie del giardino dell'Eden qui sulla terra, per essere chiari, ma di comprendere, anche, quanto questi giardini, privati della loro dimensione sacra, riescano utile punto di partenza per una meditazione sulla realtà dell'esistenza.

Il ramarico espresso dal poeta sin dai primi versi «How vainly men themselves amaze / To win the palm, the oak, or bays» (vv. 1-2) è puntualmente sottolineato dall'avverbio «vainly» attraverso il quale calca la sua riflessione sottolineando la «vanità» dell'essere umano («To win the palm, the oak, or bays», v. 2); si tratta di una mera illusione che mette in luce l'inefficacia dell'incessante lavoro («And their uncessant labors», v. 3) dell'uomo nel perseguire riconoscimenti e successi nella vita mondana¹⁴. La critica marvelliana sembra proiettarsi contro l'esagerata esaltazione dell'uomo delle proprie azioni, rifuggendo il significato profondo della sua essenza. Per controbilanciare questa spinta materialista dell'essere umano, Marvell elabora una concezione della natura come perfetta e re-

¹³ Per una ricostruzione della temperie culturale si veda W.L. Chernaik, *The Poet's Time. Politics and Religion in the Work of Andrew Marvell*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

¹⁴ Per una ricostruzione biografico-letteraria dell'opera di Marvell e un'analisi critica di «The Garden» in particolare, si veda C.H. Gilliland, *Critical Survey of Poetry, Second Revised Edition*, Pasadena, Salem Press, 2002, in part. pp. 1-8.

golata: «While all the flowers and trees do close / To weave the garlands of repose» (vv. 7-8). La chiara evocazione del giardino dell'Eden¹⁵ come luogo di perfezione induce lo *speaker* a riflettere sul rapporto tra creato e creatura. L'uomo non deve percepirsi come un ente fra gli altri, ma deve recuperare se stesso come mondo.

Demolite fin dal primo verso le affannose ricerche di glorie decisamente fragili, Marvell si concentra sulla dolcezza della quiete che solo l'osservazione mediata della natura è in grado di regalare all'individuo disponibile all'esercizio. Il poeta ha trovato nell'immersione totale nella natura e nei suoi colori una «Fair Quiet», sorella della cara «Innocence» («Fair Quiet, have I found thee here, / And Innocence, thy sister dear!», vv. 9-10). La sua appartenenza a un universo regolato e scandito dal ritmo della natura lo invita a recuperare «quiet» e «innocence», evocate nella seconda stanza, e che l'io lirico ha erroneamente ricercato («Mistaken long, I sought you then», v. 11) nel «busy companies of men» (v. 12).

In questo peculiare modo di accostare concetti simili o analoghi, per quanto nelle analogie permanga sempre un *quid* non meglio precisabile e sfumato, tale che il primo elemento è ciò che rende recuperabile il contenuto dell'altro, non identificandosi con l'altro, il primo ha il compito di rendere eideticamente presente l'altro in una prospettiva paideutica altrimenti indeclinabile: comprendere l'ignoto per il tramite del noto. Nei versi di Marvell l'accostamento di «Quiet» a «Innocence» rende comprensibile il concetto astratto (*Innocence*) rispetto a quello fisico (*Quiet*) rilanciando in avanti, alla serie di evocazioni dei versi successivi, la precisazione dell'importanza e della direzione di senso da attribuire alla «Innocence». Quest'ultima non coincide perfettamente, cioè senza residui, con *quiet* e proprio la non fusione dei due termini, inoltre, autorizza a dichiararsi insoddisfatti della sola chiave di lettura che ha nel giardino edenico il suo punto di riferimento. La sottolineatura della non coincidenza appena vista rimette, dunque, in discussione la problematicità della *innocence* se questa pretende di venir compresa insieme a *quiet*. Dobbiamo ora chiederci in che senso Marvell si dichiara portatore di innocenza quando si descrive calato nella natura. Intende forse sostenere che soltanto nella coincidenza dell'io poetico con la natura è possibile recuperare uno status tale per cui l'in-

¹⁵ Il giardino dell'Eden è il luogo della perfezione. Dal mio punto di vista, Marvell lo evoca perché nella poesia vuole mettere in luce proprio questo stato prima della caduta, quello in cui l'uomo viveva in una condizione di perfetta simbiosi con essa; in «The Garden», il poeta ricostruisce quella dimensione ideale e l'Eden sotteso alle sue immagini è il simbolo del luogo ideale e formalmente perfetto in cui la contemplazione e l'unione con la natura costituiscono i fondamenti della creazione artistica.

nocenza è momento qualificante? Quand'è sopravvenuta questa peculiare condizione? Certamente il primo sguardo è alla condizione edenica dell'uomo, ma se questa fosse inserita in una dimensione temporale complessiva, coinciderebbe con una durata infinitesimale: l'uomo è rimasto innocente per alcune frazioni di secondo dopo la sua creazione da parte di un dio benevolo. Il fatto stesso che dopo questa iniziale condizione subito è tentato e non sa resistere, ma cede immediatamente, significa che l'uomo non si qualifica per il bene, ma per la sua intrinseca abilità di tenersi in equilibrio tra i due estremi. L'uomo risulta per tale via mediano rispetto al male e al bene. Si tratta, questa, di una prospettiva tutta aristotelica che reagiva alla definizione socratico-platonica del male come ignoranza del bene. La prospettiva è, in entrambi i casi, morale, come dire peculiarmente umana perché soltanto l'uomo si preoccupa del fine ultimo delle sue azioni non mirate alla soddisfazione di un bene primario.

Scopo di questa digressione è di sottolineare con forza che se Platone rappresenta il primo e sicuro riferimento della poetica di Marvell, come anche Daniel Stempel nota («Marvell's implicit Platonism is present in much of his poetry») ¹⁶, ciò non esclude che le questioni tipicamente platoniche non possano non essere corroborate con innesti presi da altra pianta, nello specifico da Aristotele. La *innocence* di cui parla Marvell diventa, così, la cartina di tornasole dell'inutile corsa al successo dell'uomo, del suo testardo ricercare glorie transitorie, siano esse civili, militari o personali («To win the palm, the oak, or bays;», v. 2). Queste non sono neanche in grado di proiettare una grande ombra, ma sì un'esile traccia, flebile come quella di un filo d'erba («short and narrow-vergèd shade», v. 5). Insomma, Marvell sembra sostenere che nella storia le grandi figure tanto celebrate non sono che esili tracce lasciate su un foglio immenso: resisteranno fintanto che esisterà qualcuno in grado di ricordarle ¹⁷. In questo panorama destabilizzante, senza alcun punto di riferimento fisso, soltanto la natura appare come sicuro conforto: essa c'era prima e continuerà a esserci dopo che l'ultimo uomo sarà scomparso dalla scena del mondo. Ecco allora la ragione della *Innocence* e della *Quiet* calata nella natura: si tratta della presa d'atto che ciò che sovrasta l'uomo per potenza ed estensione gli restituisce la giusta dimensione del suo fare e del suo esserci. Questo non significa che l'uomo deve rassegnarsi a un atteggiamento di mera contemplazione della realtà,

¹⁶ D. Stempel, «The Garden»: Marvell's Cartesian Ecstasy, *Journal of the History of Ideas* 28, 1 (January-March 1967), p. 99.

¹⁷ Qui sono evidenti anche accenti stoici, quelli romani in particolare: Epitteto e Marco Aurelio.

ma che gli spetta il compito di incidere positivamente su di essa e non in modo da nuocere al suo ambiente naturale o, addirittura, distruggerlo.

La totale immersione nel giardino delle delizie terrene si rende evidente nelle considerazioni del poeta subito dopo aver ricordato alcune note metamorfosi provenienti dai miti antichi: «Apollo hunted Daphne so, / Only that she might laurel grow, / And Pan did after Syrinx speed, / Not as a nymph, but for a reed» (vv. 29-32). Non è un caso che il poeta faccia riferimento a due divinità tra loro opposte: Apollo e Pan; il primo è il dio dell'ordine, della solarità, dell'armonia, il secondo della natura che si esprime nella sua immediatezza. Per questa dicotomia tra ragione e impulsività passano le considerazioni estetiche del periodo, le distinzioni tra le arti liberali e quelle meccaniche, poesia e pittura per dirlo chiaramente; allo stesso modo è possibile riassumere la discussione tra imitazione e immaginazione. Nel richiamare le metamorfosi di Dafne in alloro e di Syrinx in canna, nel segnalare l'opposizione radicale fra le divinità implicate in quelle mutazioni, Marvell prende partito per la nota affermazione di Apollonio di Tiana riportata da Flavio Filostrato, che costituiva un punto di riferimento per le discussioni del periodo. Sosteneva, infatti, Apollonio: «L'immaginazione [...] è artista più sapiente dell'imitazione. L'immaginazione crea anche quello che non ha visto, poiché può formarsene l'idea in riferimento alla realtà»¹⁸.

In questa breve frase di Apollonio si condensa la visione seicentesca dell'imitazione idealizzante, in altre parole quella peculiare manifestazione di una forma di avvicinamento alla realtà che agiva su di essa migliorandola per esprimere quell'idea di bellezza altrimenti inattuabile alla mente umana: creazione originale che riguarda lo status del poeta, la sua missione e il suo impegno. Concetti che Marvell sintetizza nel poemetto *Tom May's Death*¹⁹:

When the Sword glitters ore the Judges head,
And fear has Coward Churchmen silenced,
Then is the Poets time, 'tis then he draws,
And single fights forsaken Vertues cause.
He, *when* the wheel of Empire, whirlleth back,
And though the World disjointed Axel crack,
Sings still of ancient Rights and better Times,
Seeks wretched good, arraigns successful Crimes.

(vv. 63-70, corsivo mio)

¹⁸ Filostrato, *Vita Apollonii*, VI 19 (trad. it. *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1988², p. 283).

¹⁹ Pubblicato anonimo nel novembre 1650; cfr. A. McRae, *Literature, Satire, and the Early Stuart State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 220.

La condizione dell'impegno del poeta è racchiusa tra due indicatori di circostanza *when ... when*, il primo per prendere il sopravvento con la sua parola e difendere la virtù anche dalla codardia dei suoi naturali difensori, il clero. Il secondo *when* si appunta contro la corruzione politica; con un movimento retrogrado il poeta diventa il cantore delle antiche leggi, le ricorda ai contemporanei che hanno fatto finta di dimenticarle per far progredire la corruzione piuttosto che per ostacolarla. In questi versi torna il doppio atteggiamento marvelliano con il quale ri-guardare le cose e gli accadimenti, satirico e moraleggiante insieme. Alla stessa maniera si riaffermano quei principi estetici di cui si diceva sopra e che fanno perno sulla nozione di creazione artistica come imitazione idealizzante. In questo modo il giardino assume per Marvell il ruolo di un modello ideale da contrapporre alla cattiva condotta degli uomini, quando l'elemento panico prende il sopravvento su quello apollineo e luminoso.

Le modalità con le quali Marvell introduce nel suo discorso poetico quanto si è detto fino a questo momento si possono cogliere nelle coppie oppositive:

Immaginare vs Imitare
Creazione vs Contemplazione
Idea vs Ideale
Bellezza vs Verità

Sulla seconda coppia oppositiva, Creazione vs Contemplazione, è necessario fare una breve riflessione. Il ruolo del poeta è di creare nuove realtà dai dati dell'esperienza. Il giardino protagonista del poemetto è un giardino reale che si carica di valenze simboliche che riecheggiano la condizione primigenia dell'uomo nell'Eden; ma, allo stesso tempo, è un giardino troppo umano per essere vagheggiato come rimpianto della perduta felicità. I due lessemi iniziali *Quiet* e *Innocence* fanno da chiave interpretativa dell'intero poemetto. La Natura con le sue leggi e le sue opere scandisce ritmi che l'essere umano non è più in grado di cogliere e seguire, spetta, quindi, al poeta ricordare le opere della Natura e invitare a immergersi di nuovo in essa seguendo «a green thought in a green shade» (v. 48). Questo non si può certamente definire un annullamento del pensiero, piuttosto è la reificazione della fusione senza residui dell'individuo che contempla la natura.

Nelle stanze successive la visione marvelliana si concentra sulla dimensione cosmica dell'uomo come centro dell'essere, una fusione col mondo della natura in grado di offrirgli una conoscenza dell'universo che nella poesia è rappresentata dal giardino. Si tratta di una dimensione ideale di solitudine e meditazione nella quale lo *speaker* sembra riconoscere nelle

sensazioni che prova la sua dimensione di microcosmo ²⁰: «What wondrous life is this I lead!» (v. 33).

È come se l'universo entrasse in lui, fosse da lui assimilato, conosciuto e compreso producendo uno stato di beatitudine che l'io lirico riesce a decifrare perché del mondo è parte integrante:

What wondrous life is this I lead!
Ripe apples drop about my head;
The luscious clusters of the vine
Upon my mouth do crush their wine;
The nectarine and curious peach
Into my hands themselves do reach;
Stumbling on melons as I pass,
Insnared with flowers, I fall on grass.
(vv. 34-40)

La diosmosi permette di amalgamare i due mondi che proprio attraverso la meditazione si riuniscono nell'uomo; questa concentrazione della mente sulla speculazione e contemplazione di implicite verità, di problemi filosofici o morali diventa conoscenza di sé, l'essere umano guadagna, attraverso la meditazione, la consapevolezza di una creazione in sé e per sé diventando «il punto di intersezione tra i due mondi» ²¹. Talmente profonda è la sintonia ritrovata che anche il pensiero assume un colore, anzi il colore che predomina dalla tavolozza della Natura.

La lettura intratestuale della poesia sembra incoraggiare una visione unitaria e unificatrice dei due mondi, nella quale la mente diventa unico strumento per creazioni ulteriori e il giardino stesso «is the country of the mind» ²²; l'antropocentrismo marvelliano – o come direbbe Harry Berger Jr. «narcissistic withdrawal» ²³ – tenta di unire due universi conoscitivi che non

²⁰ Una approfondita disamina dell'uomo come microcosmo è da attribuirsi, in epoca moderna, a N. Berdjaev, *Smysl tvorčestva. Opyt Opravdanija č eloveka* (1915), Paris, YMCA Press, 1985 (trad it. *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*, Milano, Jaca Book, 1994); si veda in particolare il capitolo intitolato *L'uomo. Microcosmo e macrocosmo*, pp. 85-126. È da notare che già nel 1643 Thomas Browne nel *Religio Medici* scrive: «There is no man alone, because every man is a *Microcosme*, and carries the whole world about him; *Numquam minus solus quam cum solus*. [...] though in a wilderness, a man is never alone, but because hee is with himselfe, and his owne thoughts» (London, R. Scot, 1682, p. 167; cit. anche in M. Romero Allué, *Qui è l'Inferno e Qui vi il Paradiso. Giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*, Udine, Forum, 2005, p. 66).

²¹ Berdjaev, *Smysl tvorčestva* cit., p. 88.

²² Viswanathan, *Essays in Interpretation* cit.

²³ H.J. Berger, *Marvell's Garden Still Another Interpretation*, *Modern Language Quarterly* 28, 3 (September 1967), p. 295.

sono destinati a restare separati; tuttavia è alla mente che riconosce la potenza creativa, la capacità di creare «Far other worlds, and other seas / Annihilating all that's made» (vv. 43-44). Il poeta riconosce la grandezza dell'uomo in questa facoltà della mente di creare, di trascendere ciò che è stato creato e di superare, attraverso l'arte, il fatto. In un *habitat* così costruito l'anima del poeta, liberatosi del corpo – «Casting the body's vest aside / My soul into the boughs does glide» (vv. 48-49) – si eleva al di sopra di ogni forma e costruzione terrena o mondana, non è più sconosciuta a se stessa, ed è «[...] prepared for longer flight» (v. 55). La liberazione dal corpo significa liberarsi dal senso della schiavitù che l'uomo porta con sé come espressione della sua caduta (evidente richiamo al primo Adamo) e che solo con la propria libertà creatrice potrà dare vita alla natura stessa²⁴.

L'io lirico (come ricorda William Leigh Godshalk, «the *persona* is not the poet, but a seventeenth-century Adam who in his person represents the human condition») ²⁵, sente di non appartenere soltanto a questo mondo, ma anche ad un mondo diverso; e il percepirsi come parte del mondo naturale non è, tuttavia, secondario nella coscienza che ha acquisito di sé; l'esaltazione della potenza creatrice della mente lo pone in una condizione di confronto con la natura, il poeta attraverso la sua capacità creativa rende dinamico il cosmo esaltandolo con la sua opera. In questo atteggiamento, che richiama la mistica cristiana, si scorge nel poeta una visione di condivisione e di rispecchiamento, un riverberarsi nell'universo di quanto accade nell'uomo. Se nell'opera di Milton, «the hero of *Paradise Regained* is characterized by the capacity to see through the pageantry of the world, *Paradise Lost* documents and sets into motion the labor of cultivating this capacity» ²⁶, in «The Garden», il poeta sembra sottolineare il senso di libertà dell'uomo, di sottrazione dal senso di soggezione nei confronti di una natura primigenia e definitiva, instaurando con la creazione una forma di rapporto conoscitivo, non logico ma intuitivo e unitivo; si tratta di una percezione che l'anima del poeta avverte come contatto con l'universo fino a trasfondersi, trasformarsi e identificarsi con esso ²⁷; una esperienza conoscitiva che anche Thomas Browne descrive nel *Religio Medici*: «The world that I regard is myself» ²⁸. In questa operazione di astrazione e sottrazione

²⁴ Cfr. Berdjaev, *Smysl tvorčestva* cit., p. 102.

²⁵ W.L. Godshalk, Marvell's *Garden* and Theologians, *Studies in Philology* 66, 4 (July 1969), p. 641.

²⁶ J. Picciotto, Reforming the Garden: the Experimentalist Eden and *Paradise Lost*, *ELH* 72, 1 (Spring 2005), p. 39.

²⁷ A questo proposito si veda Romero Allué, *Qui è l'Inferno* cit., p. 65.

²⁸ Browne, *Religio Medici* cit., p. 168.

dalla materialità del corpo il poeta «[is] prepared for longer flight» (v. 55). Si tratta di un «volo», di una estasi artistica, che rende consapevole il poeta della sua essenza, di non essere una particella isolata e distaccata dall'universo, ma che racchiude in sé le qualità di quello stesso universo che in sé ha lasciato la sua impronta.

A guidare verso una lettura «laica» del poemetto è proprio il richiamo alla quiete e all'innocenza, due aspetti che pertengono alla sfera morale dell'individuo e lo chiamano in causa. Allo stesso modo quiete e innocenza rimettono in discussione i due punti chiave finora discussi, quelli di imitazione e di creazione. Secondo quale paradigma estetico Marvell accetta l'instabilità insita nella manifestazione del bello nella natura? È evidente che un bel fiore nasce e sfiorisce, il bello che mostra non è dunque una conquista eterna, ma momentanea. Deve esserci qualcosa che garantisce questa bellezza anche in assenza della sua manifestazione concreta. Questa garanzia di ritorno e di stabilità è offerta dall'idea universale di bello come l'aveva formulata Platone, rivisitata da Plotino e fatta propria dai poeti Metafisici.

Meanwhile the mind, from pleasure less,
Withdraws into its happiness:
The mind, that ocean where each kind
Does straight its own resemblance find;
Yet it creates, transcending these,
Far other worlds, and other seas;
Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.

(vv. 41-48)

Il movimento della mente dai bassi piaceri a quelli più elevati è la via sicura per raggiungere la serenità d'animo; la mente è anche il luogo fisico nel quale risiedono le idee, i prototipi di ogni realtà, quel luogo, inoltre, nel quale è possibile attuare la *mimesis*, la somiglianza o la verosimiglianza, la fantasia si accende e si dispone alla meditazione.

Attraverso il meccanismo mimetico l'animo è spinto a sollevarsi in alto, a guardare dall'alto il mondo della materia bruta e a preferirgli quello armonioso e stabile offerto dalle idee. Tenendo fede al detto di Apollonio riportato sopra: la mente riesce a costruire altri mondi dalle cose che le sono note e delle quali ha avuto esperienza. La mente allora diviene forza creatrice, paragonabile alla vastità di un oceano e al suo movimento impetuoso, la sua creazione è fedele in virtù della verosimiglianza non con l'oggetto osservato e da riprodurre, ma per omologia con l'idea eterna e immutabile che ha scoperto in se stessa. Creare non è un ricreare il visto, ma

attribuirgli il suo significato più autentico e che ha nell'idea trascendente il suo fondamento ultimo:

The mind, that ocean where each kind
Does straight its own resemblance find;
Yet it creates, transcending these,
Far other worlds, and other seas;

(vv. 43-46)

La conquista di questa nuova potenzialità del pensiero creatore del poeta si rende evidente nella ritrovata sintonia con la natura che fa dono spontaneo dei suoi frutti a chi la sa osservare con gli occhi adeguati. E allora è tutto un fluire di dolci succhi, di nettarine e pesche che si offrono alla mano del poeta senza che questi debba sforzarsi di raggiungerle sui rami («Ripe apples»; «The luscious clusters of the vine»; «The nectarine and curious peach»; «melons»). In questo che apparirebbe una sorta di delirio dei sensi si nasconde in realtà l'espressione delle ritrovate essenze, delle idee platoniche che fanno di una pesca non il frutto come si può osservare dall'esterno, ma ciò che si cela al suo interno. Il dolce della polpa è la pesca, non la sua buccia colorata; allo stesso modo l'uva è il nettare che produce e non gli acini ben disposti sul grappolo; stordito da questa scoperta il poeta cade sull'erba restando intrappolato tra i fiori «Insnared with flowers, I fall on grass» (v. 40). Anche questo piccolo incidente di percorso manifesta l'abilità di Marvell di riferire ciascuna cosa della natura alla sua reale essenza: il filo d'erba e il fiore spuntano direttamente dalla terra e con questa restano a contatto per l'intero periodo della loro apparizione. Questo peculiare modo di apparire sulla scena del mondo richiama il poeta alla realtà, alla contropartita. Quasi fosse la versione maschile di Persefone, che attratta da un fiore si ritrovò nell'Ade lasciando nella disperazione la madre Demetra, Marvell ritorna dal suo viaggio razionale lungo i sentieri dell'Iperuranio alla realtà. Si arresta un attimo prima di perdersi. Soltanto l'anima continua il suo vagare, liberata dalle costrizioni del corpo fisico e, come un uccello, vola in alto, verso la luce, la verità.

In «The Garden» la visione marvelliana sembra conformarsi al giardino del *Cantico dei Cantici* e di *Genesi*, 2, nei quali, come osserva Gianni Barbiero,

Il parallelo è sottolineato nel testo greco che usa per i due passi il termine *paradeisos* (Gn 2,8 e passim cfr. Ct 4,13). Come il «giardino in Eden», anche il giardino del Cantico è irrigato da una fonte (Gn 2,6, cfr. Ct 4,12.15), che, trabordando, dal giardino, irriga la terra (Gn 2,10, cfr. Ct 4,15: «sorgente dei giardini»). Esso è ricco di «ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare» (Gn 2,9, cfr. Ct 4,13-14). Ambedue esprimono la nostalgia di

un rapporto intatto dell'uomo con la natura, sentita come il «luogo» dell'amore («Tu che abiti i giardini», Ct 8,14).²⁹

L'apparente analogia tra il passo appena citato e i versi marvelliani di seguito riportati, sembra suggerire e riportare in superficie il senso di necessità spirituale dello *speaker*, quello di uno stato unitario che rende l'uomo parte integrante di un cosmo che lo include e che consente alla sua anima di vivere il senso di estasi mistica che il giardino-paradiso riesce a offrirgli:

Here at the fountain's sliding foot,
Or at some fruit-tree's mossy root,
Casting the body's vest aside,
My soul into the boughs does glide:
There like a bird it sits and sings,
Then whets and combs its silver wings;
And, till prepared for longer flight,
Waves in its plumes the various light.

(vv. 49-56)

Eppure, come Donald M. Friedman osserva,

[...] although Marvell is as concerned as Milton is, as concerned as any Christian must, 'to repair the ruins of our first parents by regaining to know God aright', he does not have Milton's faith in the power of education (that is, the power of man's instructed will) to achieve once more Adam's prelapsarian wisdom. Marvell has no programmes that promises such results. Rather, his lyrics are scrupulous contemplations of the relationships between man and nature, between soul and body, between mind and matter, between the knower and the known – relationships that have been altered from their once perfectly harmonious state [...].³⁰

Beatitudine e consapevolezza del proprio essere consentono al poeta di rimarcare il suo distacco dalle «busy companies of men» dei versi iniziali (vv. 11-12), rafforzando il senso di appagamento che la solitudine e la meditazione nel/del giardino – come «classic equivalent of the mind»³¹ – riescono a produrre: «Such was that happy garden-state» (v. 57).

In questa filosofia della natura che richiama la concezione teorizzata da Jacob Bohme³², il poeta concepisce la propria anima come un tutt'u-

²⁹ G. Barbiero, *Cantico dei Cantici*, Milano, Edizioni Paoline, 2004, pp. 438-439.

³⁰ D.M. Friedman, *Marvell's Pastoral Art*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 13.

³¹ D.C. Allen, *Image and Meaning. Metaphoric Traditions in Renaissance Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1960, p. 108.

³² Il filosofo, teologo e mistico tedesco (1575-1624) ebbe grande influenza sugli autori del Seicento inglese, in particolar modo Milton, i cui scritti Marvell probabilmente conobbe grazie a Milton stesso al quale era legato da amicizia e ammirazione.

no con essa, come Joan Adkins nota: «His soul, the intermediary between the sensible world and the Universal Soul, vibrates with the bounteous life and beauty around him»³³. Una fusione che determina quel senso di profonda sacralizzazione della natura stessa. La natura, resa sacra attraverso la contemplazione e sublimazione del poeta, diventa lo sfondo ideale per la sua contemplazione. L'evocazione, allora, dell'abile giardiniere nell'ottava stanza, simbolo del poeta creatore³⁴, vince il tempo disegnando una nuova meridiana: «How well the skillful gard'ner drew / Of flowers and herbs this dial new». Ancora una volta la simbologia sembra assumere il valore di una forte analogia tra l'uomo e la natura come nei versi 70/71: «And, as it works, th' industrius bee / Computes its time as well as we»³⁵.

Proprio questa duplicità di anima e corpo costruisce l'uomo nella sua concretezza; al poeta, come all'ape, non resta che prendere definitivamente atto della discrepanza tra ciò che definiamo verità e ciò che essa è in effetti.

³³ J.F. Adkins, Neoplatonism in Marvell's «On a Drop of Dew» and «The Garden», *The Bulletin of the Rocky Mountain Language Association* 28, 4 (December 1974), pp. 77-92, in part. p. 87.

³⁴ Interessante è ciò che Margaret Ann Carpenter nota a questo proposito: «This closely integrated relationship between man and nature is further reinforced and expanded by the image of the bee. The well-known industry of the bee, [...] and the fact that the bee transforms what he finds in nature to his own uses, offer an obvious parallel to the labor of the gardener. And because the bee's industry was almost universally considered something which man ought to imitate, the conjunction of the bee and the gardener suggests that man ought to imitate gardener's art as well as the bee's. [...] this gardening art is a human art [...]» (Marvell's *Garden*, *Studies in English Literature, 1500-1900* 10, 1, [Winter 1970], *The English Renaissance*, pp. 167 e 169).

³⁵ Per molti studiosi questa analogia mette in luce il significato religioso del simbolo dell'ape; l'ape paragonata all'anima dell'uomo, precedentemente richiamata, ha il suo valore simbolico sin dall'antichità, il riferimento è a San Giovanni Crisostomo che, ne *La vigna mistica* descrive l'ape-anima capace di «levarsi sulle ali della contemplazione»: «Esse si separano, per così dire, dal loro corpo, come l'operoso insetto lascia la sua arnia per volare nel giardino delle celesti voluttà. Là trovano tutti i fiori riuniti come nel più ricco dei tesori e ne gustano le ricche delizie. Questo giardino è il paradiso, poiché si dice nel Cantico dell'Amore: il frutto del tuo seno, o Vergine Maria, è il Paradiso» (*Vitis Mystica*, C, XLIV, cit. in A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000, p. 55). Interessante per una ricostruzione dei simboli in questa direzione è il capitolo *L'ape dalle molte virtù e l'inquietante vespa*, pp. 49-127.

NOTA BOBLOGRAFICA

- Adkins, J.F., Neoplatonism in Marvell's «On a Drop of Dew» and «The Garden», *The Bulletin of the Rocky Mountain Language Association* 28, 4 (December 1974), pp. 77-92.
- Allen, D.C., *Image and Meaning. Metaphoric Traditions in Renaissance Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1960.
- Barbiero, G., *Cantico dei Cantici*, Milano, Edizioni Paoline, 2004.
- Berdjaev, N., *Smysl tvorčestva. Opyt Opravdanija č eloveka* (1915), Paris, YMCA Press, 1985 (trad. it. *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*, Milano, Jaca Book, 1994).
- Berger, H.J., Marvell's *Garden* Still Another Interpretation, *Modern Language Quarterly* 28, 3 (September 1967), pp. 285-304.
- Browne, Th., *Religio Medici*, London, R. Scot, 1682.
- Carpenter, M.A., Marvell's *Garden*, *Studies in English Literature, 1500-1900* 10, 1 (Winter 1970), *The English Renaissance*, pp. 155-169.
- Cattabiani, A., *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000.
- Chernaik, W.L., *The Poet's Time. Politics and Religion in the Work of Andrew Marvell*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Filostrato, *Vita Apollonii* (trad. it. *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1988²).
- Friedman, D.M., *Marvell's Pastoral Art*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Gilliland, C.H., *Critical Survey of Poetry, Second Revised Edition*, Pasadena, Salem Press, 2002.
- Godshalk, W.L., Marvell's *Garden* and Theologians, *Studies in Philology* 66, 4 (July 1969), pp. 639-653.
- Klonsky, M., A Guide through the Garden, *Sewanee Review* 58 (Winter 1950), pp. 16-35.
- McRae, A., *Literature, Satire, and the Early Stuart State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Picciotto, J., Reforming the Garden: the Experimentalist Eden and *Paradise Lost*, *ELH* 72, 1 (Spring 2005), pp. 23-78.
- Potter, J., Another Porker in the Garden of Epicurus: Marvell's «Hortus» and «The Garden», *Studies in English Literature, 1500-1900* 11, 1 (Winter 1971), *The English Renaissance*, pp. 137-151.
- Pugh, S., *Garden, Nature, Language*, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- Quondam, A., *Problemi del Manierismo*, Napoli, Guida, 1975.
- Romero Allué, M., *Qui è l'Inferno e Quivi il Paradiso. Giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*, Udine, Forum, 2005.
- Røstvig, M.-S., Andrew Marvell's «The Garden», a Hermetic Poem, *English Studies* 40 (April 1959), pp. 65-76.

- Smith, N. (ed.), *The Poems of Andrew Marvell*, Harlowe, Pearson, 2007.
- Stempel, D., «The Garden»: Marvell's Cartesian Ecstasy, *Journal of the History of Ideas* 28, 1 (January-March 1967), pp. 99-114.
- Stocker, M., *Apocalyptic Marvell: the Second Coming in Seventeenth Century Poetry*, Athenes (Ohio), Ohio University Press, 1986.
- Strong, R., *The Renaissance Garden in England*, London, Thames & Hudson, 1998.
- Viswanathan, S., *Essays in Interpretation*, New Delhi, Sarup & Sons, 2007.
- Whitaker, C., Andrew Marvell's Garden-Variety Debates, *Hughtington Library Quarterly* 62, 3/4 (1999), pp. 269-311.

LA PARADOSSALE COSTRUZIONE DELL'EDEN: IL LIBRO IX DI «PARADISE LOST»

Marilena Saracino

È noto che *Paradise Lost* è la riscrittura poetica del libro della *Genesi*, e tuttavia ci sono innumerevoli ragioni per ritenere che Milton fece molto più che riscrivere i primi libri della Bibbia. In realtà si può affermare con discreta sicurezza che egli abbia cercato di riscrivere tutto. A partire da una serie di lavori che miravano a ri-creare la cultura britannica dalle fondamenta, teorizzò un proprio sistema di logica filosofica, pubblicò un trattato sulla grammatica, inventando il suo personale sistema per comprendere e imparare la lingua latina, scrisse una lunga e dettagliata storia della Gran Bretagna, partendo dal presupposto che quella piccola isola fosse stata prescelta da Dio. Infine, e forse per Milton la cosa più importante, scrisse una teologia, ideando una sua religione: il protestantesimo di Milton non somiglia a quello di nessun altro prima e dopo di lui. I suoi vasti interessi e le sue grandi ambizioni lasciano intendere che Milton sentisse di avere il potere per imbarcarsi in tali immani progetti, pertanto qualsiasi lettore delle sue opere non si deve confrontare solo con la sua scrittura ma anche con questo indicibile senso del potere che sottende ogni cosa che scrisse. A buon diritto si può considerare *Paradise Lost* come la rappresentazione del potere per cui Milton è più ricordato, il potere esibito nella fallita rivoluzione contro Dio di Satana e degli altri angeli ribelli.

Il libro IX è il libro della Caduta dell'uomo, l'evento al centro di *Paradise Lost*. In questo libro, dal dialogo tra Adamo ed Eva emerge la loro prospettiva sul lavoro, sulla tentazione, sulla natura del giardino e, in particolare, la nuova visione in riferimento al «veil» dell'innocenza prima della Caduta. Tutto ciò consente d'altra parte di individuare la tensione fra la

prospettiva dottrinale e quella sovversiva nella gerarchia dell'Eden prima della Caduta¹.

Fino a questo libro, il narratore di Milton ci ha mostrato l'etica e la teologia dell'opera. Abbiamo appreso da lui, ma anche dall'arcangelo Raffaele, la gerarchia sociale dell'Eden, in altre parole la dottrina ufficiale del poema, se si può dire che una poema abbia una dottrina ufficiale.

Ma c'è molto più dei discorsi ufficiali di Raffaele e del narratore in *Paradise Lost*: il poema sembra aprire continuamente spazi per idee altre rispetto alla lingua ufficiale e omologata della voce narrante. Nel libro VIII, per esempio, dove è discussa la più importante scoperta scientifica del diciassettesimo secolo (la terra è uno dei numerosi pianeti che gira intorno al sole), alle domande di Adamo l'angelo Raffaele è visibilmente ansioso di affermare la visione gerarchica del mondo, ma nello stesso tempo propenso ad allentare tale visione quando riflette sull'astronomia. L'astronomia di Raffaele è puntellata da numerosi dubbi e incertezze che lo conducono alla fine a non determinare chi fra Tolomeo e Copernico avesse ragione. Esistono pertanto delle strategie che fanno emergere il dubbio sul concetto di gerarchia e tuttavia fino a questo punto la tensione fra la linea ufficiale del poema e gli orientamenti più sovversivi si era manifestata semplicemente come un contrappunto: una posizione giustapposta a un'altra senza alcun commento. Almeno fino al libro IX il poema non sembra mai, almeno esplicitamente, riconoscere la presenza del conflitto e/o della contraddizione. Ritengo invece che questo libro sia strutturato secondo una chiara opposizione fra il discorso ufficiale e dominante, da una parte, e una critica aperta a quel discorso, dall'altra. La stridente opposizione fra queste due posizioni confliggenti è resa manifesta nella discussione fra Adamo ed Eva la mattina della Caduta.

Prima di guardare al contenuto di questo straordinario alterco, vale la pena di riflettere sulla natura della discussione. È sorprendente che Adamo ed Eva stiano dialogando, perché si tratterebbe della prima reale conversazione sulla terra: il primo dialogo autentico, se si fa eccezione del breve

¹ Sulla natura fortemente dialogica del pensiero di Milton sono debitrice al Christopher Hill di *Milton and the English Revolution* (1979), London, Faber & Faber, 1997. Nell'introduzione Hill definisce Milton come «[...] a radical Protestant heretic» che «[...] rejected the Trinity, infant baptism, and most of the traditional ceremonies, including church marriage; he queried monogamy and believed that the soul died with the body» (p. 3). Hill considera Milton come il poeta delle idee che devono essere restituite al loro contesto storico al fine di essere adeguatamente comprese e sostiene che *Paradise Lost* è un'opera sulla Restaurazione e che le politiche di Milton sono «much more radical than has been accepted» (p. 4).

esempio nel libro V – quando Eva racconta il sogno ad Adamo –, che coinvolge due individui che non conoscono ciò che l'altro ha in mente, una conversazione che possiede almeno qualche elemento di incertezza epistemologica, un fattore di sorpresa o, molto più umanamente, l'incapacità di conoscere con esattezza cosa l'altra persona stia per dire prima di dirlo.

Fino a questo momento Milton non è stato in grado di rappresentare qualcosa che somigliasse a un vero dialogo. Pensiamo per un momento al dialogo fra Padre e Figlio nel libro III: l'onniscienza del padre, il fatto che egli conosca tutto, rende il dialogo impossibile, in quanto sa sempre cosa il Figlio sta per pronunciare. Persino con Adamo ed Eva, prima del libro IX, la conversazione è ritualistica, cerimoniale e spesso non necessaria, fatta di formule che indicano la previa conoscenza dell'argomento: «Well thou knowest Eve [...]», «That day I oft remember [...]».

Il dialogo fra Adamo ed Eva nella scena della separazione è diverso da tutte le frasi cerimoniali pronunciate precedentemente: per la prima volta i due fanno discorsi con scopi e intenzioni che sono sconosciuti all'altro. Attraverso di loro Milton ci offre un emblema di ciò che il poema ha fatto fino a questo momento: il poema ha lottato con se stesso. La lingua ufficiale dominante della gerarchia ha combattuto contro la lingua interrogativa, sovversiva dell'uguaglianza, e in questa conversazione Milton dà forma drammatica a ciò che finora sono stati i conflitti intellettuali, astratti dei libri precedenti. Pertanto qui, nel libro IX della separazione di Adamo ed Eva, si possono vedere due visioni del mondo portate ai limiti dell'incompatibilità².

Si può pensare a questo punto che Milton abbia assegnato dei volti a quelle posizioni che erano state solo astrazioni. Nel dialogo Adamo rappresenta la voce nervosa dell'ortodossia del poema, ed Eva la voce interrogativa che pone domande e la critica, la voce del giovane Milton polemistà radicale che la donna evoca ed interpreta.

Il primo argomento della discussione riguarda un tema centrale del pensiero di Milton, quello relativo al lavoro e al valore dell'attività umana.

² Cfr. Hill, *Milton* cit. Hill riconosce in *Paradise Lost* il dibattito fra l'Arminianesimo e la Predestinazione, ma per lui la questione del libero arbitrio è molto più che meramente antinomica. Se l'uomo è libero di scegliere la grazia o di «cadere», a quale autorità deve sottostare per interpretare la legge di Dio di obbedire o disobbedire? «Milton's Arminianism, his acceptance of adult baptism, his political libertinism and his perilous path on the fringes of antinomianism, all derive from the Protestant emphasis on the religion of the heart» (p. 306). Per Hill – come per J. Bennet in «Go»: Milton's Antinomianism and the Separation Scene in *Paradise Lost*, Book 9, *PMLA* 98, 3 (May 1983), pp. 388-404 –, la scena della separazione è un'esplorazione della pericolosità del sentiero antinomico.

La premessa apparente della separazione di Adamo ed Eva la mattina della Caduta è il desiderio di Eva di non lavorare insieme ad Adamo. Eva sostiene che saranno più produttivi solo se si allontaneranno e si divideranno le attività. Milton ha contrapposto per anni le due visioni sul valore del lavoro che aveva appreso dal Nuovo Testamento, dalla parabola dei lavoratori della vigna e da quella dei talenti: mentre la parabola dei talenti sembra essere un monito per Milton per chi non lavora, la parabola dei lavoratori della vigna sembra rassicurarlo sul fatto che Dio non richiede tutti gli sforzi e l'operosità da parte dell'uomo. Attraverso Adamo ed Eva sono espressi i primi concetti di economia politica e suddivisione del lavoro sociale.

Se in un primo momento è possibile presumere che in questa circostanza Eva si sbaglia – sappiamo che ella sta per disobbedire alla proibizione del frutto – successivamente Milton attenua queste prime impressioni del lettore consentendo a Eva di dar voce a quella posizione che più assomiglia alla parabola dei talenti. Si vedano i versi in cui è introdotto l'argomento del lavoro attraverso la conversazione fra Adamo ed Eva a inizio di giornata:

Then commune how that day they best may ply
Their growing work: for much their work outgrew
The hands' dispatch of two gard'ning so wide.³

Apprendiamo dunque dalla prospettiva ufficiale del narratore che Eva avrà dei bambini; si tratta di un'informazione incredibilmente importante, da cui si desume che questo Giardino richiede una straordinaria quantità di lavoro in più da parte di Adamo ed Eva, onde evitare che cresca fuori dal loro controllo. Il paesaggio evocato in questi versi è quasi un incubo, funzionale a dare valore alla posizione iniziale di Eva nel suo primo discorso.

Quindi Eva suggerisce che quando lavorano insieme i loro sguardi di affetto, i sorrisi e le parole che si scambiano, li distraggono dalla loro attività:

For while so near each other thus all day
Our task we choose, what wonder if so near
Looks intervene and smiles, or object new
Casual discourse draw on, which intermits
Our day's work brought to little, thou begun
Early, and th'hour of supper comes unearned.

(IX, vv. 220-225)

³ J. Milton, *The Complete Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1998, libro IX, v. 201, p. 309. Tutte le citazioni successive si riferiranno a questa edizione indicata nel testo dal numero del verso e del libro.

Eva ha chiaramente abbracciato l'etica protestante del lavoro e mostra di aver intuito l'importanza della parabola dei talenti: Dio premia solo coloro che si sforzano e che investono il loro talento in una qualche attività. Adamo risponde a Eva con una versione della parabola dei lavoratori nella vigna, sostenendo che c'è molto di più nel lavoro della semplice produttività. Nei versi 235 e seguenti Adamo ribatte:

Yet not so strictly hath our Lord imposed
Labour, as to debar us when we need
Refreshment, whether food, or talk between,
Food of the mind, or this sweet intercourse
Of looks and smiles, for smiles from reason flow,
To brute denied, and are of love the food,
Love not the lowest end of human life.
For not to irksome toil, but to delight
He made us, and delight to reason joined.

(IX, vv. 235-244)

Per Adamo, si continua a servire Dio anche quando si trova piacere nel proprio lavoro. L'importanza sta più nella volontà di servire che non nella reale quantità di lavoro da compiere e/o produrre. Milton stesso vorrebbe essere dalla parte di Adamo in questo dibattito, ma teme che Eva abbia ragione: Dio richiede il nostro continuo lavoro.

Si potrebbe anche supporre che Milton stia mettendo in relazione lo zelo di Eva per il lavoro e i suoi sforzi nello scrivere il poema: non si dimentichi che l'opera «[had been] long [in] choosing but beginning late» (IX, v. 26). Come i lavoratori nella vigna, Milton inizia a scrivere il poema tardi, quasi alla fine della sua carriera letteraria. Il lavoro di Eva è iniziato presto, e c'è anche la sensazione che neppure iniziare presto sia abbastanza per lei. Eva è la voce moderna dell'efficienza aziendale nel rappresentare la coscienza che rimprovera nel contempo Adamo e il poeta.

Sicuramente Adamo ha ragione quando afferma che entrambi non sono nella posizione di doversi guadagnare da vivere come fossero lavoratori dipendenti. Questo non è il modo in cui l'Eden di Milton funziona, nessuna delle loro attività produce raccolto o cibo. Sono abbondantemente nutriti semplicemente perché il cibo cade nelle loro mani. Il lavoro che svolgono non è mai produttivo in senso economico, piuttosto è un giardinaggio ornamentale: potare, tagliare, sfrondare è un'attività virtuosa lontana da richieste di produttività o di fabbisogno. Quindi Adamo ha ragione, e tuttavia non sembra tenere assolutamente conto di un dato che il narratore ha già rilevato, e cioè che il giardino sta crescendo più velocemente di quanto

Adamo ed Eva possano fare per tenerlo in ordine. Si leggano i seguenti versi dove Eva nota quanto eccessiva sia la crescita delle cose in paradiso:

Adam, well may we labour still to dress
This garden, still to tend plant, herb and flow'r,
Our pleasant task enjoined, but till more hands
Aid us, the work under our labour grows,
Luxurious by restraint; what we day by day
Lop overgrown, or prune, or prop, or bind,
One night or two with wanton growth derides
Tending to wild.

(IX, vv. 205-212)

Eva solleva qui un punto importante al quale Adamo non sembra ribattere: il giardino sta crescendo fuori dal loro controllo, la vegetazione sta letteralmente «tending to wild» e sta diventando selvaggia perché Adamo ed Eva continuano a tagliare in nome del «[their] pleasant task enjoined». Quindi Eva non sta semplicemente descrivendo la crescita naturale del giardino: sta piuttosto esaminando gli effetti sulla natura delle imposizioni dell'uomo e della cultura.

Qui si ricorda al lettore l'origine epistemologica della nozione di cultura, che secondo la metafora agricola implica la coltivazione della terra. Al riguardo, Eva esprime una sorta di teoria della cultura che ci fa comprendere il problema della Caduta non in termini teologici ma culturali. Secondo Eva, il giardino è selvaggio, cresce senza sosta e non ubbidisce; la disubbidienza del giardino non dipende da una necessità naturale ma dalle restrizioni culturali imposte da Adamo ed Eva: potare, sostenere, legare. Se fosse lasciato a se stesso il giardino potrebbe crescere a un ritmo moderato e ordinato. Il disordine, il caos, l'aspetto selvatico del giardino sembrano essere il risultato di un tentativo non naturale ma culturale di costringere l'ordine naturale. Di conseguenza si può pensare nei seguenti termini: il comando di Dio di curare e contenere il giardino è la versione in miniatura del comandamento che impedisce loro di mangiare dall'albero della conoscenza. Leggere Eva come la voce della sovversione determina che l'imposizione della legge non controlla il disordine, lo produce.

Questo è ovviamente un significato della Caduta che Milton non poteva esprimere entro i parametri della dottrina ufficiale, anche se la teoria sovversiva di Eva si avvicina molto alle affermazioni di Paolo della Lettera ai Romani⁴ – ma ufficialmente, nel poema, la Caduta è una conseguenza

⁴ Mi riferisco naturalmente a quei capitoli della Lettera in cui Paolo esprime molto bene la sua concezione pessimista circa la possibilità che l'uomo ha di realizzare una società

del libero arbitrio. È una scelta fatta liberamente, eppure secondo Eva non esiste qualcosa che realmente possa definirsi libero arbitrio. La proibizione del Padre sembra aver bisogno della loro disobbedienza così come la potatura di un albero ha bisogno di una nuova crescita. Sembra quasi che Eva stia suggerendo che era necessaria una ragione alla Caduta organica e naturale.

Questo è senz'altro uno dei modi in cui Milton torna al suo iniziale interesse verso le due parabole e la loro interazione, mescolando le implicazioni e il significato in una maniera del tutto nuova. Inoltre, il dialogo della separazione di Adamo ed Eva è utile al poeta per riproporre l'argomento centrale dell'*Areopagitica*, il trattato della censura del 1644. Dopo che Adamo ha suggerito a Eva che potrebbero superare la prova della tentazione di Satana a patto che rimangano insieme, la donna risponde con delle parole che esprimono il suo timore nonché la sua ribellione ai tentativi di Adamo di censurarla, al fine di proteggerla dal discorso potenzialmente pericoloso del tentatore. Eva risponde a questa paterna sollecitudine come segue:

If this be our condition, thus to dwell
In narrow circuit straitened by a Foe,
Subtle or violent, we not endued
Single with like defense, wherever met,
How are we happy, still in fear of harm?
(IX, vv. 322-326, corsivo mio)

È una domanda devastante, con la quale Eva pronuncia una forte critica verso ciò che ritiene essere un atto di censura da parte di Adamo. Quando suggerisce che sta vivendo «In narrow circuit straitened [or constrained] by a Foe», è quasi come se stesse citando il Milton dell'*Areopagitica*: «I cannot praise a fugitive in cloistered virtue, unexercised and unbreathed, that never sallies out and sees her adversary»⁵. «Che cos'è la virtù?» Milton si era chiesto nell'*Areopagitica*. Cos'è se non viene mai verificata? Cos'è la resistenza virtuosa se non c'è nulla a cui resistere, se l'informazione viene continuamente censurata e/o controllata? Eva rifiuta di accettare l'idea che

veramente democratica. L'uomo – secondo Paolo – è incapace di compiere il bene, cioè non ha alcuna possibilità di recuperare sulla terra l'innocenza perduta. Questo obiettivo potrà realizzarsi solo in una dimensione ultraterrena. Si può anzi dire, in un certo senso, che per Paolo l'innocenza adamitica, non essendo l'uomo perfetto come Dio, non poteva che andare perduta: era solo questione di tempo. Ciò che più importa, infatti – secondo Paolo –, non è tanto riconoscere questa *innata inclinazione al male* presente nell'uomo, quanto piuttosto essere disponibili al *pentimento* quando si cade nella colpa.

⁵ W. Kerrigan - J. Rumrich (eds.), *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, New York, Random House, 2007, p. 939.

l'Eden possa essere strutturato come uno stato autoritario, fuor di metafora, come la monarchia degli Stuart⁶.

Nel verso 337 Eva critica ferocemente un paradiso in cui l'individuo non è libero di scegliere: «Let us not then suspect our happy state / Left so imperfect by the Maker wise, / As not secure to single or combined». Qui la sintassi diventa complessa, ciò che in realtà sta dicendo è «Let's not imagine that we are unsafe here. Let's not doubt that the Maker has created us secure» – che usa come «safe» – «whether we're on our own or whether we're together». Poi continua «Frail is our happiness, if this be so / And Eden were no Eden thus exposed». Così dicendo Eva sta esponendo la contraddizione ideologica nel cuore dell'Eden di Milton. Al centro del suo argomento c'è una forte alternativa alla linea ufficiale del poema. Eva sta pronunciando un'ideologia – questa è la struttura di un'argomentazione teologica, una teodicea: sta giustificando la via verso Dio degli uomini così come ella considera questi ultimi. La sua logica è: «Se non sono libera di resistere alla tentazione da sola, allora questo non è un mondo giustificabile. Se non riesco a resistere alla tentazione da solo, Dio non è un Dio giustificabile», «Eden were no Eden thus exposed», la conclusione cui Eva giunge è, insomma, che deve sentirsi libera di resistere alla tentazione da sola.

La rivendicazione di Eva sul vero stato dell'Eden è molto simile a quella di Milton di circa venti anni prima nell'*Areopagitica* rispetto allo stato dell'Inghilterra. C'è alla base una condizione di uguaglianza fra gli uomini, singoli o insieme, che dovrebbero essere dotati della capacità di resistere da soli alla tentazione. C'è anche l'opposizione a Dio come colui che adotta distinzioni gerarchiche imponendo leggi arbitrarie. Milton sostiene questa tesi in tutto il poema ma *Paradise Lost* tenta anche di identificare proprio in quelle gerarchie arbitrarie la ragione dell'imperfezione dell'Eden e lo fa mentre celebra l'abilità di Dio di imporre quelle distinzioni arbitrarie. È l'opposizione dei difetti dell'Eden che aiuta il lettore a capire le dinamiche interne della scena della tentazione. Quando Satana tenta Eva lo fa invariabilmente insinuandosi in tutti quei desideri e quelle aspirazioni che la cultura gerarchica dell'Eden ha combattuto ostinatamente al fine di sopprimerle.

⁶ Sui valori repubblicani e di libertà in *Paradise Lost* si vedano: Th.N. Corns, *Regain- ing «Paradise Lost»*, London - New York, Longman, 1994, pp. 137-139; M.A. Radzino- wicz, *The Politics of «Paradise Lost»*, in K. Sharpe - S.N. Zwicker (eds.), *Politics of Dis- course: the Literature and History of Seventeenth-Century England*, Berkeley, University of California Press, 1987, pp. 204-229; D. Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 268-269, 300-302, 305-307.

Nel nostro primo incontro con Eva a essere soppressa è l'ammirazione della donna per la bella immagine che vede riflessa nell'acqua, ciò che in seguito viene interpretato come narcisismo. L'ammirazione in realtà è assolutamente innocente, poiché Eva non ha modo di sapere che quella è la sua immagine, e il suo comportamento viene tacciato di narcisismo solo successivamente. Non è, naturalmente, vero autocompiacimento, ma l'imposizione di quella nuova restrizione su di lei sembra averle creato qualcosa di simile a un vero narcisismo. È una debolezza generata dalla cultura che Satana è abile a sfruttare nella scena della tentazione. Ecco come Satana si rivolge a Eva:

Fairest resemblance of thy Maker fair,
Thee all things living gaze on, all things thine
By gift, and thy celestial beauty adore
With ravishment beheld, there best behold
Where universally admired [...].

(IX, vv. 538-542)

Davanti al laghetto a Eva è negato quel moto di affetto generato dall'immagine. Questo impedimento sembra aver prodotto in lei qualcosa di simile a un innamoramento di sé che diventa sempre maggiore a causa della restrizione, e Satana lo sa. La tendenza al narcisismo è solo una componente del suo carattere, che viene messa in rilievo nella scena del laghetto. Il piacere che Eva prova dai sorrisi riflessi, dagli sguardi che riceve dalla sua immagine, è lo stesso di quello di un neonato tra le braccia della madre. Ciò non dovrebbe sorprendere poiché tra gli obiettivi di Milton c'era senz'altro quello di realizzare una teoria dello sviluppo dell'umanità attraverso la narrazione della crescita di Eva.

Naturalmente Eva non ha una madre. Il ruolo di madre, sia nella cultura, sia nella natura, è stato sistematicamente escluso da *Paradise Lost*. Qualsiasi esperienza di affetto materno che Eva potrebbe aver provato nel rispondere agli sguardi e ai sorrisi provenienti dalla sua immagine riflessa è tenuta fuori dalla voce che ammonisce. Proprio come col suo narcisismo, Satana tenta Eva precisamente con quel fenomeno naturale, quell'istinto naturale che è stato negato alla donna. Si leggano i versi in cui Satana descrive la sua prima occhiata al «goodly tree far distant behold» e il lettore sa naturalmente che cos'è quel «buon albero». Il serpente dice:

A goodly tree far distant to behold
Loaden with fruit of fairest colours mixed,
Ruddy and gold: I nearer drew to gaze;
When from the boughs a savoury odour blown,

Grateful to appetite, more pleased my sense
Than smell of sweetest fennel, or the teats
Of ewe or goat dropping with milk at ev'n,
Unsucked of lamb or kid, that tend their play.

(IX, vv. 576-583)

La critica è concorde nel considerare la similitudine presente in questi versi abbastanza strana. Nel paragonare il profumo del frutto proibito al latte materno, Satana sta offrendo a Eva un'immagine di madre e, ponendo la scena nella sera che egli chiama «ev'n», riesce a inserire il nome stesso di Eva nell'espressione del naturale desiderio di nutrirsi al petto della madre.

Ma ciò che è in gioco qui non è semplicemente il desiderio di Eva della madre che non ha mai avuto. La situazione è molto più radicale poiché nella scena del laghetto, per molti versi, Eva sta coccolando se stessa. Almeno a livello esperienziale, Eva sembra essere la fonte della sua stessa creazione così come Satana reclama per sé di essere frutto del suo stesso potere. Eva rappresenta nel poema la possibilità di qualcosa di simile a un assoluto possesso di sé, di un essere autosufficiente. Si ricordi nel libro VIII il momento in cui Adamo informa Raffaele di essere stato colpito dall'incredibile aria di autosufficienza di Eva. Dice a Raffaele

[...] When I approach
Her loveliness, so absolute she seems
And in herself complete, so well to know
Her own, that what she wills to do or say,
Seems wisest, virtourest, discreetest, best.

(VIII, vv. 546-548)

e Raffaele, naturalmente, si affretta a mettere in guardia Adamo contro l'attrazione verso l'autosufficienza femminile.

In un certo senso Eva è effettivamente indipendente. È madre e figlia insieme, proprio questa materna autonomia la legge del giardino le ha negato – e come un orologio ritorna nelle parole di Satana. Il terzo elemento della tentazione di Satana riguarda il tabù della speculazione, cui si riferisce Raffaele. L'arcangelo aveva detto ad Adamo di non affannarsi tanto a interrogarsi sulla struttura del cosmo perché non lo riguardava:

[...] heav'n is too high
To know what passes there; *be lowly wise*:
Think only what concern thee and thy being.

(VIII, vv. 172-174, corsivo mio)

Come ha potuto Milton, l'autore dell'*Areopagitica* mettere simili parole nella bocca di un angelo? Difficile rispondere, ma al serpente fa dire che uno

degli effetti del frutto è il risveglio dei poteri della ragione, il risveglio delle capacità speculative:

Thenceforth to speculations high or deep
I turned my thoughts, and with capacious mind
Considered all things visible in heav'n
Or earth, or middle, all things fair and good.
(IX, vv. 602-605)

Nessuna forma di speculazione è stata censurata né vietata al serpente, secondo Satana. Egli riesce a pensare ciò che vuole, in altre parole è questa la visione liberale dell'universo così come viene rappresentata nell'*Areopagitica*. Ancora una volta la tentazione alla ricerca del senso è intimamente legata alla legge culturale contro la speculazione e le restrizioni.

Infine, e cosa più importante, Eva è stata tentata proprio in quegli aspetti del suo stato che il poema ha cercato di negarle, vale a dire la possibilità di essere a livello naturale e ontologico uguale ad Adamo⁷. La possibilità dell'uguaglianza fondamentale o naturale dell'Eden è di fatto uno degli obiettivi principali del discorso di Raffaele sulla soppressione culturale. La negazione dell'uguaglianza fra Adamo ed Eva occupa quasi tutto il libro VIII, e dunque il desiderio di uguaglianza è uno dei principali motivi della trasgressione di Eva: mangiando il frutto, Eva potrebbe forse diventare uguale ad Adamo. Questa è la fantasia che il serpente insinua nella donna:

[...] do not believe
Those rigid thread of death; ye shall not die:
How should ye? By the fruit? It gives you life
To knowledge: By the Threat'ner? Look on me,
And life more perfect have attained than Fate
Meant me, by vent'ring higher than my lot.
(IX, vv. 684-690)

⁷ Anthony Fletcher (in *Gender, Sex and Subordination in England 1500-1800*, New Haven, Yale University Press, 1995) ha individuato «[t]he master theme of seventeenth-century political theory» nella «great battle between patriarchalists and social contract theorists» (p. 292). La teoria patriarcale, l'ideologia dominante di questo periodo di transizione, sosteneva diversi principi – il diritto divino del re, l'assolutismo monarchico, la subordinazione femminile – tutti derivanti dall'esegesi biblica della Caduta. La produzione di Milton, in prosa e poetica, si situa in uno spazio liminale in cui il regno dell'obbedienza patriarcale e della subordinazione compete con una visione della società basata su una nuova idea di contratto e di uguaglianza.

In altre parole, «Mangia questo frutto e diventerai più grande di quanto ti è stato permesso fino a questo momento. Mangia questo frutto e diventerai più grande di quanto preveda il tuo destino», questo è uno degli stimoli più potenti ed efficaci. Come filosofo politico, Milton conosce meglio di tutti il potere del desiderio di uguaglianza. È proprio questa promessa di parità la cosa più importante per Eva, dopo aver mangiato il frutto:

[...] But to Adam in what sort
Shall I appear? Shall I to him make known
As yet my change, and give him to partake
Full happiness with me, or rather not,
But keep the odds of knowledge in my power
Without copartner? So to add what wants
In female sex, the more to draw his love,
And render me more equal, and perhaps,
A thing not undesirable, sometime
Superior; or inferior who is free?

(IX, vv. 816-825)

Vi è in questi versi un *pathos* indicibile, perché appare chiaro che una delle ragioni primarie per cui Eva è caduta è il problema strutturale inerente al paradiso miltonico: l'insistenza ufficiale sulla gerarchia sociale. Naturalmente il poema più volte ribadisce che l'inferiorità sociale non inficia la libertà umana. Il fatto che Eva sia inferiore ad Adamo non comporta la negazione della sua libertà. Questa è la linea ufficiale, ma Milton sa perfettamente che il tipo di radicale libertà che aveva sostenuto nella sua precedente carriera di polemistà era fondato su una premessa di uguaglianza. Nell'*Areopagitica* Milton aveva affermato che siamo liberi di leggere tutto ciò che vogliamo poiché tutti siamo forniti di ragione. Eppure *Paradise Lost* ha stabilito una società gerarchica nonostante l'istinto naturale per l'uguaglianza, c'è un istinto naturale che condividiamo con Adamo ed Eva, ma la cultura ufficiale dell'Eden ha lavorato per sopprimere quell'istinto e nel momento della tentazione viene misurato il costo tremendo di quella soppressione.

Dal punto di vista della dottrina ufficiale, il momento in cui Eva mangia il frutto proibito rappresenta l'origine della condizione umana: l'uomo fino a quel momento godeva della perfezione paradisiaca e solo per un atto di volontà ha scelto di disobbedire al comando divino. Ma la narrazione che Milton usa per illustrare questa dottrina ufficiale sembra continuamente interrogarsi su quella premessa. La poesia di Milton sembra contrapporsi all'idea di perfezione e libertà dell'Eden. Adamo ed Eva sono continuamente costretti da una serie di restrizioni culturali di cui la proibizione del frutto è solo la più oltraggiosa ma non l'unica.

Particolarmente significativo è il momento successivo al loro primo rapporto sessuale dopo la Caduta:

[...] up they rose
As from unrest, and each the other viewing,
Soon found their eyes how opened, and their minds
How darkened; innocence, that as a veil
Had shadowed them from knowing ill, was gone;
Just confidence, and native righteousness
And honour from about them, naked left
To guilty Shame.

(IX, vv. 1051-1058)

Questa è la versione di Milton del libro della *Genesis*: Adamo ed Eva si sono svegliati a una nuova forma di consapevolezza, ma Milton vuole farci sapere che la nuova forma di conoscenza non è un'illuminazione, piuttosto l'oscurità che circonda la loro mente. In realtà il processo è più complicato di quanto sembri. Non appena Milton ha descritto la Caduta e la perdita dell'innocenza, come una forma di illuminazione, «innocence, that as a veil / Had shadowed them from knowing ill, was gone» ha inizio un gioco incredibilmente complicato di contraddizioni tra luce e buio in cui la metafora decostruisce se stessa. Da una parte la Caduta oscura le loro menti, dall'altra, sono illuminati non appena il velo dell'ombra viene tolto. La stessa idea dello stato di perfezione in cui hanno vissuto Adamo ed Eva viene minata, anzi la stessa nozione di un paradiso libero è un velo, una finzione, una falsa copertura – un velo gettato sulla società edenica che è sempre stato e ancora è il prodotto di costrizioni culturali. L'immagine del velo è già apparsa in *Paradise Lost* nella descrizione della lunghezza dei capelli di Eva nel libro IV:

She as a veil down to the slender waist
Her inadorned golden tresses wore
Dishevelled, but in wanton ringlets waved
As the vine curls her tendrils, which implied
Subjection ...

(IV, vv. 304-308)

La prima volta in cui apprendiamo della soggezione di Eva ad Adamo è data dalla lunghezza dei capelli che la donna porta come un velo. Un velo, naturalmente, è indossato solo per nascondere qualcosa. È un modo per coprire una fonte di vergogna che in questo caso potrebbe essere la nudità di Eva. Eppure l'equazione viene stabilita prima della Caduta, quando l'essere nudi non era una vergogna. Il che ci porta a riflettere che probabilmente

Adamo ed Eva non sono mai stati liberi dalle costrizioni e dalle proibizioni che si associano alla cultura della Caduta, alla cultura dopo la proibizione.

Non è dunque casuale che l'immagine del velo ricorra nel libro IX nel contesto dell'introduzione alla gerarchia edenica e allo stato di subordinazione di Eva. La strana immagine del *velo* dell'innocenza che Milton propone nel libro IX è una singolare metafora che *svela* la costruzione paradossale del suo Eden. A livello della dottrina ufficiale la caduta del velo espone la nudità di Adamo ed Eva ed è un segno della loro nuova consapevolezza. Immagine paradossale che però funziona anche su un altro livello più sovversivo: espone un difetto strutturale nel cuore del paradiso di Milton, il quale lascia cadere il velo della dottrina e manifesta la sua approvazione della critica che Eva muove alla gerarchia arbitraria dell'Eden. È come se Milton avesse tolto il velo del dogma dal suo poema e si rendesse conto di ciò che Eva già sapeva: «Eden were no Eden thus exposed»⁸.

⁸ D'altronde, nel riaprire la dibattuta questione dell'eroe in *Paradise Lost*, John C. Ulreich sostiene, attraverso due argomenti che sembrano contrapporsi, che «[...] the hero of the poem is Eve» poiché «Eve embodies more fully and perspicuously than any other character those qualities that Milton explicitly identifies as crucial to the new and greater heroism appropriate to a Christian epic» e che l'Eva peccatrice «initiates the properly human action of the poem by fulfilling God's intention that she and Adam should become 'Authors to themselves' (libro III, v. 122)» («*Argument Not Less But More Heroic*»: *Eve as the Hero of «Paradise Lost»*, in Ch.W. Durham - K.A. Pruitt [eds.], «*ALL IN ALL*». *Unity, Diversity, and the Miltonic Perspective*, London, Associated University Presses, 1999, p. 68).

IL GIARDINO DEI FRUTTI PROIBITI: RUSKIN E LO SPAZIO SEGRETO DELLA MEMORIA

Michela Marroni

1. GIARDINI RUSKINIANI, GIARDINI AL FEMMINILE, OVVERO COME SALVARE L'INGHILTERRA

Se consideriamo l'idea di giardino come intervento dell'uomo sulla natura e quindi come trasformazione di uno spazio vegetale in artefatto, cioè uno spazio sottoposto a un *ordo artificialis* determinato programmaticamente dalla mano umana, allora non è difficile concludere che Ruskin stabilisce un rapporto con il giardino non meno problematico di quello stabilito, per esempio, con il Crystal Palace oppure con la ferrovia Great Western, visti da lui come espressione di una manipolazione antiestetica e moralmente distruttiva da parte di una società piegata alla logica dell'industria e del commercio. Per Ruskin, un sistema sociale che è incapace di rispettare la natura, ma che anzi la natura corrompe e distrugge, segna il punto più basso della spiritualità umana, la vittoria del materialismo sulle istanze dello spirito. Osservato da questa prospettiva, il concetto di giardino inteso come luogo in cui riconoscere se stessi e il proprio gusto appare una scelta che, per la sensibilità ruskiniana, si rappresenta come evento contro natura, un fatto cioè *contro* Dio che nella natura allo stato vergine manifesta tutta la grandezza e la bellezza del suo disegno.

È noto a tutti che l'Ottocento non solo eredita dal Settecento il gusto per i giardini, ma in modo ancora più ostentato sembra teso a fare di questo spazio un territorio sotto il segno dell'originalità. È nel giardino che il *nouveau riche* vittoriano vuole vedere rispecchiata, spesso fino a toccare l'assurdo, la sua personalità e quindi anche le sue idiosincrasie. Una simile concezione è del tutto antiruskiniana. Come giustamente ricorda Andrea

Mariani, nel XIX secolo, un esempio di tale atteggiamento di costruzione e manipolazione del giardino è offerto dal romanzo flaubertiano *Bouvard et Pécuchet*, vero e proprio trattato sulla stupidità umana:

I protagonisti del capolavoro postumo di Flaubert (1881) vogliono imporre i loro gusti e il loro linguaggio alla natura (ma è una natura «snaturata»), e pretendono (sommò, colpevole paradosso) un'eco come assenso, come remissivo cenno di obbedienza da parte della natura. Il giardino, che altro non è che natura manipolata e violata, dovrebbe accettare le nuove regole imposte dai suoi sciocchi autori; si vendica, al momento giusto, non con un plateale grido di ribellione, ma con un signorile silenzio, che precipita Bouvard e Pécuchet nello smarrimento e nel ridicolo che meritano.¹

Se un giardino deve esistere, per Ruskin esso non sarà mai una topologia dominata da una sconsiderata violazione della natura, ma al contrario della natura dovrà essere romanticamente continuità ed evidenziazione. Per questo, nella sua visione wordsworthiana dello spazio vegetale, Ruskin non può fare a meno di stabilire un rapporto oppositivo fra città e giardino: se la metropoli è marcata dal caos, dal disordine e dalla negazione del paesaggio naturale, il giardino dovrà, al contrario, recuperare proprio quei valori estetici e morali che il mondo industriale nega. Nella messinscena dell'antitesi città/campagna, il pensiero ruskiniano stabilisce uno stretto parallelismo con l'opposizione esperienza/innocenza. L'esperienza della città implica sempre un venire a contatto con il male e le sue varie manifestazioni quotidiane. Infatti, è innegabile che nell'Ottocento, in Inghilterra come in tante altre nazioni, la diffusione della criminalità raggiunge il suo picco, per non dire della marea di corruzione proveniente dall'*underworld* di città quali Londra e Manchester, in cui la stessa classe operaia diviene focolaio di movimenti violenti e non di rado di marca terroristica.

Contro questa marea destabilizzante che, come una malattia contagiosa, pare allargare sempre più lo spazio del suo dominio, il giardino borghese configura una promessa di ordine, il luogo in cui recuperare quella dimensione estetica, spirituale e morale che il mondo esterno ha da tempo bandito dal suo discorso intorno al progresso, un discorso perseguito anche a costo di distruggere la natura per costruire strade ferrate, fabbriche e tutto quello che risulta funzionale all'espansione industriale.

Se lo spazio urbano estromette la bellezza, il giardino dovrà provvedere a recuperarla, come se si trattasse di un'opera d'arte: «If any one principle dominated the aesthetics of Victorian garden theory, then it was expressed

¹ A. Mariani, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nella storia del pensiero, della cultura, del gusto*, VI, Venezia, Mazzanti, 2010, p. 14.

in the view that the garden ought to be considered a work of art rather than an attempt to copy the 'natural' landscape»². Pur sottoscrivendo l'idea del giardino come momento estetico e formativo, Ruskin si rende conto che nella prassi quotidiana la tendenza prevalente è quella della omologazione che, nella sua visione da ecologista *ante litteram*, è il segno di una più generale decadenza dei costumi che condurrà inevitabilmente anche alla negazione del giardino come luogo in cui lo spirito può ricrearsi. Non è un caso che in una lettera scritta nel maggio 1873 il pensatore lamenti il grado di abbandono dei sobborghi londinesi in cui si vanno sempre più diffondendo, come una pestilenza, il cattivo gusto e la negazione di quella individualità dello spirito che, invece, dovrebbe sentire sempre la presenza del divino nella natura: «Attached to every double block are exactly similar double parallelograms of garden, laid out in new gravel and scanty turf, on the model of the pleasure grounds in the Crystal Palace, and enclosed by high, thin, and pale brick walls»³. Non sono, questi, i giardini che l'immaginazione ruskiniana vorrebbe vedere crescere nei nuovi sobborghi di Londra come alternativa all'abbruttimento prodotto dall'industrializzazione. Tali nuclei abitativi tutti uguali sono espressione di un mondo che sta omologando gli individui riducendoli a semplici elementi di un gioco di cui essi sono semplici marionette – esseri umani ridotti ad automi che hanno rinunciato alla loro libertà di pensiero. D'altra parte, il riferimento al Crystal Palace, una delle meraviglie del secolo che tuttavia Ruskin detestava fino all'ossessione, non fa altro che rafforzare la nozione di artificiosità di simili costruzioni delle quali il giardino a forma di parallelogramma è solo una parte posticcia, uno spazio finzionale che non può affatto assolvere la funzione per cui un giardino dovrebbe essere costruito.

Nella mente ruskiniana i giardini visibili nelle nuove aree metropolitane, spesso all'ombra di rumorosi opifici, sono quindi qualcosa che gli fa amaramente rimpiangere i giardini del passato. Più di questo, sul piano ideologico e culturale, Ruskin rimpiange l'Inghilterra intesa come giardino ordinato, come uno spazio da salvaguardare nel suo isolamento, da curare contro contagi e irruzioni maligne. Per Ruskin, l'Inghilterra come difesa del mondo vegetale, oltre ad essere una metafora, è anche una concezione del mondo. Infatti, in *Of Queens' Gardens*⁴, una delle opere più controverse

² M. Waters, *The Garden in Victorian Literature*, Aldershot, Scolar Press, 1988, p. 9.

³ J. Ruskin, *The Library Edition of the Works of John Ruskin*, ed. by E.T. Cook and A. Wedderburn, IV, London, George Allen, 1903-1912, 39 voll., p. 528.

⁴ Si veda, a questo riguardo, la dettagliata lettura in chiave femminista data da S.A. Weltman, *Ruskin's Mythic Queen. Gender Subversion in Victorian Culture*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 1998, pp. 103-123. In particolare, Weltman nota come con

del canone ruskiniano⁵, l'immagine del giardino viene adottata sia secondo la linea tradizionale – cioè, Inghilterra come giardino da tutelare contro contagi, guerre e corruzione⁶ –, sia in un'ottica di esaltazione delle qualità femminili che, a detta di Ruskin, possono fare molto per la salvaguardia del bene spirituale, morale e ambientale della nazione:

Now, you cannot, indeed, have here in England, woods eighteen miles deep to the centre; but you can, perhaps, keep a fairy or two for your children yet, if you wish to keep them. But *do* you wish it? Suppose you had each, at the back of your houses, a garden large enough for your children to play in, with just as much lawn as would give them room to run, – no more – and that you could not change your abode; but that, if you choose, you could double your income, or quadruple it, by digging a coal-shaft in the middle of the lawn, and turning the flower-beds into heaps of coke. Would you do it? I hope not. I can tell you, you would be wrong if you did, though it gave you income sixty-fold instead of four-fold.

Yet this is what you are doing with all England. The whole country is but a little garden, not more than enough for your children to run on the lawns of, if you would let them *all* run there. And this little garden you will turn into

quest'opera «John Ruskin creates a notion of queenship that offers women under the reign of Queen Victoria a powerful political and mythological model to broaden their scope of action by redefining the traditionally domestic arena to include a broad range of philanthropy and social activism» (p. 104). Per quanto attiene al ricco dibattito suscitato da *Of Queens' Gardens*, una conferenza tenuta il 14 dicembre 1864 nel municipio di Rusholme, presso Manchester, si rinvia a *Ruskin and Gender*, ed. by D. Birch and F. O'Gorman, Basingstoke, Palgrave, 2002, pp. 1-9.

⁵ Si veda S. Atwood, *Ruskin's Educational Ideals*, Farnham - Burlington (Vermont), Ashgate, 2011, pp. 92-96. Atwood, fra l'altro, nota: «Until fairly recently, *Of Queens' Gardens* was one of Ruskin's most misunderstood and maligned essays, frequently disparaged – particularly by feminist critics – as chauvinistic and patriarchal» (p. 93).

⁶ Qui può essere utile citare quanto scrive C. Mulvey nel suo *Anglo-American Landscapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, a commento del libro di E.S. Nadal, *Impressions of London Social Life with Other Papers Suggested by an English Residence*, pubblicato a New York nel 1875: «The most recurrent image used to describe England in nineteenth-century American travel literature was that of the garden. The American was impressed by the sheer number and variety of the gardens that he found in England; he was even more impressed by the fact that the whole country was 'groomed', 'finished', 'completed' to the point that it could be described as 'the very garden of the world'. There was, so far as he could see, no wilderness at all [...]. The domesticated, tamed quality of the landscape induced a sense of unreality» (p. 172). Ovviamente l'associazione Inghilterra/giardino risale alla letteratura pre-shakespeariana e pre-spenceriana, ma l'interesse della citazione sta nel fatto che qui l'Inghilterra è osservata come giardino sia metaforico che reale, sia come tradizione letteraria che come cultura del giardino e passione per il giardinaggio. Si tratta sempre di una questione di punti di vista: Nadal vede pulizia e bellezza, mentre negli stessi anni Ruskin lamenta la dissennata distruzione del paesaggio, i fumi pestilenziali e la morte del giardino.

furnace-ground, and fill with heaps of cinders, if you can; and those children of yours, not you, will suffer for it. For the fairies will not be all banished; there are fairies of the furnace as of the wood, and their first gifts seem to be «sharp arrows of the mighty»; but their last gifts are «coals of juniper». ⁷

Il tema del giardino s'innesta ecologicamente sul tema della difesa del suolo inglese. La conferenza si rivolge innanzi tutto alle donne inglesi, alle ragazze che hanno il compito, quali future madri, di evitare che il contagio tecnologico e la malattia dell'arricchimento si diffondano a scapito della nazione. *Of Queens' Gardens* dichiara che tutte le donne devono essere, sulla base del modello offerto dalla regina Vittoria, regine del loro giardino nel quale dovranno essere coltivati i fiori che salveranno l'Inghilterra: il giardino diviene uno spazio di ordine contro l'anarchia che minaccia le coste del Regno Unito.

Il riferimento biblico al Salmo 120: 4 in cui si parla delle «frecce acute di un prode» e dei «carboni di ginepro» rimanda a un mondo in cui sono stati banditi la verità e la pace per fare luogo alla menzogna e alla distruzione bellica. Infatti di questo parla il salmista, che conclude nel modo seguente: «Io sono per la pace, ma quando ne parlo, essi vogliono la guerra» (Salmo 120: 7). Nella sua conferenza, Ruskin sta dicendo al suo uditorio che il mondo dell'industria non potrà non condurre alla guerra, se la dimensione spirituale e religiosa continuerà ad essere piegata alla logica di un potere economico e industriale per il quale conta solo il profitto. Implicitamente, il giardino è evocato ogni qualvolta il mondo femminile viene chiamato in causa in una prospettiva in cui le donne dovranno dare di più alla nazione, fare di più di quanto non abbiano fatto fino a quel momento: «While Ruskin saddles women with a prodigious burden of guilt for failure to manipulate events not directly under their control, his exhortation to use their influence in economic and political matters recognizes their abilities to understand these subjects and invites them into discussion about them» ⁸.

A fondamento di questo importante saggio non vi è, come appare evidente, il tema dell'opposizione maschile/femminile, ma più precisamente una focalizzazione paradigmatica degli ambiti di azione, che conferisce maggiore rilievo al ruolo della donna nel contesto nuovo del mondo industriale – il problema che Ruskin si pone in *Of Queens' Gardens* è di tipo educativo: «Given the considerable power wielded by women, the manner of their education is necessarily of great importance, and Ruskin's purpose

⁷ J. Ruskin, *Of Queens' Gardens*, in D. Birch (ed.), *Selected Writings*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2010, p. 14.

⁸ Weltman, *Ruskin's Mythic Queen* cit., p. 115.

in *Of Queens' Gardens* is to determine the best method of education for women»⁹. Su questa linea, allora, va detto che i giardini a cui fa riferimento il titolo della conferenza sono semplicemente, in chiave del tutto metaforica, lo spazio femminilizzato in cui, nella prospettiva annunciata da Ruskin, dovrebbero avvenire una sorta di aggiustamento del tiro e un conseguente allargamento dell'orbita di azione da parte delle donne vittoriane che, con il loro intervento, non potranno non dare un contributo importante alla salvezza dell'Inghilterra contro il *mostro* industriale.

2. IL GIARDINO DELL'INFANZIA IN «PRAETERITA»: DA HERNE HILL A BRANTWOOD

Nell'immaginazione ruskiniana, prima del giardino su cui esercitare le sue teorizzazioni sociali, esiste il giardino della sua infanzia che, come indelebile traccia incipitaria e autentica matrice del suo rapporto con il mondo, rappresenta lo spazio di riferimento ogni volta che il suo pensiero si rivolge al passato alla ricerca di certezze e verità fondamentali. La sensibilità «vegetale» del pensatore è, infatti, mostrata in tutte le sue declinazioni nell'autobiografia *Praeterita* (1885-1889) in cui, sin dal primo capitolo, significativamente intitolato *Herne Hill Almond Blossoms*, è messo in evidenza il suo sguardo nostalgico verso Herne Hill, la prima dimora della sua memoria:

When I was about four years old my father found himself able to buy the lease of a house on Herne Hill, a rustic eminence four miles south of the «Standard in Cornhill»; of which the leafy seclusion remains, in all essential points of character, unchanged to this day: certain Gothic splendours, lately indulged in by our neighbours, being the only serious innovations; and these are so graciously concealed by the fine trees of their grounds, that the passing viator remains unappalled by them; and I can still walk up and down the piece of road between the Fox tavern and the Herne Hill station, imagining myself four years old.¹⁰

Come è stato osservato da più studiosi, *Praeterita* è molto di più di un'autobiografia. Scritta nei momenti in cui gli attacchi di follia gli concedevano una tregua, il testo configura una serie di linee tematiche che vanno ben ol-

⁹ Atwood, *Ruskin's Educational Ideals* cit., p. 95.

¹⁰ J. Ruskin, *Praeterita*, introd. by K. Clark, Oxford - New York, Oxford University Press, 1985, p. 25. Tutte le susseguenti citazioni faranno riferimento a questa edizione e il numero delle pagine sarà dato nel testo preceduto da *P.*

tre la scrittura autobiografica, anche se il desiderio di riflettere sul passato ne costituisce la motivazione principale. Questo perché a sessantasei anni Ruskin avvertì con urgenza il bisogno di passare in rassegna tutte le fasi della sua vita, alla ricerca di un disegno che, come un giardino ordinato, definisse tutti gli elementi che erano intervenuti a costituire la sua personalità. Giova ricordare, in proposito, quanto scrive acutamente Rosenberg:

The unity of *Praeterita* derives less from an orderly sequence of events than from a central core of perception, which manifests itself through a series of images whose function is like that of a recurrent musical phrase. One of these motifs is the crystalline stream [...] which flowed beside his aunt's garden at Perth. Like the springs of the River Wandel or the mysterious fountain in front of Ruskin's house, the stream symbolized the depth of his childlike wonder as well as the clarity of his recollection of that wonder. *Praeterita* is a tissue of these intertwined motifs, at times scarcely glimpsed and at times elaborated.¹¹

Uno dei motivi che con più insistenza attraversano la scrittura autobiografica è, non casualmente, quello del giardino dell'Eden¹². Si tratta di uno spazio della memoria che riporta al bambino che, a quattro anni, nella topologia protettiva della casa di Herne Hill, scopre il mondo osservando con acuta e precoce consapevolezza gli oggetti che lo circondano. Sotto lo sguardo curioso del piccolo Ruskin cadono in primo luogo gli oggetti vegetali, le piante e i fiori di un giardino nel quale egli fa vivere le fate della sua fantasia, sempre vivace e pronta ad andare al di là del visibile. L'atteggiamento ruskiniano verso questo universo chiuso è quello di un uomo che, in maturità, desidera ritornare al suo Paradiso Perduto. È un tema, questo, che ritroviamo non solo in *Praeterita*, ma in tutti i suoi scritti, visto che Ruskin avrà un rapporto con il presente nient'affatto lineare ed euforico: in lui è sempre vivo il rimpianto per un mondo che, traumaticamente, con l'industrializzazione e con l'insediarsi delle «nuvole tempestose», è andato perduto per sempre insieme all'innocenza e alla purezza di sentimenti che caratterizzavano quello stile di vita.

¹¹ J.D. Rosenberg, *The Darkening Glass: a Portrait of Ruskin's Genius*, New York - London, Columbia University Press, 1962, pp. 221-222.

¹² Cfr. J. Illingworth, Ruskin and Gardening, *Garden History* 22, 2 (Winter 1994), pp. 218-233. All'inizio del suo articolo, Illingworth significativamente osserva: «The yearning for a return to Eden, a paradise regained, is a constant theme of garden studies. Childhood memories can almost restore this earthly paradise, such innocence coming close to the human state before the Fall» (p. 218).

George P. Landow, in modo molto puntuale, ha concentrato la sua attenzione sui paradigmi biblici scorgendo nell'opera ruskiniana una serie di miti personali:

Citing another Ruskinian personal myth, I would suggest that he experiences his life as a series of contrasted Paradise Lost and Pisgah Visions [...] Ruskin comes to see himself first as Adam being driven from Paradise and then as Moses permitted to catch sight of the new Paradise but never to enter it.¹³

L'interpretazione data da Landow dell'itinerario intellettuale di Ruskin configura in modo molto efficace i poli entro i quali il pensatore fa oscillare la sua critica sociale: il rifiuto del presente inteso come tradimento del passato e, al tempo medesimo, la visione utopistica di un nuovo Paradiso basata su principi di solidarietà sociale e lavoro creativo, secondo le linee ideologiche che emergono da *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, una serie di lettere, appunto, apparse nel 1878 e ancora nel periodo 1880-1884. Come Mosè non toccherà la Terra Promessa insieme con il suo popolo, ma vedrà quella terra dal Monte Pisgah, Ruskin può soltanto immaginare l'utopia alla base della sua predicazione matura, sperando che altre persone di buona volontà saranno in grado di realizzarla nel futuro. Rimane la centralità della Terra Promessa che rimanda al giardino dell'Eden, il luogo in cui Adamo ha conosciuto la felicità prima della Caduta.

Nonostante consideri la natura come la rappresentazione più evidente della parola di Dio, una natura quindi in cui non vi è nulla di contingente e tutto opera sempre come manifestazione del disegno divino, Ruskin non ha difficoltà alcuna a fare rientrare l'idea di giardino nel progetto divino. Vista la sua straordinaria conoscenza delle Sacre Scritture, e soprattutto alla luce di quanto scritto nel libro della *Genesi*, egli è ben consapevole che il concetto di giardino è alla base dell'origine del genere umano. Non solo, ma è innegabile che molte religioni, anche le più distanti da quella cristiana, siano piene di giardini; spesso si tratta di spazi simbolici ma, non di rado, anche spazi metonimici.

In chiave autobiografica, ha ragione Avron Fleishman quando osserva che «Ruskin sees the writing of his autobiography as a choice of passages through a series of flowered landscapes»¹⁴. Non può stupire, quindi, che nella *Author's Preface* scritta nel 1885, Ruskin scriva le seguenti parole:

¹³ G.P. Landow, *Introduction*, in Id. (ed.), *Approaches to Victorian Autobiography*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 1979, p. xxxv.

¹⁴ A. Fleishman, *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1983, p. 175.

I write these few prefatory words on my father's birthday, in what was once my nursery in his old house, – to which he brought my mother and me, sixty-two years since, I being then four years old. What would otherwise in the following pages have been little more than an old man's recreation in *gathering visionary flowers in fields of youth*, has taken, as I wrote, the nobler aspect of a dutiful offering at the grave of parents who trained my childhood to all the good it could attain, and whose memory makes declining life cheerful in the hope of being soon again with them. (*P*, p. 1, corsivo mio)

Ormai anziano, Ruskin guarda al suo passato con il desiderio di rivivere la prima stagione della sua vita che, osservata con gli occhi della maturità avanzata, sembra dispiegarsi come un campo fiorito o, per dirla con Bruce B. Redford¹⁵, come una serie di giardini che corrispondono alle fasi e ai luoghi più importanti della sua avventura umana. Se da un lato la tomba dei genitori rimanda alla fine del viaggio e alla mortalità, dall'altro il giardino della propria infanzia parla della scena primaria. Per cui, insomma, nella sensibilità ruskiniana l'inizio e la fine si sovrappongono delineando un percorso fiorito che sembra ipotizzare l'esistenza della vita come un unico ininterrotto viaggio in un giardino che dall'innocenza, attraverso l'esperienza (cioè, la Caduta), riporta a un'innocenza in cui il Paradiso Perduto viene, infine, ritrovato. Una simile concezione discende, come lo stesso Ruskin lascia intuire, dal giardino di Herne Hill, che, pur essendo uno spazio protettivo contro il Male del mondo esterno, era anche uno spazio in cui non mancavano le proibizioni. Anzi, ricorda Ruskin, le proibizioni erano più numerose di quelle del giardino dell'Eden:

The differences of primal importance which I observed between the nature of this garden, and that of Eden, as I had imagined it, were, that, in this one, *all* the fruit was forbidden; and there were no companionable beasts: in other respects the little domain answered every purpose of Paradise to me; and the climate, in that cycle of our years, allowed me to pass most of my life in it. (*P*, pp. 26-27)

Si potrebbe configurare il giardino di Herne Hill come il giardino primario, la topologia vegetale che determina l'angolo visuale del piccolo Ruskin

¹⁵ B.B. Redford, Ruskin Unparadized: Emblems of Eden in *Praeterita*, *Studies in English Literature* 22, 4 (Autumn 1982), pp. 675-687. A proposito del giardino di Herne Hill, lo studioso osserva: «There Ruskin learned those habits of mind and eye – the love of seclusion, of precise observation, and of trance-like absorption – which characterize both life and work. Above all, Herne Hill represents time lost. It stands too for place defiled: though the garden remains untouched in the 1880s, its setting has changed beyond recognition» (pp. 677-678).

rispetto al mondo. Più precisamente, si tratta di un luogo che, a voler adottare la sua immagine, è sottoposto ad un'esplorazione quotidiana con gli occhi di un Robinson Crusoe che, nella solitudine estrema della sua isola, costruisce intorno a lui un universo che, in qualche maniera, dia un senso ai suoi giorni.

Figlio unico di una coppia iperapprensiva, quasi sempre sotto lo sguardo della madre che si dedica anima e corpo alla sua educazione religiosa e morale, il piccolo Ruskin gode nello spazio chiuso di Herne Hill di una libertà fatta di mille e mille proibizioni: il «non devi» prevale decisamente sul «puoi». Conseguentemente, la gioia di fare quotidianamente tante piccole scoperte è sempre limitata dalla possibilità che una certa azione possa ricadere sotto le cose proibite che i genitori quasi ossessivamente gli ricordano. Non va dimenticato, inoltre, che l'idea di un mondo fatto di proibizioni e di spazi e gesti interdetti viene inculcata in Ruskin dalle quotidiane letture bibliche che la madre – lo ricorda egli stesso in *Praeterita* – concepiva come un momento essenziale della sua preparazione: ben presto la sua mente assorbirà il concetto di un parallelismo fra il giardino di Herne Hill e il giardino dell'Eden da cui (elemento cruciale per la sensibilità del piccolo John) Adamo ed Eva furono cacciati per non aver rispettato la proibizione divina.

In questo contesto familiare, in lui si sviluppano in modo determinante due qualità: lo spirito di osservazione¹⁶, condotto fino alla più concentrata attenzione per gli oggetti circostanti, e la capacità immaginativa culminante nella creazione di un universo in cui, romanticamente, a sette anni, Ruskin può muoversi liberamente per sentirsi meno solo in un ambiente chiuso, ben protetto dai fragori e dai disordini della realtà esterna: «Under these circumstances, what powers of imagination I possessed, either fastened themselves on inanimate things – the sky, the leaves, and pebbles, observable within *the walls of Eden*, – or caught at any opportunity of flight into regions of romance [...]» (*P*, p. 28, corsivo mio). Appare evidente che, nel ricordo della sua infanzia, Ruskin costruisce *Praeterita* ponendo quale

¹⁶ Su questo tema, oltre al libro fondamentale di E.K. Helsinger, *Ruskin and the Art of Beholder*, Cambridge (Massachusetts) - London, Harvard University Press, 1982, si rinvia anche alle pagine dedicate a Ruskin nel libro di A.C. Colley, *Victorians in the Mountains: Sinking the Sublime*, Farnham - Burlington (Vermont), Ashgate, 2010, pp. 145-171. Più precisamente, sul tema dello spirito di osservazione ruskiniano, Colley osserva: «Given the importance of sight, it is not surprising that Ruskin was acutely aware of its vulnerability. He understood that even the vision of the person who observes with the educated eye can suffer from imperfections. His diary entries frequently speak of his own frustration in not being able to get things right as well as his dissatisfaction in his inability to catch the sweep of a mountain curve. The eye cannot always be relied upon; it has its limitations» (p. 157).

pietra angolare l'immagine del giardino dell'Eden che, sul piano di una più vasta risonanza sociale, implica non solo la perdita ruskiniana di un mondo felice e senza macchia, ma anche la perdita da parte della società inglese dell'Ottocento di un intimo rapporto con quel grande giardino che, ai suoi occhi, era l'Inghilterra dei secoli precedenti e, più precisamente, l'Inghilterra medievale in cui l'artigiano poteva essere considerato un *artifex bonus*¹⁷. In breve, il giardino di Herne Hill diviene il primo banco di prova per quello che sarà uno dei pensatori più influenti del periodo vittoriano:

[...] one farther good there was in it, hitherto unspoken; that great part of my acute perception and deep feeling of the beauty of architecture and scenery abroad, was owing to the well-formed habit of narrowing myself to happiness within the four brick walls of our fifty by one hundred yards of garden; and accepting with resignation the æsthetic external surroundings of a London suburb, and, yet more, of a London chapel. (*P*, p. 121)

Senza mai tradire il suo stile di straordinaria efficacia persuasiva, Ruskin informa il lettore che la reclusione nel giardino di casa aveva prodotto in lui una capacità di risposta alle bellezze del mondo esterno che andava ben oltre un sentire normale – il giardino dell'infanzia ruskiniana proietta, in un certo senso, verso l'esterno il suo desiderio di conoscere e sapere, intensificando nel piccolo John le qualità che saranno alla base della sua fama di critico d'arte e pensatore sociale.

Va da sé che in questo mondo, più dello sguardo di Dio, che pure era avvertito in ogni istante, lo sguardo dominante è quello dei genitori che, entrambi severi e determinati, imponevano a Ruskin una particolare *dieta* intellettuale che, molti anni dopo, condurrà a «his recognition of his parents' lofty dominion and of their narrow values»¹⁸. Tuttavia, grazie ai suoi genitori, sempre ansiosi di offrire al figlio il meglio delle opportunità formative, Ruskin ha il privilegio di compiere il suo *grand tour* nel 1833, quando ha solamente quattordici anni. Uno dei momenti più intensamente epifanici è rappresentato dalla prima visione delle Alpi che, di nuovo, evocano in lui il Paradiso Perduto, invitandolo a riflettere sul sacro e simbolico valore assunto da tale evento per la sua sensibilità già fortemente segnata dalle letture bibliche:

¹⁷ Qui il riferimento voluto è all'opera di E. Castelnuovo, *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma - Bari, Laterza, 2004. Nel suo studio, oltre ai grandi artisti del Medioevo (Giotto, Simone Martini, Lorenzo Ghiberti, Nicolas de Verdun, Claus Sluter ed altri), Castelnuovo prende in considerazione anche miniaturisti e orafi che, sul piano della ricerca di nuove tecniche, non erano meno dei grandi innovatori come Giotto.

¹⁸ Fleishman, *Figures of Autobiography* cit., p. 176.

There was no thought in any of us for a moment of their being clouds. They were clear as crystal, sharp on the pure horizon sky, and already tinged with rose by the sinking sun. Infinitely beyond all that we had ever thought or dreamed, – the seen walls of lost Eden could not have been more beautiful to us; not more awful, round heaven, the walls of sacred Death.

It is not possible to imagine, in any time of the world, a more blessed entrance into life, for a child of such a temperament as mine. (*P*, p. 103)

Per molti aspetti, Ruskin pone al centro del suo pensiero il vagheggiamento di un ordine che indica non tanto il desiderio di una stabilizzazione politico-sociale della società quanto il ritorno al giardino che egli mette in relazione alla sua infanzia e fanciullezza – uno spazio vegetale che Ruskin ricorda come il giardino dell'Eden, luogo di innocenza e di purezza che il contatto con il mondo esterno ha inevitabilmente contaminato.

Nell'intenzione del presente lavoro l'analisi è stata limitata al primissimo giardino citato in *Praeterita*: quello di Herne Hill che appare, osservato a distanza, un luogo di riferimento e di ispirazione anche per il Ruskin adulto. Ma, prima di concludere, non possiamo fare a meno di ricordare il giardino di Denmark Hill, sempre alla periferia di Londra, dove si trasferì la famiglia Ruskin nell'ottobre 1842, quando egli ormai aveva ventitré anni. Anche questo giardino sarà rievocato in *Praeterita* con accenti nostalgici, con parole particolarmente intense dal punto di vista della perdita di qualcosa non più recuperabile se non con la memoria:

The house on Denmark Hill, where my father and mother, in the shortening days of 1845, thankfully received back their truant, has been associated, by dated notepaper, with a quarter of a century of my English life [...]. It stood in command of seven acres of healthy ground (a patch of local gravel there overlying the London clay); half of it in meadow sloping to the sunrise, the rest prudently and pleasantly divided into an upper and lower kitchen garden; a fruitful bit of orchard, and chance inlets and outlets of woodwalk, opening to the sunny path by the field, which was gladdened on its other side in springtime by flushes of almond and double peach blossom. Scarce all the hyacinths and heath of Brantwood redeem the loss of these to me, and when the summer winds have wrecked the wreaths of our wild roses, I am apt to think sorrowfully of the trailings and climbings of deep purple convolvulus which bloomed full every autumn morning round the trunks of the apple trees in the kitchen garden. (*P*, pp. 347-348)

Mentre trascorre l'ultima e travagliata fase della sua vita nel Distretto dei Laghi, lontano da Londra e soprattutto lontano dalla vista di fabbriche e strade ferrate, Ruskin guarda nostalgicamente al giardino di Denmark Hill – e implicitamente anche a quello di Herne Hill – concludendo che

mai a Brantwood, nella sua ultima dimora, potrà ammirare le scene vegetali che avevano caratterizzato i cicli stagionali nei giardini delle case che si è lasciato alle spalle: «Scarce all the hyacinths and heath of Brantwood redeem the loss of these to me». Nulla potrà redimere i lunghi inverni di Brantwood, il cui fascino sembra trarre forza non dal giardinaggio ma, in senso più ruskiniano, dalla natura selvaggia e incontaminata di quel luogo dedicato alla poesia romantica.

Nel 1871 Ruskin vende Denmark Hill per stabilirsi non molto tempo dopo a Coniston, nel Distretto dei Laghi, nella casa alla quale, in seguito, sarà sempre associato il suo nome: «In 1871 Brantwood was little more than a cottage, with a few outhouses and some sixteen acres of rocky or wooded ground»¹⁹. Senza avere mai visto la casa, offertagli dall'incisore W.J. Linton (1812-1898), Ruskin si precipita ad acquistare Brantwood pagandola 1500 sterline dopo un rapido scambio di lettere. Le motivazioni di una simile decisione sono state bene enucleate dai suoi biografi:

He was – or had been – a powerful architectural critic, yet never thought of designing an ideal abode for himself or anyone else. Future developments at Brantwood were done piecemeal. However much enlarged, it was always to be an inconvenient house, and some parts of it are ugly. Ruskin cared little about such matters [...]. He thought that it would be better to make his home in a remote Lancashire cottage than to live in the comparative state of a south London mansion. For some time past – perhaps even from the death of his father in 1864 – Ruskin had felt that he ought to divest himself of the vanity of wealth.²⁰

Le prime migliorie che Ruskin apporterà alla nuova casa riguarderanno una bonifica degli spazi circostanti e la creazione di un giardino. Per quanto l'ambiente non sia fra i più favorevoli dal punto di vista climatico, il pensatore desidera caratterizzare quello spazio con l'impronta della sua personalità, tracciando aiuole, innalzando alcune serre per dare libero sfogo alla sua passione per l'orticoltura, scavando canali per l'irrigazione, costruendo cascate artificiali e attrezzando un pontile per la navigazione sul lago chiamato Coniston Water²¹. A Brantwood, quindi, Ruskin si dedica soprattutto

¹⁹ T. Hilton, *John Ruskin*, New Haven (Connecticut) - London, Yale University Press, 2002, p. 494.

²⁰ *Ivi*, p. 495.

²¹ Si rinvia a Illingworth, *Ruskin and Gardening* cit., pp. 222-226. In particolare, lo studioso osserva: «The excavation of the water courses was an obsession with Ruskin from the moment he moved to Brantwood. He regularly cleared his beck to aid its series of natural cascade. In his high moorland garden he used his group of young disciples to dig a series of small reservoirs to impound the stream» (p. 225).

to al giardinaggio, cercando di trasformare la brughiera circostante in un ambiente romantico e, dal punto di vista floreale, esteticamente piacevole all'occhio. Bratwood diventa la residenza di Ruskin e, come tale, alla sua morte, passerà alla storia, divenendo centro di visite di migliaia di turisti e studiosi che, come annunciano le inserzioni pubblicitarie e il sito web ad essa dedicato, potranno ammirare i giardini che circondano la casa²².

In conclusione, Brantwood più delle altre residenze ruskiniane, da un'angolazione meramente botanica, reca il marchio del suo proprietario. La nuova dimora sarà il luogo in cui Ruskin potrà mettere in pratica, per la prima volta, tutta la sua passione non solo per il giardinaggio ma, più in generale, per l'orticoltura, la botanica e la geologia. Contro gli attacchi di follia che, periodicamente, lo assediavano facendogli vedere la presenza del Maligno intorno a lui²³, Brantwood si trasformò in breve nella dimora della sua reclusione, sempre più lontano dal mondo e sempre più desideroso di riconquistare il Paradiso Perduto della sua infanzia. Nonostante i giardini di Brantwood fossero motivo di impegno quotidiano fino alla sua morte, Ruskin riconoscerà nel giardino di Herne Hill le ragioni positive della sua vita e la stessa matrice culturale che determinerà il suo successo di critico d'arte e pensatore. In questo senso, Herne Hill e, in subordine, Denmark Hill diventano nella memoria ruskiniana la fonte – segreta e inesauribile – da cui la sua immaginazione trarrà alimento e ispirazione, non solo per la scrittura autobiografica di *Praeterita*, ma anche per molte pagine della sua opera.

²² Qui può essere interessante notare che la Guida del Touring Club Italiano, *Scozia e Nord Inghilterra: Edimburgo, le Highlands, Cambridge e Lake District*, Milano, Touring, 2003, sotto la voce «Coniston» scrive: «Sulla riva opposta del lago è Brantwood, residenza di Ruskin dal 1872 fino alla morte, consacrata al ricordo della sua opera. Dalla casa, circondata da giardini fioriti, si aprono ampie vedute sul lago» (p. 109).

²³ Cfr. J. Abse, *John Ruskin*, London, Quartet Books, 1980, pp. 284-288. A proposito delle visioni di Ruskin, la biografa scrive: «During the course of his illness the devil fantasies continued to recur: the call of an old peacock nearby, he told the doctor, seemed to him to be the voice of the devil impelling him to evil; and to Carlyle and other correspondents he later wrote of the spectres he had conjured up when he was mad out of familiar objects like his mahogany bedposts, or the dark stains of damp on the ceiling» (p. 286).

«ROMOLA» DI GEORGE ELIOT: GIARDINI E RAPPRESENTAZIONI NATURALI

Miriam Sette

La tradizione dei giardini privati nell'Inghilterra del Settecento cede il passo, nell'Ottocento, ai giardini pubblici nel clima della società borghese, che occupa gli spazi urbani laddove l'aristocrazia settecentesca adornava col verde manieri, ville e magioni avite. Oltre ai giardini privati si sviluppano nelle città giardini pubblici più o meno grandi, in concomitanza con le ristrutturazioni urbanistiche derivanti dall'avvento degli insediamenti industriali. Tali giardini, come gli *Heligan's Gardens* in Cornovaglia, sono caratterizzati dalla trasposizione di piante tropicali dal loro *habitat* naturale al nuovo insediamento. Tante sono le piante esotiche dei giardini inglesi perché l'Impero Britannico si estende oltre le terre e i mari noti dell'Occidente. Dall'Asia e dalla Giamaica si instaura una tradizione di acquisizione per i giardini europei. L'architettura neogotica è lo stile dominante del contesto urbano e anche i giardini risentono di questa impostazione a partire dalla metà del Settecento¹, per espandere le proprie varietà sempre più ricche e appariscenti nel trionfo degli spazi verdi dell'età vittoriana. Negli anni in cui George Eliot scrive esiste, dunque, un extratesto che è il culto dei giardini e dei paesaggi. La varietà di modelli e stili di impianto di giardino creati durante il regno di Vittoria dimostra l'inventiva e l'entusiasmo dell'epoca per la tecnologia e gli sviluppi industriali. Parchi pubblici, orti e serre

¹ Gli esempi più illustri sono rappresentati da Fonthill Abbey di William Beckford (1760-1844) e da Strawberry Hill di Horace Walpole (1717-1797), iniziatori del gusto per il giardino inglese neogotico, ma è nota anche la straordinaria attività di Lancelot «Capability» Brown (1715-1783). Sul giardino inglese settecentesco si veda S. Ross, *What Gardens Mean*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

sono soltanto alcuni dei contributi ortivi innovativi dell'epoca. L'attenzione riservata al culto del giardino trova nei manuali vittoriani descrizioni dettagliate, con una variegata nomenclatura di innumerevoli specie di piante, nonché copiose istruzioni di giardinaggio. Anche nei romanzi vittoriani è diffusa un'attenzione entusiasta per i giardini, non soltanto come sfondo, ma come clima, cultura e diletto di un'epoca².

Nel macrotesto eliotiano la cifra della descrizione naturalistica di paesaggi e giardini risulta ispirata al pittoresco secondo il paesaggismo caro ai viaggiatori del Grand Tour, di cui fenomenologia esemplare è quella dei quadri di Caspar Friedrich: «From this end of the Capstone we have an admirable bit for a picture. In the background rises old Hillsborough jutting out far into the sea, rugged and rocky as it fronts the waves, green and accessible landward; in front of this stands Lantern Hill, a picturesque mass of green and grey surmounted by an old bit of building»³. D'altra parte, l'enfasi sulla tipizzazione delle specie di piante e fiori o sulle pianificazioni degli spazi verdi è associata in generale all'idea dell'ingenuità e del candore, come in *Janet's Repentance*,

[T]he garden and orchards were Mr Jerome's glory [...] and there was nothing in which he had a more innocent pride – peace to a good man's memory! all his pride was innocent – than in conducting a hitherto uninitiated visitor over his grounds, and making him in some degree aware of the incomparable advantages possessed by the inhabitants of the White House in the matter of red-streaked apples, russets, northern greens (excellent for baking), swan-egg pears, and early vegetables, to say nothing of flowering «shrubs», pink hawthorns, lavender bushes [and] spring flowers, anemones, auriculas, wall-flowers, sweet-williams, campanulas, snapdragons, and tiger-lilies, [...] moss and Provence roses, varied with espalier apple-trees; the crimson of a carnation was carried out in the lurking crimson of the neighbouring strawberry-beds; you gathered a moss-rose one moment and a bunch of currants the next; you were in a delicious fluctuation between the scent of jasmine and the juice of gooseberries.⁴

² Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si rimanda a U.C. Knoepfelmacher - G.B. Tennyson (eds.), *Nature and the Victorian Imagination*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1977. Si veda anche I. Armstrong, *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, New York, Oxford University Press, 2008.

³ G. Eliot, *Recollections of Ilfracombe* (1856), in M. Harris - J. Johnston (eds.), *The Journals of George Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 264-265.

⁴ G. Eliot, *Janet's Repentance*, in Th.A. Noble (ed.), *Scenes of Clerical Life* (1858), Oxford, Oxford World's Classic, 1988, p. 213.

o all'idea dell'infanzia, come in *Silas Marner* (1861)⁵ dove, dopo l'arrivo della piccola Eppie, la cava di pietre abbandonata sarà risanata e al suo posto cresceranno i fiori e gli alberi di un giardino – tale trasformazione del paesaggio è analoga alla particolare maniera con cui avrebbe operato un secolo dopo Sir Geoffrey Jellicoe.

Dalle pagine dei capolavori eliotiani della maturità si evince, altresì, una tessitura di tipizzazioni vegetali comparate allo *status* della condizione femminile, nel rapporto stringente tra la fioritura artificiale della coltivazione del giardino e la cura che valorizza la donna, mentre la circoscrive nella manipolazione maschile. Nella chiusa di *Middlemarch* (1871-1872), Tertius Lydgate utilizza in riferimento a sua moglie l'immagine, già di Keats, che associa la donna a una pianta di basilico «flourished wonderfully on a murdered man's brains»⁶. Inoltre, l'inquietudine di Gwendolen in *Daniel Deronda* (1876), segno della reazione eliotiana al principio di soggezione della donna, è espressa nella seguente suggestiva metafora attinta al mondo vegetale:

We women can't go in search of adventures – to find out the North-West Passage or the source of the Nile, or to hunt tigers in the East. We must stay where we grow, or where the gardeners like to transplant us. We are brought up like the flowers, to look as pretty as we can, and be dull without complaining. That is my notion about the plants: they are often bored, and that is the reason why some of them have got poisonous.⁷

L'accenno alla velenosità di alcune piante rivela il giudizio e l'atteggiamento che Eliot nutre nei confronti della costrizione in cui la donna è immersa a guisa delle piante segregate in vaso⁸. Non può sfuggire, tuttavia, il significato di una osservazione di Eliot rintracciabile nella sua recensione alle *Lectures on Architecture and Painting* (1854) di Ruskin, espressa nella maniera seguente: «To a certain degree, all artistic interpretation of Nature

⁵ G. Eliot, *Silas Marner: the Weaver of Raveloe*, ed. by Q.D. Leavis, Harmondsworth, Penguin, 1975.

⁶ G. Eliot, *Middlemarch*, ed. by W.J. Harvey, Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 893. Il componimento di John Keats, «Isabella, or, the Pot of Basil. A Story from Boccaccio» (1820), come indicato dal titolo, è a sua volta basato sulla quinta novella della quarta giornata del *Decameron* di Boccaccio.

⁷ G. Eliot, *Daniel Deronda*, ed. by B. Hardy, Harmondsworth, Penguin, 1967, p. 171.

⁸ Cfr. E. Henson, *Landscape and Gender in the Novels of Charlotte Brontë, George Eliot and Thomas Hardy: the Body of Nature*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 89: «Already in her first fiction [...], Eliot has demonstrated a rich variety of landscape treatments associated with, and significant for, the representation of her female characters – the painterly, the emblematic, the economic, the edenic, including of course, representation of women as nature, whether benevolent or malevolent».

is conventional»⁹. La novità dell'approccio conoscitivo eliotiano che, privando la realtà del suo contenuto, la restituisce, trasfigurata, soltanto nei suoi aspetti emozionali, colti nel valore simbolico, spiegherebbe il motivo per cui le frequenti descrizioni eliotiane del paesaggio inglese come Eden sono «always in some way vulnerable»¹⁰. Paesaggi vulnerabili non tanto perché minacciati dall'avvento della ferrovia o dalle incombenti geometrie meccaniche e industriali, bensì in quanto costruzioni artificiali che possono coprire uno spazio relativo sino a quando una nuova convenzione si imponga, a differenza della diuturnità indistruttibile degli elementi naturali. Peraltro Eliot considera ogni rappresentazione artistica della Natura indirizzata ad evocare le stesse emozioni che gli oggetti naturali sollecitano, ma non necessariamente le stesse percezioni descrittive: «The aim of Art in depicting any natural object, is to produce in the mind analogous emotions to those produced by the object itself»¹¹. Questa propensione eliotiana all'interpretazione artistica della Natura secondo un orientamento emozionale, simbolico e convenzionale, spiega la limitazione, evidente in *Romola* (1862-1863)¹², nell'esplorazione quantitativa e qualitativa del mondo naturalistico del giardino, quel mondo che invece è così florido ed esteso in *Janet's Repentance* e in tutta l'ampia tradizione della letteratura inglese, soprattutto vittoriana.

In *Romola* è il celebre Giardino degli Orti Oricellari¹³ (Orti dei Rucellai), noto per aver ospitato l'Accademia platonica e per aver radunato personalità come Niccolò Machiavelli, Jacopo Nardi e papa Leone X, che illustra i principi della filosofia critico-naturalistica di George Eliot. Lungi dall'essere autoisolata nell'*hortus conclusus* di quel glorioso luogo culturale, la coerente visione della realtà eliotiana ricava le linee di un discorso problematico-narrativo compatto e omogeneo dalla ricerca dell'armonia tra ordine naturale e società storico-umana. Quel che sin dal primo libro del romanzo è rilevabile è la compresenza della componente arcadica – valorizzata nella sua qualità di elemento stabilmente positivo – e di un complesso

⁹ G. Eliot's *Review of Ruskin's Lectures on Architecture and Painting*, in J. Wiesenfarth (ed.), *George Eliot: a Writer's Notebook 1854-1879, and Uncollected Writings*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1981, p. 240.

¹⁰ Henson, *Landscape and Gender* cit., p. 81.

¹¹ G. Eliot's *Review of Ruskin's Lectures* cit., p. 240.

¹² G. Eliot, *Romola*, ed. by D. Barrett, London, Penguin, 2005. Tutti i riferimenti nel testo saranno fatti a questa edizione.

¹³ Sugli Orti Rucellai si rimanda a F. Gilbert, *Bernardo Rucellai e gli Orti Oricellari. Studio sull'origine del pensiero politico moderno*, in *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, Il Mulino, 1977, pp. 15-66.

di interessi mondani risalenti alle prestigiose frequentazioni di grandi personalità della cultura umanistica e rinascimentale italiana, che caratterizzano l'esistenza di Tito Melema. L'intreccio del romanzo vede invero la progressione sociale di Tito a Firenze grazie alle sue doti diplomatiche.

Alla luce di tale stimolante connessione tra paradigma (il giardino) e letteratura, gli Orti Rucellai possono essere concepiti come spazio narrante / spazio narrato. La chiusa perfezione del giardino è attraversata da un'inquietudine nascosta che rimanda a una poetica dell'antinomia/ambivalenza. A ispirare la tensione progettuale eliotiana e a chiarire il rapporto dialetticamente positivo della scrittrice vittoriana con la realtà circostante non sono soltanto gli Orti Rucellai, emblema di un mondo culturale compiuto, ma anche la natura che è al di là del perimetro di questo non-giardino. Ovvero la natura libera che circonda e oltrepassa il giardino circoscritto. Per Eliot, così come per la sensibilità goethiana, il giardino senza recinzioni rappresenta, allora, una sorta di oasi, un punto di ancoraggio da opporre al caos urbano. E invero, in *Romola*, l'alternativa contro la quotidianità è nella realtà naturale, la quale assurge a spazio adeguato alla realizzazione dei desideri umani.

Nel giardino culturale, una definizione tautologica, descritto in *Romola* non un solo accenno viene fatto alla vegetazione. Attraverso la negazione di ogni spazializzazione floreale si attua una strategia volta ad asserire che l'arte non può rappresentare, ma soltanto stimolare la fantasia. Vale in tal senso la definizione di Coleridge della vita umana come paesaggio circondato da un orizzonte di colline che limitano la vista, e che pochi riescono ad oltrepassare per avventurarsi oltre le apparenze¹⁴. Se la vista non coincide, anzi esclude la visione, ovvero l'intuizione di ciò che è nascosto, anche per Eliot una descrizione naturalistica di tipo figurativo non ha allora molto senso.

L'atmosfera della natura può essere comunicata unicamente in quanto totalità, ma come tale si nega alla vista per svelarsi a un'intuizione, a un atto vitale, sempre nelle parole di Coleridge, che ne afferma l'esistenza, e in un certo senso la crea. Il messaggio è volutamente arazionale, la cui linea di lettura dipende dalla virtù magicamente evocativa della comunicazione poetica: la letteratura non può descrivere la natura, ma soltanto sollecitarne

¹⁴ «The first range of hills that encircles the scanty vale of human life is the horizon for the majority of its inhabitants [...]. By the many even this range, the natural limit and bulwark of the vale, is but imperfectly known. Its higher ascent are too often hidden by mists and clouds from uncultivated swamps which few have courage or curiosity to penetrate [...]. But in all ages there have been a few who, measuring and sounding the rivers of the vale at the feet of their furthest inaccessible falls, have learnt that the sources must be far higher and far inward» (S.T. Coleridge, *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, ed. by G. Watson, London, Dent, 1956, p. 137).

la conoscenza intuitiva. Nel caso di Eliot, la sollecitazione avviene sotto due riguardi. Da un lato, lo sfondo del giardino che ospita il cenacolo culturale neoplatonico dei Rucellai è un orto fiorentino che non presenta alcun elemento di analiticità naturalistica, ma soltanto il clima umano intellettuale. Dall'altro, il giardino Rucellai è luogo intermedio tra la città con i suoi affari, e la natura esterna alla città con le sue colture e le sue insorgenze naturalistiche spontanee, libere e aperte proprie della campagna.

Gli Orti Rucellai catturano la dimensione sociale della città, nello scioglimento di tutti i vincoli costruiti dalla civiltà, per ricondurli allo stato primigenio delle condizioni di istintualità originarie anteriori al consorzio civile, in cui l'*homo faber* si trasforma in *homo civicus*. Lo spazio intermedio tra la città e la campagna è l'orto, come luogo della circolazione intellettuale speculativa, sotto certi aspetti estetica e mistica, che consente l'isolamento e il raccoglimento lontano dagli affanni mondani della città così come dagli affanni naturalistici della campagna:

The place of entertainment was the Selva or Orto de' Rucellai, or, as we should say, the Rucellai Gardens; and the host, Bernardo Rucellai [... whose] family name has a significance which is prettily symbolic: properly understood, it may bring before us a little lichen, popularly named *orcella* or *roccella*, which grows on the rocks of Greek isles and in the Canaries; and having drunk a great deal of light into its little stems and button-heads, will, under certain circumstances, give it out again as a reddish purple dye [...]. Our Bernardo [...] had planted a garden with rare trees, and had made it classic ground by receiving within it the meetings of the Platonic Academy. (*Romola*, p. 331)

La descrizione del giardino Rucellai si limita, come si vede, a considerare la presenza di piante rare, ma l'attenzione di Eliot non verte su di esse per darne analiticamente proprietà, forme e disposizioni, bensì è attratta dall'etimo del nome Rucellai, che rimanda a un lichene a tal punto capace di assorbire luce da restituire per fosforescenza il color porpora, metafora evidente della circolazione luminosa e regale di idee nel giardino sede dell'Accademia Platonica. Il riferimento al simbolismo del luogo spirituale, più che al suo contesto naturalistico, fa sì che l'orto, luogo paradigmatico più che luogo fisico, non contenga riferimenti alla *ingens sylva* vichiana¹⁵, volti a richiamare le origini di forze oscure e a volte ostili non ancora domate dalla civiltà. È invece la scimmia, che a più riprese appare in *Romola*, ad evocare il sepolto orrido e bestiale dell'animalità umana e a rendere palese la storia della co-

¹⁵ Cfr. E. Paci, *Ingens sylva* (1949), Milano, Bompiani, 1994, p. 170.

stituzione dell'uomo, fatta di lunghe battaglie per la sopravvivenza, dove la ferinità rappresentava vantaggio e tempra del fisico arcaico:

[The monkey's] first leap was to the other end of the table, from which position his remonstrances were so threatening that the imp in the surplice took up a wand by way of an equivalent threat, whereupon the monkey leaped on to the head of a tall woman in the foreground, dropping his taper by the way, and chattering with increased emphasis from that eminence. Great was the screaming and confusion, not a few of the spectators having a vague dread of the Maestro's monkey, as capable of more hidden mischief than mere teeth and claws could inflict. (*Romola*, p. 143)

The *contadina* [...] snatched off the encircling linen, when out struggled – scratching, grinning and screaming – what the doctor in his fright fully believed to be a demon, but what Tito recognised as Vaiano's monkey, made more formidable by an artificial blackness, such as might have come from a hasty rubbing up the chimney. Up started the unfortunate doctor, letting his medicine-box fall, and away jumped the no less terrified and indignant monkey, finding the first resting-place for his claws on the horse's mane [...]. The horse [...] darted off across the piazza, with the monkey, clutching, grinning and blinking, on his neck. «*Il cavallo! Il Diavolo*» was now shouted on all sides by the idle rascals. (*Romola*, p. 172)

Come è evidente, i passaggi citati si dispiegano agli occhi del lettore in qualità di scene di pandemonio correate di un vertice parossistico, irresistibilmente orchestrate, che si scioglie soltanto col ristabilirsi dell'ordine. La definizione della scimmia come «*Il Diavolo*» sta a connotare un terrore estremo: il fondo incontenibile, distruttivo e cieco che accomuna l'uomo all'animale. Inoltre, nella costruzione degli episodi culminanti si colgono gli effetti di una scena primaria dai connotati sadici, dove la regressione all'istintualità brutale è espressa attraverso i rumori eccessivi e l'efferatezza delle azioni.

Al luogo fisico, concreto, densamente popolato di animali e vegetali si oppone, in *Romola*, il mondo costruito, organizzato, plasmato dalla civiltà e dai suoi canali di comunicazione economici e politici, rappresentati nella città di Firenze. Il giardino Rucellai, ponendosi come il punto ideale intermedio tra questi mondi opposti, è pertanto il luogo di incontro della Repubblica Letteraria¹⁶, che vede le sue origini nell'età umanistica.

¹⁶ Le radici della Repubblica Letteraria si collocano nell'umanesimo italiano. È una Repubblica, priva di frontiere, che idealmente accomuna tutti coloro che si occupavano delle *humanae litterae*. Michelangelo, Raffaello, Bramante, Leonardo, Pinturicchio il perugino, artisti universali, possono esser considerati come i padri fondatori, di quella Repubblica ideale che, in seguito, precisamente tra il Sei e il Settecento assunse i connotati di un'identità europea. Cfr. P. Rossi, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Roma - Bari, Laterza, 2009.

Nell'orto fiorentino i dotti creano, come nel giardino di Epicuro¹⁷, il luogo d'incontro di valori culturali, etici ed estetici che abbisognano soltanto di anime dialoganti in cui il corpo, la natura, la vegetazione, l'organizzazione spaziale dell'abitare vengono meno perché presenti sullo sfondo di quello che il giardino non è, e che pertanto esclude, ovvero la città con gli affanni mondani e la campagna con gli affanni istintuali. Il giardino Rucellai è il luogo ideale che perimetra ed esclude tutto quello che distoglie dall'intimità del pensare e dall'elaborazione del dialogare speculativo. Per questo non ha descrizione fisica, né urbana, né naturalistica, pur contenendo, sullo sfondo di ciò che esclude, sia la città sia la campagna.

Il giardino in *Romola* si impone insomma come il culmine di una estenuazione della tendenza manipolatoria dell'uomo nei confronti della natura, che viene piegata a un *ordo artificialis* in cui si realizza la negazione della natura e di conseguenza dell'*homo oeconomicus*. In questo senso il giardino Rucellai è un idealtipo, che già segnala l'evoluzione del *gardening* come forma di allontanamento dall'ordine naturale delle cose, per giungere a un trionfo di un perimetro circoscritto dello spirito. L'attenzione contemplativa e filosoficamente ammirata della natura non si risolve, invero, in *Romola*, in biasimo dell'attività adulterante dell'uomo. Anzi, si fa incisiva evidenziazione della creatività divina nelle mani dell'uomo, il quale collabora all'edificazione del mondo. Architetti come Alberti, filosofi come Ficino, filologi come Valla si pongono i massimi problemi, quali come edificare la città dell'uomo padrone della scienza e della tecnica. La formula baconiana: *scientia est potentia e natura nisi parendo vincitur* esprime il principio della compatibilità del terreno con il divino, della forza prometeica dell'uomo, che costruisce la sua civiltà senza i disastri ecologici, assecondando la natura nel vincerla. Tale cultura urbana, che medita sulla politica, sulla produzione economica, sulla dimensione etica dell'uomo a livelli di élite, è il segno della compiutezza dell'*humanitas*. La civiltà rinascimentale di Firenze, espressione del mecenatismo, inventa altresì la carta bancaria, sostegno delle finanze, l'impresa e la cultura d'impresa.

È, invero, quella rappresentata in *Romola*, un'umanità equilibrata che contempla la totalità delle dimensioni dell'uomo, dalla carnalità più piena fino alla mistica più penitenziale. I grandi rinascimentali che popolano gli Orti Rucellai, in *Romola*, non sono mercanti volgari presi dall'avidità del denaro, ma mirano alla qualità della vita, alla felicità possibile su questa

¹⁷ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a G. Reale, *Il pensiero antico*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

terra. Il lusso, il capitalismo produttivo delle lane pregiate e finanziario (gli scambi di valuta del sistema bancario) si sposano in età umanistica con il mecenatismo di chi ritiene che vi sia un circuito virtuoso tra l'elevamento della cultura pubblica e i consumi. Il richiamo di Savonarola ad una purezza tardo medievale è sì una giusta condanna della corruzione dei costumi dei potenti, ma da un'altra prospettiva, è fuori del tempo perché Firenze ormai ha le finanze, la ricchezza e la munificenza per l'elevazione del gusto per la bellezza estetica, che è superiore alla bellezza della mistica religiosa. Va ricordato, a tal proposito, che Lorenzo inneggiava alla vita e aveva il culto della mondanità pagana, ma al contempo finanziava la Cattedrale di Firenze con il denaro derivante dal commercio della lana, perché riteneva che l'investimento nell'opera d'arte, assecondando anche il culto, non fosse in quanto tale un elemento medievale di tipo penitenziale, ma fosse l'esaltazione della grandezza del Dio anche sulla terra. In altre parole, il gusto estetico conduce oltre l'autoflagellazione medievale ed invita alla riflessione filosofica sul mondano così come alla riflessione filosofica sul divino, non dividendo i due mondi, ma connettendoli in una tensione rappresentata dall'uomo come *copula mundi*.

Non soltanto il connubio tra classicità e misticismo è rappresentato in *Romola*, ma ad esso si affianca, come già accennato, il connubio tra classicità e Arcadia. Nel passaggio dal grande paganesimo alla pastorelleria, sia pure a livelli di bassa tenuta, sopravvive nella cultura italiana la tradizione alta dei Greci e di Roma, ma mista alla quotidianità campestre e agreste. In tale *interregnum*, l'Arcadia rappresenta l'anfratto della cultura della terra, ma nella versione non colta che riassorbe i livelli alti di una letteratura filosofica. L'invito degli Arcadi è ad arrendersi al momento consolatorio, ad uniformarsi al respiro intimo della natura e a godere di tale condizione di imperturbabilità. Ciò nondimeno, Eliot non è una passatista vittoriana, nostalgica dell'Eden in una società troppo carica dell'artificio. La sua adesione non è né al naturismo del mito del buon selvaggio, in cui soltanto lo stato di natura spontanea è buono e qualsiasi forma di civiltà e di sviluppo corrompe, né al futurismo di chi, appartenendo alla rivoluzione industriale, auspica il superamento dell'età della nobiltà, del latifondo e degli strati sociali egemoni ed elitistici e spera nell'avvento di un nuovo ceto borghese e produttivo. Eliot amerebbe aderire a entrambe le tendenze, prendendo il meglio da entrambe. È il mondo del giardino Rucellai il luogo di elezione della miglior sintesi tra Natura e Cultura rappresentata nella classicità moderna dagli Orti dell'Accademia Platonica fiorentina. Del resto, anche nel paesaggio della vita reale, «unidualità», nella definizione di Assunto, si incontrano Natura e Cultura:

Il paesaggio (nel quale viviamo come nelle architetture e nella città: nelle forme estetiche, insomma, che sono forme *dello* spazio e non soltanto forme *nello* spazio), è una realtà estetica con la quale noi entriamo in comunione vivendola, e contemplandola nell'atto stesso in cui contempliamo il nostro vivere *in essa* mentre *la viviamo*; vivendola in quanto viviamo in essa, e vivendo *di essa* [...] stabilendo, cioè, con questa complessa realtà naturale che diciamo paesaggio, una comunione vitale analoga a quella che instauriamo con la natura quando il nostro rapporto con essa è interessato e soltanto interessato, di nessun altro sentimento capace se non di quello del *piacevole* [...]. Di tutti i nostri rapporti con la natura, dunque, quello che si instaura nel paesaggio è il solo completo, nel senso che nel suo godimento estetico è presente il sentimento vitale.¹⁸

L'interesse di Eliot, in *Romola*, è volto a celebrare la costruzione nella città dell'arte, l'edificazione degli schemi estetici che sono nell'uomo, esemplificati dalla Basilica di Santa Maria del Fiore, la cattedrale di Firenze, prodotto della proiezione della sensibilità elitistica delle bellezze che si addicono ai grandi genii della cultura italiana. La bellezza che sconvolge del Duomo di Firenze è sintomatica della grandezza dei costumi del tempo anche dal punto di vista religioso, nonché dal punto di vista della sensibilità estetica perché attira le persone ad amare un Dio terreno, di una bellezza attuale. Per essere una giusta via di mezzo, secondo gli umanisti, l'uomo è *copula mundi*, elemento di congiunzione tra Dio e la terra; è al tempo stesso demone e angelo, centralità di raccordo, libertà che sorregge verso il divino anche il riscatto della terra:

Let us suppose that [the spirit of a Florentine citizen] has been permitted to revisit the glimpses of the golden morning, and is standing once more on the famous hill of San Miniato [...]. [H]is eyes [...] are drawn irresistibly to the unique tower springing, like a tall flower-stem drawn towards the sun, from the square turreted mass of the Old Palace in the very heart of the city [...]. The great dome, too, greatest in the world [...] there it raises its large curves still, eclipsing the hills. And the well-known bell-towers – Giotto's, with its distant hint of rich colour, and the graceful-spired Badia [...]. And here, on the right, stands the long dark mass of Santa Croce.¹⁹ (*Romola*, pp. 2-3)

Il passaggio citato presenta un insieme di bellezza, costituito da elementi naturali e opere costruite dall'uomo. I colori caldi dello scenario naturale cedono il passo ai toni più cupi e gravi delle architetture mondane. Il che implica che la magia di destrutturazione eliotiana gioca sugli antagonismi.

¹⁸ R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 2005, p. 166.

¹⁹ La torre di Palazzo Vecchio e le Basiliche di Santa Maria del Fiore e di Santa Croce, portate a compimento in epoca rinascimentale, furono progettate dall'architetto Arnolfo di Cambio (Colle Val d'Elsa, 1240/45 - Firenze, 1302).

In termini platonici, si può dire che Eliot tenti di combinare ciò che non è direttamente visibile, cioè la dimensione teoretica di cui si intravede un bagliore, con la monumentale gravità dei corpi.

Ugualmente, nella rappresentazione di due idealità, quella dell'élite e quella della spontaneità originaria ancora impersonata da Tessa e dai ceti subalterni, Eliot vuole dichiarare la sua appartenenza ad entrambe prendendo il meglio da entrambe: salvaguardare i principi di dignità, onore e rappresentatività sociale tipici delle classi elitarie e contemporaneamente salvare l'autenticità genuina e sana degli sviluppi naturali che nascono soltanto nelle situazioni originarie non contaminate dall'ipocrisia della civiltà della tecnica e dalle convenzioni. Da una prospettiva che miri a indagare il messaggio implicito per il lettore contemporaneo a Eliot, si può affermare che, per evidenziare quelle forze che la società cerca di rimuovere, al fine di suffragare una rappresentazione euforica dell'*establishment* vittoriano e scuotere il sistema e le sue rassicuranti ipocrisie, la scrittrice sceglie, a livello narrativo, di assegnare una progenie alla relazione adulterina tra Tito e la contadina Tessa. Prole, quella di Tito, è importante sottolineare che, alla sua morte, sarà allevata da Tessa e Romola. Il che vuol dire che Tito, depositario della memoria classica, si affianca sia alla tradizione colta sia alla pastorelleria. La pienezza di tempi dell'età vittoriana, caratterizzata da un'unica morale, da un'unica idealità e da un forte senso della dignità personale, è soltanto apparente a confronto delle trasformazioni sociali dell'epoca, che vedono la nascita dei ceti economici industriali. In tale coesistenza paritetica della civiltà arcadica e della civiltà urbana, la scelta di narrare dell'amore si rivela non una preferenza conformista, ma funzionale ad esprimere la necessità di integrare la dimensione estetica.

È pur sempre l'uomo che crea le architetture del mondo, e l'idea che l'uomo sia una complessità, un incompiuto in farsi che si può costruire, un Ulisse che costruisce se stesso giorno per giorno, conquistando il suo posto nella natura, culturalizzando e umanizzando il mondo, sopravvive in *Romola*, ma si affianca alla contemplazione del gusto paesaggistico e naturalistico. La doppia natura di Tito, *homo artifex* e uomo contemplativo, è segnalata nel seguente passaggio:

[Tito and Tessa] found a great plane-tree not far outside the gates, and they sat down under it, and all the feast was spread out on Tessa's lap, she leaning with her back against the trunk of the tree, and he stretched, resting his elbows on the rough green growth cherished by the shade, while the sunlight stole through the boughs and played about them like a winged thing. Tessa's face was all contentment again, and the taste of the apricots and sweetmeats seemed very good. (*Romola*, p. 108)

È in tale dimensione paganeggiante e mediterranea che Eliot sceglie, come è ovvio, di situare il decoro della sua egloga di ispirazione teocritea o virgiliana, benché più sottile e complessa. Lo scenario naturale, non riservando sorprese, fa sì che Tito possa immergersi in una saporosa natura pacifica che distilla sole e umori gioiosi, e non lascia spazio a cupe irruzioni di violenza e di morte. Il platano, i frutti di stagione, la delicata scena d'amore tra Tito e Tessa, rappresentano uno dei rari momenti rasserenanti nel pieno di una civiltà affaticata. Sprofondato panteisticamente nella natura, abbandonato all'estasi del mondo naturale che gli è attorno, Tito può dire: «Et in Arcadia Ego»²⁰. In tale immobilità archetipica, lontana dalle corruzioni moderne, stanno il maschile e il femminile come principi, idee platoniche, categorie kantiane. Il giovane pagano è soggiogato dallo scenario idilliaco in cui il reale si espande e si contrae, e il *rêve* è ramificato negli elementi dell'ontologia concreta. Si può affermare che *Romola* rappresenti a buon diritto la «grande arte europea», poiché «altro non è se non esplorazione *dell'essere* dimenticato»²¹. Tuttavia, più che una riproposizione, da parte di Eliot, del dubbio amletico tra due istanze oppositive, si registra l'introduzione della categoria dell'ambivalenza come un punto fondamentale dell'estetica della scrittrice vittoriana. Tito è alla ricerca della pienezza perduta, ma, al contempo, la sua è una visione nitida della separazione, del conflitto, della differenza, della fuga dal bene originario, dall'orizzonte dell'identità verso la molteplicità amorfa, inessenziale, inautentica: cause e effetti al tempo stesso, dell'oblio della integralità dell'essere. Nel giorno del fidanzamento con Romola, al chiuso della Biblioteca de' Bardi, l'attenzione di Tito è significativamente attratta da una statuina di Michelangelo riprodotte «a young faun playing the flute» e dagli affreschi raffiguranti «'caprices' of nymphs and loves sporting under the blue among flowers and birds» (*Romola*, p. 197). Parallelamente, nel ridestarsi dalla beatitudine del suo sonno primordiale, la coscienza di Tito è sin da subito acuita e operativa:

It really was a long while before the waking came – before the long dark eyes opened at Tessa, first with a little surprise, and then with a smile, which was soon quenched by some preoccupying thought. Tito's deeper sleep had

²⁰ Cfr. W. Pater, *Il Rinascimento*, a cura di M. Praz, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965, p. 169 (ed. orig. *Studies in the History of the Renaissance*, London, Macmillan, 1873). Il motto appare citato per la prima volta in un quadro di Bartolomeo Schedoni (1570?-1615) rappresentante due pastori che contemplanò un teschio sotto cui si legge il motto che fu ripreso da Nicolas Poussin (1594-1655), nel celebre quadro intitolato per l'appunto *Et in Arcadia Ego* e noto anche con il nome di *I Pastori d'Arcadia*.

²¹ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1993, p. 17 (ed. orig. *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986).

broken into a doze, in which he felt himself in the Via de' Bardi, explaining his failure to appear at the appointed time. The clear images of that doze urged him to start up at once to a sitting posture. (*Romola*, p. 110)

È la stessa Eliot a comunicare in maniera implicita, in uno dei suoi interventi autoriali, che Tito è viaggiatore che ha in sé il senso dell'appartenenza e quello dell'esilio, tanto che la fuga cede immancabilmente alla necessità del ritorno alle occupazioni mondane: «The fretted summer shade, and stillness, and the gentle breathing of some loved life near – it would be paradise to us all, if eager thought, the strong angel with the implacable brow, had not long since closed the gates» (*Romola*, p. 110). Quella di Tito è sì una fuga edonistica dalla realtà, ma conserva in sé l'attrazione mondana come simbolo percepibile della purezza interiore della spiritualità intima. Tito può vivere la felice esperienza del fuggiasco perché alle spalle ha la solidità, la severità, la sacralità di concetti propri della cultura rinascimentale.

L'intensità dinamica interiore di Tito, il sentimento della natura, così come le immagini arcadiche, sono permeate allora di note più profonde, volte a evocare la misteriosa armonia e l'equilibrio naturali, percepibili a momenti intermittenti come bagliori del campo visivo. Parimenti, la vita non è fatta di pienezza e interezza, bensì è dominata dal frammento. Dietro il frammento è nascosta un'armonia del mondo per quanto non decifrabile. Scrive Foscolo nei *Principi di critica poetica*:

Esiste nel mondo una universale secreta armonia, che l'uomo anela di ritrovare come necessaria a ristorare le fatiche e i dolori della sua esistenza; e quanto più trova si fatta armonia, quanto più la sente e ne gode, tanto più le sue passioni si destano ad esaltarsi e a purificarsi, e quindi la sua ragione si perfeziona. Questa armonia nondimeno di cui l'esistenza è sì evidente, e di cui la necessità è sì fortemente sperimentata più o meno da tutti i mortali, vedesi (come tutte le cose che la natura offre all'uomo) commista a una disarmonia di cose, le quali cozzano e si attraversano, e spesso si distruggono fra di loro. Però nella musica più che nelle altre arti appare evidentemente che l'immaginazione umana trovò il modo di combinare i suoni, ch'essistono in natura onde produrre melodia ed armonia, sottraendone tutti i suoni rincrescevoli o discordi. Il potere universale della musica è prova evidente della necessità che noi sentiamo dell'armonia.²²

La citazione da Foscolo non è ovviamente casuale poiché va ricordato che il tempo del racconto in *Romola* è coevo ai moti del Risorgimento italiano

²² U. Foscolo, *Principi di critica poetica* (1823), cit. in A. Balduino, *Storia Letteraria d'Italia. L'Ottocento*, Padova, Piccin, 1990, pp. 152-153.

e che Eliot entrò in contatto con gli scrittori e gli intellettuali del periodo, incluso lo stesso Giuseppe Mazzini. Foscolo, artista prisorgimentale, nei *Sepolcri* recupera, con spirito patriottico, i grandi italiani del passato. Nelle tombe illustri giacciono, tra gli altri, anche personalità di spicco del Rinascimento. Alla stregua dell'operazione compiuta da Foscolo, volta a evidenziare il nesso culturale che lega una fase all'altra, anche nella scelta, da parte di George Eliot, di rivivere la fase della civiltà antecedente più alta è rintracciabile la stretta correlazione esistente tra i due periodi²³.

Anche Tito aspira all'*harmonia mundi*, di cui parla Foscolo nel passaggio citato, come tensione essenziale della sua spiritualità nel mondo letterario di *Romola*, inserito nel quadro organico della civiltà rinascimentale che include a pari titolo civiltà e natura, dialogo neoplatonico e potenza plasmatrice della scienza, misticismo estetico e principio vitale e mondano che permea e anima il corpo fisico.

Questa è la tensione che Eliot riflette nella sua produzione letteraria e nella figura di Tito, derivandola dalla ricerca di nuovi equilibri organici dell'età risorgimentale del suo tempo, fatto di rivoluzioni politiche, tra indipendentismo dei popoli e unificazione nazionale, tra riorganizzazione sociale borghese e industrialismo imprenditoriale oltre l'economia dei mercati chiusi del mondo agrario, tra permanenza della organicità del comunitarismo romantico e innovazione individualista ed egemonica dell'imperialismo vittoriano.

Eliot compensa ed esprime l'armonia tendenziale del suo tempo proiettandola nelle tensioni del mondo euritmico della civiltà rinascimentale che media tra cielo e terra, mondanità e spiritualità, scienza e arte. Pertanto, l'estetica letteraria in *Romola* avvolge in un'aura unitaria l'identificazione dell'autrice vittoriana con una passata civiltà idealizzata, mentre la sua narrazione tesse un percorso di ricerca armonica nelle dissonanze del quotidiano, negli scenari ambivalenti dell'esistenza, nel richiamo vocazionale della natura istintuale e incontaminata, per poi attingere alle più profonde motivazioni della vita attiva che si costruisce nel consorzio civile *oltre* la natura, soffermandosi nei luoghi riflessivi e di attraversamento tra Natura e Cultura, come il giardino filosofico della civiltà rinascimentale.

²³ Al mito del Risorgimento contribuì nei primi anni del 1850 George Henry Lewes attraverso la propaganda nel periodico radicale da lui diretto *The Leader*. Sull'importanza, per la composizione di *Romola*, del viaggio in Italia di George Eliot del 1860, si veda A. Thompson, *George Eliot and Italy: Literary, Cultural and Political Influences from Dante to the Risorgimento*, Basingstoke, Macmillan, 1998.

IL GIARDINO NELLA BRUGHIERA: RAPPRESENTAZIONI DELLA NATURA IN «TESS OF THE D'URBERVILLES»

Emanuela Ettorre

Le brughiere selvagge e primordiali del Wessex, le distese sconfinite di campi, le ricche vallate attraversate dai fiumi e percorse da greggi sono gli orizzonti topologici in cui s'inscrivono le storie dei protagonisti hardiani. È una natura senza tempo che, nel rispondere ai soli ritmi delle stagioni e alle suggestive variazioni cromatiche dell'alba e dei tramonti, sembra resistere alle logiche sociali ed economiche tardo-vittoriane e a una visione miglio-ristica che solo la città è in grado di garantire. Nel Wessex gli spazi e le visioni sono intrisi di soggettività, divenendo talora paesaggi della memoria, talaltra luoghi dell'astrazione e di una dimensione fantasmatica. Sfidando le convenzioni della rappresentazione realistica, il Wessex si fa spazio mitico in cui è solo il tempo della natura a scandire le azioni di ogni uomo e a determinarne il senso. Nei romanzi di Thomas Hardy esso è l'unico luogo possibile a fare da sfondo ai drammi umani, l'unico mondo che, attraverso i paradigmi dell'isolamento, dell'inclusione e dell'appartenenza, riesce a rendere le storie universali ed eterne. Come scrive Hardy stesso nella *Preface a Far from the Madding Crowd*: «I ask all good and idealistic readers [...] to refuse steadfastly to believe that there are any inhabitants of a Victorian Wessex outside these volumes in which their lives and conversations are detailed»¹. Invitando i lettori a non immaginare i personaggi del Wessex al di fuori di questa specifica topografia, lo scrittore rivendica al suo spazio una valenza mitica, nel suo essere di fatto disgiunto dalle contingenze

¹ Th. Hardy, *Far from the Madding Crowd*, ed. by S.B. Falck-YI, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 4.

della contemporaneità e dalla «threat of transatlantic commodification and exchange»².

*Tess of the d'Urbervilles*³ è un romanzo interamente ambientato in un microcosmo rurale, in cui l'avvicinarsi delle varie località che fanno da cornice alla drammatica storia della protagonista sancisce l'indissolubile legame della donna con l'ambiente in cui vive. La natura rappresenta per Tess molto più di uno scenario e, come osserva Shirley A. Stave, «she is consistently so strongly identified with the earth that the atmosphere and the elements reflect her moods»⁴. L'affinità di Tess con la terra, nonché la profonda conoscenza che di essa quotidianamente rivela, ribadiscono la fedeltà a una religione della Natura che, intrisa di paganesimo, giunge a identificare la protagonista con una divinità destinata a compiere il proprio viaggio sacrificale. «What a fresh and virginal daughter of Nature that milkmaid is» (*TU*, p. 136): è con queste parole che Angel Clare si riferisce a Tess non appena si accorge della presenza della donna nella cascina di Talbothays; il suo essere-nel-mondo significa essere dentro la Natura, interiorizzarne i processi e rispecchiarvisi simbioticamente:

Every contour of the surrounding hills was as personal to her as that of her relatives' faces. (*TU*, p. 42)

[... a]fter dark [...] when out in the woods [...] she seemed least solitary. She knew how to hit to a hair's breadth that moment of evening when the light and the darkness are so evenly balanced that the constraint of day and the suspense of night neutralize each other, leaving absolute mental liberty. It is then that the plight of being alive becomes attenuated to its least possible dimensions. She had no fear of the shadows; her sole idea seemed to shun mankind [...]. On these lonely hills and dales her quiescent glide was of a piece with the element she moved in. Her flexuous and stealthy figure became an integral part of the scene. At times her *whimsical fancy* would intensify natural processes around her till they seemed a part of her own

² G. Abravanel, Hardy's Transatlantic Wessex: Constructing the Local in *The Mayor of Casterbridge*, *Novel* 39, 1 (2005), p. 99.

³ Thomas Hardy comincia a scrivere *Tess* nell'autunno del 1888; dopo aver subito i rigidi effetti della censura durante la serializzazione dell'opera, il romanzo viene pubblicato in tre volumi nel dicembre del 1891, ma solo l'anno successivo, dopo una serie di revisioni, *Tess* sarà stampato nella sua versione definitiva. Tutte le citazioni nel presente lavoro sono tratte dall'edizione: Th. Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, ed. by J. Grindle and S. Gatrell, Oxford, Oxford University Press, 2005. D'ora in avanti il numero della pagina sarà indicato tra parentesi nel testo preceduto dalla sigla *TU*.

⁴ S.A. Stave, *The Decline of the Goddess. Nature, Culture, and Women in Thomas Hardy's Fiction*, Westport, Greenwood Press, 1995, p. 105.

story. Rather they became a part of it; for *the world is only a psychological phenomenon*, and what they seemed they were. (TU, p. 97, corsivo mio)

La vita di Tess, la sua indomita sensualità e le passioni, le delusioni e le terribili fatalità, le faticose peregrinazioni e la sua tragica fine hanno un senso solo se viste all'interno delle grandi vallate del Wessex. Nel suo rapporto con gli spazi della natura si avverte non soltanto quella *humanness of nature*⁵ che tanto informa i testi hardiani, quanto la capacità della protagonista di penetrare i segreti della natura stessa, di coglierne le più sottili e impercettibili trasformazioni e, non ultimo, di assimilare ogni angolo della terra per poi dare libero sfogo ai processi immaginativi.

Ma nella *Phase The Second* – «Maiden No More» – il «coarse pattern» (TU, p. 82) si è oramai abbattuto su Tess, privandola dell'innocenza e rendendola sempre più consapevole della solitudine di ogni individuo, sistematicamente intrappolato nel terribile disegno del caso. La trasformazione della protagonista si percepisce innanzitutto al livello del suo rapporto con lo spazio: «It is Tess Durbeyfield [...] somewhat changed – the same, but not the same; at the present stage of her existence *living as a stranger and an alien here, though it was no strange land that she was in*» (TU, p. 101, corsivo mio). Dopo molti mesi di reclusione, la nascita e la morte del suo bambino, Tess torna sui campi ma, all'improvviso, la terra cui appartiene non è più il luogo di un'armonica convergenza e comunione di sensi. Su quella stessa terra, tra le querce primitive del «Chase», Tess coglie i primi segni del cambiamento e del conseguente rapporto disforico con l'ambiente naturale; come osserva il narratore, «she had learnt that the serpent hisses where the sweet bird sings» (TU, p. 87). L'indescrivibile e fatalistico evento compiutosi nel buio indistinto di una notte d'estate ha corrotto il suo rapporto con la natura, impedendole persino di guardare verso la valle: «Verily another girl than the simple one she had been at home was she who, bowed by thought, stood still here, and turned to look behind her. She could not bear to look forward into the Vale» (TU, pp. 87-88). La negazione dello sguardo è il segno di un'intransitività che definisce, da questo momento, il rapporto tra l'eroina e lo spazio circostante. Non è un caso, allora, che la natura d'ora in avanti si rappresenti come un *locus* corrotto che, dietro un'apparente armonia e rigogliosità, può nascondere le tracce del decadimento e della colpa.

⁵ D. Denisoff, *Fluid Margins: Natural Environments in Victorian Culture*, *Victorian Review. An Interdisciplinary Journal of Victorian Studies* 36, 2 (Fall 2010), p. 9.

Sulla base di queste nuove consapevolezze non deve stupire che alcune scene particolarmente significative abbiano luogo all'interno di una spazialità circoscritta come quella del giardino. Nell'economia del romanzo tale referente topologico si carica di densità semantica, nel darsi come rappresentazione simbolica ed estensione metonimica di quello spazio più ampio e variegato in cui esso è inglobato, vale a dire la brughiera del Wessex. Dopo una faticosa giornata estiva dedicata alla mungitura presso la cascina, al calar della sera Tess inizia a camminare da sola nei pressi del giardino, rammaricandosi di aver mostrato interesse nei confronti di Angel Clare. L'atmosfera silenziosa che avvolge il giardino di Talbothays è interrotta dal suono di un'arpa mentre Tess, «like a fascinated bird», è attratta dalle note di questo strumento e, subendone la malia, non può fare a meno di procedere verso di esso:

[...] at dusk, when the milking was over, she walked in the garden alone, to continue her regrets that she had disclosed to him her discovery of his considerateness.

It was a typical summer evening in June, the atmosphere being in such delicate equilibrium that inanimate objects seemed endowed with two or three senses, if not five [...]. The outskirts of the garden in which Tess found herself had been left *uncultivated* for some years, and was now *damp* and *rank* with *juicy grass* which sent up *mists of pollen* at a touch, and with *tall blooming weeds emitting offensive smells* – weeds whose red and yellow and purple hues formed a *polychrome* as dazzling as that of cultivated flowers. She went stealthily as a cat through this *profusion of growth*, gathering *cuckoo-spittle* on her skirts, cracking snails that were underfoot, *staining her hands with thistle-milk and slug slime*, and rubbing off upon her naked arms *sticky blights* which, though snow-white on her appletree-trunks, made madder *stains on her skin*; thus she drew quite near to Clare, still unobserved of him.

[...] she undulated upon the thin notes of the second-hand harp, and their harmonies passed like breezes through her, bringing tears into her eyes. The floating pollen seemed to be his notes made visible, and the dampness of the garden the weeping of the garden's sensibility. Though near nightfall, the rank-smelling weed-flowers glowed as if they would not close, for intentness, and the waves of colour mixed with the waves of sound. (TU, pp. 138-139)

Attraverso modalità rappresentative espressionistiche, la sequenza descrittiva riproduce il giardino come il luogo di un'esplosione e di una contaminazione sensoriale: il gusto, l'olfatto, la vista e l'udito inebriano la protagonista e, per mezzo di un evidente gioco sinestetico, ci permettono di cogliere i rapporti di corrispondenza tra gli elementi della natura. La policromia degli arbusti, il polline che si solleva in aria al semplice tocco

delle piante, le vischiose secrezioni d'insetti e molluschi che contaminano il corpo e gli abiti di Tess, sono il segno della fertilità della natura e della sua attività riproduttiva. In questo giardino primordiale non vi è molto spazio per gli esseri umani; a rompere la quiete c'è il suono di un'arpa, mentre la protagonista, prima paragonata a un uccellino, cammina ora silenziosa come fosse un gatto. È un giardino che non può fare a meno di richiamare le «multitudes of forms»⁶ dell'*Origin of Species* che Charles Darwin, nelle pagine conclusive dell'opera, invita così ad ammirare: «It is interesting to contemplate an entangled bank, clothed with many plants of many kinds [...] with various insects flitting about, and with worms crawling through the damp earth»⁷. Anche Darwin, come Hardy, attualizza il paradigma dell'eccesso: attraverso immagini della molteplicità e l'insistenza sulla variabilità delle specie, egli ci esorta a godere dello spettacolo lussureggiante che la natura offre di sé; il giardino hardiano è la testualizzazione dell'eterno divenire della natura, il luogo in cui si attuano, darwinianamente, i processi di modificazione e selezione delle specie⁸. Annullando ogni visione antropocentrica, Hardy non pone il giardino al servizio dell'uomo: quest'ultimo appare come un'unità molecolare, un elemento biologico che, al pari di un insetto, segue il ciclo vitale che gli è stato attribuito e nel giardino vive un processo di fusione con le altre creature viventi. Tess si trova a percorrere i sentieri del giardino come ogni altro essere animale che vi appartiene, essa sta per la «earthly mother»⁹, giovane donna feconda e pronta a riprodursi, nonostante le molteplici avversità sociali e ambientali. Il ciclo di vita di Tess non si distingue pertanto dalla flora e dalla fauna che invadono il giardino di Talbothays e, nel legame indissolubile con la terra, esprime la traccia della propria precarietà.

Tra la profusione di vegetazione del giardino, la cui aria è pervasa da un odore sgradevole, il corpo e le vesti di Tess si macchiano col latte di cardo, con la bava di lumache e le secrezioni d'insetti; sull'erba umida e selvatica la ragazza calpesta chiocciole, mentre la muffa e la ruggine dei meli le tingono la pelle che, agli occhi del narratore, appare più bianca della neve. In questa scena il giardino assume le sembianze di un paradiso cor-

⁶ Ch. Darwin, *The Origin of Species*, ed. by G. Beer, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 390.

⁷ *Ivi*, p. 395.

⁸ Quanto alle suggestioni darwiniane di questo giardino hardiano si veda anche G. Beer, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge, 1983, pp. 256-258.

⁹ R.P. Harrison, *Gardens. An Essay on the Human Condition*, Chicago - London, University of Chicago Press, 2008, p. 19.

rotto, con al suo interno i segni della sgradevolezza, del decadimento e di un eterno divenire che conduce alla morte. Tuttavia, quest'ultima non deve essere percepita quale dolorosa assenza o tragica fatalità, piuttosto come un'inevitabile circostanza la cui funzione è necessaria per la realizzazione delle potenzialità del mondo fenomenico.

Entrare nel giardino equivale a immettersi nel ventre della terra, dove le cose più piccole e apparentemente insignificanti si trasformano, come se osservate dalla lente di un microscopio. Per dirla con Gaston Bachelard, l'ingresso nel giardino esprime «la volontà di guardare dentro le cose [...]». Fa della visione una violenza, scopre la fenditura, l'incrinatura, la crepa attraverso la quale si può violare il segreto delle cose nascoste»¹⁰. Nella dettagliata descrizione del giardino di Talbothays si avverte proprio questa violenza della visione: le cose percepite dal narratore (che pare assumere la prospettiva di Tess) appaiono iperconnotate e, nel loro eccesso cromatico, olfattivo e secretivo, sanciscono il prorompere degli aspetti più segreti e seducenti della natura stessa. Una natura che non si può fare a meno di guardare ma nei cui confronti è pressoché impossibile mettere ordine o attribuire un senso. Lo sguardo intrusivo dell'uomo all'interno della natura può condurre solo alla consapevolezza che in essa agiscono esclusivamente i principi della selezione naturale. Come osserva Richard Dawkins in proposito: «[...] natural selection is [...] the only known force capable of producing the illusion of purpose which so strikes all who contemplate nature»¹¹. Proprio attraverso tali parole è possibile interpretare la funzione di questo giardino hardiano: al suo interno la natura non è concepita per essere ammirata o dominata; non si tratta di un'aiuola coltivata da un abile giardiniere, ma di uno spazio incolto e selvaggio che, esplodendo nella sua fecondità, trova nei processi di conservazione, riproduzione ed evoluzione la propria ragione di esistere¹². Il ciclo continuo della vita si attua negli spazi del giardino, ed è qui che tramite una successione di causa-effetto la natura manifesta se stessa in tutta la propria autenticità; dinanzi a ciò l'uomo riesce a comprendere che la natura non ha scopo se non il perpetuarsi delle specie all'interno dei processi di selezione naturale.

Il giardino di Talbothays si configura, pertanto, più come il laboratorio di uno scienziato che come lo spazio della ricreazione dell'animo umano

¹⁰ G. Bachelard, *La terra e il riposo. Immagini dell'intimità*, Como, Red, 1994, p. 17.

¹¹ R. Dawkins, *A Devil's Chaplain*, London, Phoenix, 2004, p. 13.

¹² In proposito, come osserva Simon Pugh, «When it cannot be dominated, Nature is a mere presence, a signifier, [...] a reminder of mortality» (S. Pugh *Garden, Naturee, Language*, Manchester, Manchester University Press, 1988, p. 103).

e di un'idillica comunione con la natura. La testualizzazione del giardino sancisce, inoltre, l'improbabile tentativo di conciliare un codice scientifico rappresentato dalle teorie del caos primordiale e dell'evoluzione della natura (di cui il giardino di Talbothays si fa esempio memorabile) con un codice biblico legato alla teoria creazionistica di un giardino edenico in cui si compie il peccato originale. Non a caso, in alcune sequenze successive, la metafora spaziale del giardino diventa il luogo in cui mettere in scena il paradigma biblico della tentazione. Tess è più volte paragonata a Eva e le due figure maschili, Angel Clare e Alec D'Urberville, talora ad Adamo, talaltra al satanico ingannatore¹³. Nel romanzo hardiano la tentazione è connessa alla simbologia dell'arpa; è evidente, tuttavia, che Hardy inverte i ruoli atanziali attribuendo all'uomo quella funzione ammaliatrice tipica dell'immaginario femminile. Tess si avventura nel giardino poiché incantata dalle vibrazioni dell'arpa che Angel Clare, pur con scarsa maestria, suona in uno spazio altrimenti dominato da un innaturale silenzio. Il giardino e l'arpa si trasformano in elementi parodistici: se nell'immaginario tardo-medievale il giardino è il luogo in cui si conquista l'amata grazie all'artificio poetico e l'arpa lo strumento dell'amore ed emblema del piacere dei sensi, nel giardino di Hardy esso è uno strumento acquistato di seconda mano presso una vendita all'asta e il musicista, è un giovane inesperto che concepisce la musica come fonte di sostentamento:

At first he lived up above entirely, reading a good deal, and stumming upon an old arp which he had bought at a sale, saying when in a bitter humour that he might have to get his living by it in the streets some day. (*TU*, p. 133)

The soundlessness [...] was broken by the strumming of strings. [...] To speak absolutely, both instrument and execution were poor; but the relative is all, and as she listened Tess, like a fascinated bird, could not leave the spot. (*TU*, p. 138)

Nel giardino di Talbothays, l'arpa è un mezzo ingannevole, un'illusione che l'uomo inventa per continuare a rappresentare la messinscena della vita. Nel rilevare la valenza mistificatrice dello strumento musicale Hardy smiuisce anche la figura di Angel Clare, impegnato ora nel ruolo di ardente innamorato e seduttore. L'intento parodico evidenziato in questa scena, che si dà come chiaro segnale prolettico di una storia d'amore destinata

¹³ «[...] she regarded him as Eve at her second waking might have regarded Adam» (*TU*, p. 187); «And why then have you tempted me? I was firm as a man could be till I saw those eyes and that mouth again – surely there never was such a maddening mouth since Eve's» (*TU*, p. 343).

al fallimento, è volto a reinterpretare il concetto di mascolinità vittoriana, presentando una figura che risulta intrappolata all'interno di una ruolizzazione che ne stabilisce codici comportamentali e psicologici. Se la stereotipata modellizzazione maschile si fonda sui principi di superiorità e vigore, Hardy presenta invece uomini deboli, costretti in rigidi codici morali (Angel Clare) o in una tipizzazione (Alec il villain) che non li autorizza a revisionarsi e cambiare. Per converso, attraverso la figura di Tess, la cui esistenza è intrisa di determinismo, abnegazione, dualismo, confini morali indefinibili e un irresistibile fascino, Hardy riesce a delineare un universo femminile estremamente complesso e ambivalente. Tess sfida ogni ruolo convenzionale e, nel suo sguardo a volte innocente altre malizioso, si colgono i tratti di una personalità multiforme.

È la curiosità a spingere Tess all'interno del giardino, di certo una curiosità diversa rispetto a quella che nel giardino edenico aveva condotto Eva verso la conoscenza, la trasgressione e la conseguente vergogna; ma è pur sempre il luogo in cui la natura manifesta se stessa attraverso il paradigma della tentazione. In *Phase The Sixth* – «The Convert» –, nonostante l'avvenuta conversione e la scelta di diventare parroco metodista, Alec D'Urberville incontra nuovamente Tess. La giovane donna è paragonata a Eva, a una «temptress» e a una «witch of Babylon» (TU, p. 343); pertanto, la sua malia non può fare a meno di risvegliare i sensi dell'uomo che, con tono provocatorio e minaccioso, dichiara di non volere più rinunciare a lei. È in queste pagine che il giardino rientra in scena intriso di nuove connotazioni che orientano il senso verso un immaginario biblico con i suoi paradigmi duali inferno/paradiso.

Tess è appena tornata a casa dopo aver saputo delle cattive condizioni di sua madre e si rende subito conto di quanto il giardino sia stato trascurato: «It was now the season for planting and sowing; many gardens and allotments of the villagers had already received their spring tillage; but the garden and the allotment of the Durbeyfields were behindhand» (TU, pp. 366-367). La famiglia di Tess, ridotta in estrema povertà, era stata costretta a nutrirsi proprio dei tuberi e delle patate da semina. E adesso, mentre suo padre coltiva il giardino, la giovane donna dedica le proprie energie al faticoso lavoro della terra dell'orto fino a notte inoltrata poiché, dal suo punto di vista, «violent motion relieved thought» (TU, p. 416). L'orto di famiglia, similmente ai numerosi altri orti circostanti, ha assunto ora le sembianze di un girone infernale: in una giornata di marzo mucchi di erbacce e rifiuti vengono fatti bruciare poiché il tempo asciutto ne favorisce la combustione; fiamme rossastre prodotte dai roghi di gramigna si levano al cielo, mentre Tess, avvolta dal fumo e illuminata dal loro riverbero, con

un forcone in mano è ferma a sorvegliare lo spettacolo che si svolge dinanzi ai suoi occhi. In questo spazio che, a ben guardare, non è troppo dissimile dagli inferi, Tess prova un inusitato senso di benessere finché, tra il bagliore del fuoco, scorge la figura di Alec D'Urberville:

Something in the place, the hour, the crackling fires, the fantastic mysteries of light and shade, made others as well as Tess enjoy being there [...]. Hence, as Tess stirred the clods [...] she did not for a long time noticed who worked nearest to her – a man in a long smockfrock who, she found, was forking the same plot as herself [...].

The fire flared up, and she beheld the face of D'Urberville.

The unexpectedness of his presence, the grotesqueness of his appearance in a gathered smockfrock [...] had a ghastly comicality that chilled her as to its bearing. *D'Urberville emitted a low long laugh.*

«If I were inclined to joke I should say, *how much this seems like Paradise!*» he remarked, whimsically looking at her with an inclined head.

«What do you say?» she weakly asked.

«A jester might say *this is just like Paradise. You are Eve, I am the other one, come to tempt you in the disguise of an inferior animal.* I used to be quite up in that scene of Milton's when I was theological [...]». (TU, pp. 368-369, corsivo mio)

Gli espliciti richiami al paradiso, al serpente e a Eva ci introducono in un giardino biblico che è però uno spazio infernale in cui gli orti si fanno roghi, le fiamme e il fumo nascondono ogni visione, dove Tess è costretta a lavorare la terra e Alec, travestito da contadino con un'inconfondibile risata satanica, è il portavoce di un messaggio diabolico allorché recita alla giovane donna alcuni versi del *Paradise Lost* di John Milton¹⁴. Questa rivisitazione parodica del giardino dell'Eden annulla l'idea di uno spazio destinato alla contemplazione, i cui abitanti sono semplici beneficiari della bellezza della natura e dei suoi preziosi frutti. Nel giardino e negli orti di Marlott le creature umane svolgono attività faticose; si tratta di luoghi che sanciscono contemporaneamente la vita e la morte, la natalità e l'estinzione e in cui solo il lavoro può garantire la sopravvivenza dell'uomo e la prosecuzione della specie. Contravvenendo al messaggio biblico, quello di Marlott è un anti-giardino edenico che non può coincidere con l'origine della vita, ma con il senso dell'inganno e della morte.

¹⁴ «'Empress, the way is ready, and not long; / Beyond a roof of myrtles [...] / [...] If thou accept / My conduct I can bring thee thither soon'. / 'Lead then', said Eve». Si tratta delle parole che Satana, con le fattezze da serpente, rivolge a Eva (*Paradise Lost*, IX, vv. 626-631).

Se in *Tess of the D'Urbervilles* il giardino è rappresentato anche come indice di morte, non possiamo fare a meno di menzionare uno dei primi episodi in cui tale referente topologico è presentato al lettore. Si tratta di una tragica circostanza: la morte di Prince, il cavallo dei Durbeyfield che viene sepolto proprio nel giardino di casa. Il padre di Tess decide di non venderne il corpo e, come forma di gratitudine *post mortem* per i numerosi servizi ricevuti dall'animale, gli riserva un posto all'interno del suo giardino:

He worked harder the next day in *digging a grave for Prince in the garden* that he had worked for months to grow a crop for his family. When the hole was ready Durbeyfield and his wife tied a rope round the horse, and dragged him up the path towards it, the children following in funeral train. Abraham and Liza-Lu sobbed, Hope and Modesty discharged their grief in loud blares which echoed from the walls; and when Prince was tumbled in they gathered round the grave. The breadwinner had been taken away from them; what would they do? (*TU*, p. 40, corsivo mio)

La morte di Prince avviene durante un viaggio notturno quando Tess e suo fratello si stanno recando a vendere il miele. Tess è colta dal sonno, perde il controllo del carretto sicché il cavallo è investito da un carro postale, la cui stanga acuminata gli si infila nel petto. Il giardino in questo caso entra in scena come luogo della sepoltura; invertendo la polarizzazione natura/cultura, nel giardino si attua una convergenza funzionale delle categorie naturali legate alla sfera botanica e alle leggi dell'ecosistema con quelle più specificamente culturali associabili invece all'atto della sepoltura e al culto dei morti. Il giardino sancisce una continuità spaziale tra il regno dei vivi e quello dei defunti; esso è il luogo in cui il padre di Tess deve sacrificarsi a coltivare il necessario per vivere, ma al tempo stesso è il terreno nel quale riporrà i resti dell'animale. L'ambiguità semantica del giardino rimanda alla doppia accezione che Hardy conferisce sempre alla terra: da una parte fonte di sostentamento, rappresentazione delle fatiche della vita e del lavoro dell'uomo, dall'altra luogo della conservazione del passato, lo spazio in cui le generazioni antiche hanno lasciato le loro tracce e dove si custodiscono i resti dei nostri avi¹⁵. Nel giardino il tempo geologico finisce per sovrappor-

¹⁵ Può essere utile ricordare come la questione antropologica della contiguità tra i luoghi di sepoltura e le dimore umane fosse questione di accesi dibattiti e riflessioni nel XIX secolo. Charles Lyell, nel 1863, non a caso scriveva: «[...] so many caves have been inhabited by a succession of tenants and have been selected by Man as a place not of domicile, but of sepulture, while some caves have also served as the channels through which the waters of occasional land-floods or engulfed rivers have flowed, so that the remains of living beings which have peopled the district at more than one era may have subsequently been mingled in such caverns and confounded together in one and the same

si al tempo della finitudine umana o, per dirla con Robert Pogue Harrison, alla «mortalization of time»¹⁶.

Le diverse rappresentazioni del giardino di Talbothays e di Marlott ci immettono in un luogo della non disgiunzione, della vita rigogliosa che si perpetua, ma anche della decadenza e della decomposizione o in un luogo infausto dove il peccato e il male si manifestano dietro le fattezze di un grottesco tentatore. In questi giardini Hardy mette in scena l'estrema complessità del suo personaggio femminile che, seppur paragonata a Eva, si identifica spesso in una creatura zoomorfa dominata da un innato «instinct of self-preservation» (*TU*, p. 207)¹⁷.

Non diversamente dalle brughiere senza confini, al giardino è impossibile attribuire precise categorie spazio-temporali: sprovvisto di quelle delimitazioni topologiche che solitamente lo contraddistinguono (recinzioni o cancelli), al suo interno «There was no distinction between the near and the far» (*TU*, p. 138). Attraverso questo luogo senza tempo in cui i cicli della vita e della morte si confondono e il mito biblico s'interseca con la prorompente tradizione scientifica, Hardy perviene a un'apparente conciliazione degli opposti. Privo degli strumenti per interpretare una realtà fenomenica il cui senso si estende ben oltre l'umana comprensione, egli sceglie il giardino per sfaldare le convinzioni di una teoria creazionistica e al tempo stesso esprimere l'illusorietà del mito positivistico che attribuisce all'uomo le potenzialità per la conoscenza. Alla luce di tali consapevolezza, insomma, i giardini di *Tess*, al pari dell'eroina eponima, sono il luogo di un'ambivalenza semantica e di quello che Hardy stesso definisce «the ache of modernism» (*TU*, p. 140).

deposit» (Ch. Lyell *The Geological Evidence of the Antiquity of Man*, New York, Dover Publications, 2004, p. 1).

¹⁶ R.P. Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2003, p. 23.

¹⁷ Nel corso del romanzo *Tess* è più volte paragonata agli animali e il suo approccio alla realtà circostante sembra non essere prodotto da condizionamenti culturali, quanto da istinti naturali che la collocano sullo stesso piano delle creature animali: «[...] it moved her as it moved the wild animals» (p. 112); «Tess, like a fascinated bird, could not leave the spot», «she went stealthily as a cat» (p. 138); «She was yawning, and he saw the red interior of her mouth as if it had been a snake's» (p. 187): «[...] she [...] wore the look of a wary animal the while» (p. 212); «[...] she was surcharged with emotion, and winced like a wounded animal» (p. 237); «You are as weak as a bled calf» (p. 355).

FUNZIONI DEL GIARDINO NELLA POESIA E NELLA POETICA DI JOSEPH BRODSKY *

Michele Russo

1. I GIARDINI DELLA CLASSICITÀ E LA DIMENSIONE TEMPORALE

La poesia di Brodsky è di regola associata all'idea di emigrazione, di straniamento, al contrasto tra il mondo sovietico e l'America, oltre che ai problemi esistenziali dell'uomo nell'età moderna. La vasta letteratura sul poeta russo-americano, peraltro, dispiega continuamente nuove frontiere di ricerca, più o meno orientate sui *cultural studies* e sui rapporti che la sua poetica intesse con la tradizione classico-romana e con i poeti moderni del mondo anglosassone¹. Il suo interesse per la cultura latina, spesso impiegata come sostrato per la riflessione su tematiche come la patria, il viaggio e l'esilio, conduce verso una nicchia della sua poesia finora poco esplorata, ma di grande interesse per contestualizzare una figura sfuggente e affascinante come la sua². Brodsky ambienta spesso le sue poesie in ampi spazi verdi, come parchi urbani, piazze, giardini e isole, percorse dai segni delle culture passate. Focalizzandosi su dettagli quali antichi palazzi, personaggi,

* Il presente saggio costituisce la rielaborazione e l'approfondimento di una comunicazione presentata al convegno «Borders» organizzato dalla College English Association a Richmond, Virginia (29-31 marzo, 2012).

¹ Cfr. M. Campagnoli, Dal russo con amore. Joseph Brodsky e la lingua inglese, *Poesia* 185 (luglio/agosto 2004), p. 3, e G.S. Smith, Joseph Brodsky: Summing up, *Literary Imagination: the Review of the Association of Literary Scholars and Critics* 7, 3 (Fall 2005), p. 401.

² Come afferma Torlone, «[...] classical myth in Brodsky acquires new unexpected colors, and the familiar figures of antiquity become the reflections of modern man and his meditation on homeland, fame, duty, and love» (Z.M. Torlone, Classical Myth in Three Poems of Joseph Brodsky, *Classical and Modern Literature* 23, 1 [2003], p. 97).

monumenti, statue, il poeta sembra inizialmente dare minore importanza al *background* «naturalistico». È invece proprio l'importanza dello sfondo e il ruolo di questi spazi verdi che si propone di analizzare il presente saggio, per meglio stabilire i rapporti tra i soggetti primari e quelli apparentemente secondari dei componimenti brodskyani.

Il mondo classico rappresenta non solo il paradigma per eccellenza della scrittura e degli artifici poetici, ma anche l'anello di congiunzione con le tematiche più sentite dall'autore. La critica ha evidenziato che le poesie «Odysseus to Telemachus» (1972), «Dido and Aeneas» (1969) e «To Lycomedes on Scyros» (1967) diventano riscritture di personaggi mitologici accomunati dall'esilio. Nel primo componimento, in particolare, l'esilio viene associato all'idea di un giardino «penitenziale». Scrivendo una lettera al figlio Telemaco, Odisseo, qui alter-ego di Brodsky, dice di non conoscere il posto in cui si trova, e aggiunge: «It would appear some filthy island, / with bushes, buildings, and great grunting pigs. / A garden choked with weeds; some queen or other. / Grass and huge stones ... Telemachus, my son!»³. Un Odisseo intorpidito e disorientato si ritrova dunque in un giardino incolto, soffocato dalle erbacce, in un'isola non precisata, di cui emerge la sporcizia tra arbusti e costruzioni. Appare chiaro che il giardino rappresenta un mondo *altro*, nel quale l'esule si ritrova prigioniero, privo della sua identità, al punto che le cose che lo circondano perdono le loro caratteristiche distintive: «To a wanderer the faces of all islands / resemble one another» (p. 64). L'idea di giardino che veicola Brodsky in questo testo risponde ai suoi dubbi e insicurezze e configura il giardino come spazio «monomorfo», nel quale non prevale alcun tratto caratterizzante, ma solo erbe che ne confondono l'identità ontologica. In un'altra poesia, questa volta dall'atmosfera orientaleggiante, «Letters from the Ming Dynasty» (1977), Brodsky ripropone la stessa idea di giardino. Scrivendo all'amata da una «Land-under-Heaven» (p. 143), sembra stabilire un rapporto speculare tra la terra e il cielo: «Our small garden is choked with weeds. / The sky, too, is pierced by spires like pins in the shoulder blades / of someone so sick that his back is all we're allowed to see» (p. 143). Il giardino si pone come riflesso del cielo, le cui *spires*, similmente alle erbe, sembrano perforare la soprastante volta celeste, quasi a simboleggiare il caos, dagli echi miltoniani, che regna sia in terra che in cielo.

³ J. Brodsky, *Collected Poems in English*, ed. by G.L. Kline, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2000, p. 64. Tutte le successive citazioni dall'opera faranno riferimento a questa edizione, con l'indicazione della pagina tra parentesi.

Tale idea, sostanzialmente disforica, del giardino, è controbilanciata dalle immagini che emergono in altre poesie, nelle quali l'autore si vale di artifici retorici che rendono il giardino un luogo intimo e meditativo, facendone lo specchio della coscienza poetica. Prima di analizzare quelli che si possono definire i giardini dalle tinte autunnali nelle poesie «The Garden» e «Letters to a Roman Friend», scritte, rispettivamente, nel 1960, agli inizi della carriera, e nel marzo 1972, ovvero alcuni mesi prima dell'emigrazione verso gli Stati Uniti, è opportuno riflettere sugli aspetti architettonici, di matrice classica, che rendono così austero e strutturalmente solenne il tono di questi e di altri componimenti. Nutrito da un grande interesse per la cultura italiana, sancito poi dalle innumerevoli visite in Italia e dal matrimonio con la sua ex studentessa Maria Sozzani, Brodsky scrive diverse poesie dedicate al bel paese, soprattutto a Venezia, ove soggiornò a lungo più volte, e che non solo è stata fonte di ispirazione per la scrittura, ma anche si è posta come realtà speculare di San Pietroburgo⁴. Gli elementi dell'architettura e della scultura classica e rinascimentale, come busti, colonnati, sfingi, cupole e statue, silenziosamente, ma con una presenza che *pesa* nel testo, caratterizzano gli spazi urbani delle poesie di Brodsky. In un'intervista, il poeta afferma:

I spent four months in Rome on a grant from the American Academy. I had a two-story outbuilding a little ways off, with a huge garden. The panorama from there was absolutely stunning: on the right, pre-Christian, pagan Rome, the Coliseum and all of that; on the left, Christian Rome – St. Peter's and all those cupolas. And in the middle, the Pantheon. In Rome, when you're going into the city, you're going home. The city is a continuation of your living room, your bedroom. That is, when you go outside, you find yourself back home.⁵

⁴ In proposito è opportuno qui segnalare il seguente volume: I. Brodskij, *Poesie italiane*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1996. Brodsky analizza, nel saggio *Less than One*, le poesie di alcuni poeti italiani, come Montale e Ungaretti, in rapporto alla poetica dantesca (cfr. J. Brodsky, *Less than One. Selected Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1986, pp. 95-112). Brodsky è stato per la prima volta a Venezia a natale del 1972 e ci è tornato più volte in occasione delle feste natalizie (cfr. S. Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky. A Poet's Journey through the Twentieth Century*, transl. by M. Schwartz, New York, The Free Press, 1998, pp. 190-193). Come nota Caterina Graziadei, «Dell'amore altrettanto sensuale che ha legato Brodskij a Venezia ci parlano i suoi versi e la prosa di *Fondamenta degli Incurabili*, dove forte è la sovraimpressione quasi simbiotica con Pietroburgo, qui Palmira, al femminile direi, come femminile è il sostantivo Venezia o la plurima simbologia dell'acqua» (C. Graziadei, *La città delle Muse: Iosif Brodskij e Giorgio De Chirico*, *Europa Orientalis* 23, 1 [2004], p. 10). Quanto ai significati simbolici ed architettonici di San Pietroburgo nella poesia di Brodsky, cfr. V. Schiltz, *Joseph Brodsky: le poète, la ville et le temps*, *Magazine Littéraire* 420 (2003), pp. 56-58.

⁵ Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* cit., p. 189.

Non sfugge il ruolo del *gran giardino* nel contesto del panorama romano.

Le città monumentali italiane, di cui certi dettagli architettonici sono descritti in poesie come «Lagoon» (1973), «San Pietro» (1977) e «December in Florence» (1976), sono costellate da giardini di impronta classica che, seppur non recintati o delimitati da bordi precisi, offrono ripari nelle vestigia di una civiltà passata, ma ancora presente nella cultura e nella vita quotidiana dei luoghi visitati⁶.

I giardini di Brodsky sono quindi molto spesso arricchiti da decorazioni superbe: «Moldings and carvings, palaces and flights / of stairs» veicolano valenze enigmatiche e metatemporali, «where sight / is baffled by the bandages of night», come il poeta scrive in «Lagoon» (p. 81). In «San Pietro», essi sono spazi in cui i recessi del tempo vengono custoditi da «[...] monsters wedded / in embrace or simply bored to death», percorsi da «Columns guttering like stearin, / and the blind, agate splendor / of impenetrable glass behind which lurk / a couch and an upright piano: / ancient secrets that are in fact / best kept dark by daylight» (p. 160). Oppure costituiscono lo sfondo del tacito paesaggio urbano, intorpidito dalla nebbia e privato dei suoi tratti distintivi, come appare nei seguenti versi: «Trees in the garden blackness, / indistinguishable from a fence resembling / someone without anything or, more important, / anyone left to confess to. / Twilight. No wind. The stillness» (p. 161)⁷. Questi giardini del silenzio e della solitudine, attraversati dalle ultime luci del tramonto, inducono nel poeta e nel lettore riflessioni sul tempo e pensieri di morte.

Alla luce di questi esempi, occorre evidenziare la stretta connessione che viene stabilita tra gli elementi decorativi, dalla portata spesso teratologica, e la dimensione temporale, che si perde negli spazi immaginari di lunghi colonnati e grandi palazzi: Brodsky ricorre alle forme severe e solenni della civiltà classica per riflettere in solitudine sulle tematiche a lui più care, specie il tempo. Parimenti monumentale e sublime è il giardino, dalle tinte classicheggianti, descritto in «A Footnote to Weather Forecast»

⁶ Ricordando il ruolo di Firenze nella poetica brodskyana, come percorso dantesco dell'esilio, Stefania Pavan scrive: «Intervistato circa l'effetto che gli fa Firenze, Brodskij non a caso la definisce 'città della memoria' e la contrappone a Venezia, 'città dell'occhio'. Sottolinea, in tal modo, l'importanza che egli attribuisce al retaggio culturale di cui Firenze è il segno palese, ma, al contempo, la valenza metamorfica, la capacità di rinnovarsi e di essere quindi sempre 'nuova ed estranea' dell'amata Venezia» (S. Pavan, *Presenze*, ovvero Iosif Brodsky a Firenze, *Semicerchio: Rivista di Poesia Comparata* 28 [2003], p. 7).

⁷ Anche se nascoste dalla nebbia, le forme architettoniche descritte rappresentano gli elementi in cui Brodsky «[...] riconobbe volti, vie, piazze, calli, lungarni, luoghi di battaglie, antichissimi compagni di avventure e disastri» (Brodskij, *Poesie italiane* cit., p. I).

(1986), il cui vialetto è costellato da «[...] statues of hardened mud, / akin to gnarled, stunted tree trunks» (p. 349). Il poeta immagina di vedere le statue impegnate in dialoghi e scambi di battute, riferiti agli eventi che esse rievocano. Come in «Letters from the Ming Dynasty», la dimensione, la forma e l'aspetto del giardino, descritto all'imbrunire, vengono rapportati a quelli del cielo, in cui «[...] there are scattered, like a bachelor's / clothes, clouds, turned inside out / or pressed» (p. 349). Questo giardino rappresenta un momento di raccoglimento e di preparazione alla vita eterna, simboleggiata dalle statue ammirate, punto focale dal quale si snoda l'azione dell'intero componimento. In «Rozhdestvenskij romans» (1962, «Romanza di natale»), i Giardini di Alessandro (a Mosca), per quanto solo menzionati, sono il nucleo centrale della prospettiva. Essi costituiscono il fulcro cinetico dell'intero componimento, da cui parte la «navicella notturna», innescando il movimento fisico degli oggetti descritti e ampliando lo sguardo del poeta, che si estende sulle immagini notturne e malinconiche della capitale⁸.

2. UN GIARDINO ATEMPORALE E IL SENSO DELLA VITA

Di nuovo le voci del passato e della cultura romana caratterizzano le riflessioni del poeta con cui si apre «Letters to a Roman Friend», ambientata in un non precisato giardino dalle connotazioni ambivalenti, in cui l'io poetico «vaga», come il testo, ai confini dell'Impero romano. A confermare, ancora una volta, che lo spazio poetico è oscurato dalle ombre di una fine prossima della vita o di un cambiamento sostanziale sono i primi versi: «Soon it will be fall, and nature's face will alter» (p. 58), in cui viene anticipata la dimensione pre-cimiteriale che avvolge i pensieri e le riflessioni dell'autore. Egli manifesta subito il fascino per i colori autunnali, uno stupore e un'ammirazione che superano le soddisfazioni ricevute dall'amore per una donna: «To a certain point a girl can satisfy you – / if you don't go farther than her knees or elbows. / But how much more joyous the unbodied beauty / of an

⁸ La prima strofa della poesia inizia con i seguenti versi: «Veleggia nella malinconia indicibile / tra opprimenti distese di mattoni / la navicella notturna, inestinguibile, / salpata dai Giardini di Alessandro, lampione solitario in mezzo al buio, / rosa gialla sospesa sopra il capo / dei diletti che passano ai suoi piedi». I Giardini di Alessandro sono formati da prati e alberi a ridosso delle mura del Cremlino (I. Brodskij, *Poesie di Natale*, trad. it. di A. Raffetto, Milano, Adelphi, 2004, p. 11). Il volume contiene diciotto poesie di Brodsky tradotte in italiano con il testo russo a fronte.

autumn wood: no kisses, no betrayals!» (p. 58). Come in «A Footnote to Weather Forecast» e «San Pietro», il crepuscolo segna l'inesorabile volgere della vita verso l'epilogo. Il poeta definisce le coordinate spazio-temporali del suo componimento enfatizzando la sua solitudine; seduto nel giardino, proietta i suoi pensieri verso la capitale dell'Impero romano, e si chiede: «How fares Caesar? What's he up to? Still intriguing?» (p. 58). Quindi questo giardino di Brodsky è anzitutto il ritrovo idilliaco dello spirito poetico, un *locus amoenus* che, ubicato nelle periferie dell'Impero, costituisce il riparo dall'esilio della vita, atto a tentare il bilancio di un'intera esistenza senza patria né meta. Nella solitudine, lontano dai richiami del potere di Roma, si intensifica un silenzio assordante ma naturale: «Not the humble of this world, nor yet its mighty – nothing but the buzzing of an insect chorus» (p. 58). Fin dalla prima strofa, il poeta menziona un narratario, un certo Postumus, al quale rivolge i suoi pensieri e che introduce come testimone del suo testamento. La scelta del nome Postumus è evidentemente legata alla dimensione ultraterrena in cui Brodsky si proietta e alla sua condizione di esiliato, dal momento che, nel saggio *The Condition We Call Exile*, egli afferma «[...] exile is a metaphysical condition. At least, it has a very strong, very clear metaphysical dimension»⁹. Egli, dunque, ricerca il senso della vita oltre le caduche apparenze di questo mondo¹⁰. Ad accentuare la funzione liminare del giardino nel contrasto dialettico tra la vita e la morte è la definizione che il poeta usa nella terza strofa, in cui scrive «In this graveyard lies a merchant out of Asia» (p. 58)¹¹. Il giardino, probabilmente situato nel Ponto, che il poeta nomina nella parte finale, è perciò anche un cimitero, luogo dei ricordi e del testamento che prepara

⁹ J. Brodsky, *On Grief and Reason. Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1995, p. 25.

¹⁰ Come scrive Maria Grazia Bajoni, «[...] the author remarks that a writer, particularly an exiled one, aims at looking at himself in a posthumous perspective, being aware that the survival of a poetical work is exclusively committed to language, since what finally remains is a saved language, powerful in preserving from every kind of barbarism and in structuring life» (M.G. Bajoni, *Changing Countries: Exile and Classical Influences in Joseph Brodsky*, *Roczniki Humanistyczne: Annales de Lettres et Sciences Humaines / Annals of Arts* 51, 3 [2003], p. 133).

¹¹ Gli spazi urbani di Brodsky, dai quali muove l'assetto tematico del presente saggio, pur nella loro profusione di elementi monumentali e artistici, si configurano già di per sé come luoghi liminari. Stefania Pavan nota che il poeta, nel legare l'architettura di Firenze a quella del Paradiso, «[...] lega Firenze e la sua perfezione apparente, nel senso che appare, ad una soglia, ad un *limen*, questa volta invalicabile: la morte. Solo il poeta, identificato nell'urpoeta, in Orfeo, è in grado di compiere un movimento bustrofedico e ritornare dal regno dei morti, così come bustrofedico può essere il verso» (Pavan, *Presenze* cit., p. 5).

alla morte¹². Qui è la tomba di un mercante asiatico, arrivato secoli prima per commerciare, e morto improvvisamente per una febbre. Ad accentuare la marginalità geografica del giardino di Brodsky sono i versi «Not to this end / did he sail here» (p. 58), che anticipano l'attenzione del poeta verso un'altra tomba, situata a fianco di quella del mercante. Si tratta di un legionario che, «Target of a thousand thrusts» (p. 58), visse invece fino all'età di ottanta anni.

A questo punto della poesia l'attenzione converge sulle due tombe, che custodiscono le storie di due uomini, cui il destino ha riserbato vicende non comunemente associabili alla loro professione. Il legionario, che è ovviamente predisposto agli attacchi dei nemici, ha potuto vantare un'esistenza longeva in confronto al mercante e, in virtù di questo paradosso, il poeta afferma «Rules here, Postumus, are proved by their exceptions» (p. 58). Il giardino sancisce anche le regole della vita, gli eventi che caratterizzano, con le dovute eccezioni, l'esistenza degli uomini. Vale la pena di mettere in luce il legame che il concetto di *nepreryvnost'* (in russo, «continuità») stabilisce con il giardino, in quanto luogo di metamorfosi e di commiato dal mondo transeunte. Se le regole confermano le eccezioni e viceversa, il poeta sembra affermare che la vita terrena è una morte provvisoria, un momento di interruzione alla fine del quale l'uomo è restituito alla dimensione eterna dell'arte e della poesia.

Come nota Alessandro Niero, Brodsky enuclea il concetto di continuità in diversi componimenti, considerando la vita umana come un breve momento di discontinuità che interrompe l'eterno anello di congiunzione ontologica tra presente e futuro¹³. Data l'equazione giardino/cimitero, ovvero luogo della fine esistenziale, il giardino in cui è seduto il poeta diventa il punto di congiunzione con la vita eterna, poiché segna con la morte la fine di un breve percorso che ha interrotto l'infinità del tempo, prefigurando l'esistenza terrena come un intervallo «imperfetto». È uno spazio lontano dalle lotte dell'Impero e dalla fame di potere, in cui i governatori locali sono paragonati alla voracità necrofaga degli avvoltoi e contrapposti ai più corrotti imperatori, vampiri che si nutrono a spese degli uomini ancora in vita. La contemplazione delle due tombe e, ancor di più, l'immagine dell'avvoltoio che si ciba delle carcasse, conduce ancora una volta verso

¹² Occorre notare che l'immaginaria collocazione geografica del poeta nel Ponto, che rimarca il suo *status* di esiliato, è pure presente in «For E.R.» (1971), poesia dalle tinte sentimentali, in cui l'autore immagina di trascorrere il Natale per la seconda volta «[...] by the shore / of Pontus, which remains unfrozen» (p. 10).

¹³ Cfr. A. Niero, *Nepreryvnost'*, «Continuità». Una congettura su Iosif Brodskij, *Quaderni di Lingue e Letterature* 24 (1999), pp. 89-109.

il regno dell'inanimato, del nulla eterno che ricompona la continuità della linea cosmica del tempo, cercando di veicolare con il linguaggio questa realtà intangibile e atemporale. Nel saggio su Thomas Hardy, «Wooing the Inanimate», Brodsky scrive: «[...] language is the inanimate's first line of information about itself, released to the inanimate. Or, to put it more accurately, language is a diluted aspect of matter»¹⁴.

A conferma del fatto che l'autore mira a scandagliare la dimensione oltremondana e intangibile sono i versi della quinta strofa, con i quali l'io si rivolge ad un'immaginary cortigiana, Etera e, paragonando il proprio corpo ad un tetto che protegge la cortigiana stessa nell'atto sessuale, dice: «This roof's sprung a leak, you say? But where's the puddle? / I have never left a wet spot; no, not ever» (p. 59). Dato che il rapporto sessuale con la cortigiana non appaga, il soggetto la invita a cercarsi un altro uomo e si rivolge di nuovo a Postumus, traslando il discorso nell'ottica metatemporale del testamento. Viene consolidata l'idea della fine, del tramonto della vita quando, parlando al suo narratario, l'io poetante ricorda la frase di uno schiavo anziano: «When we look around us, all we see is ruins» (p. 59). Tale dichiarazione, che con la parola *ruins* ci riporta al concetto di una vita caduca e precaria, si ricollega alla strofa successiva, in cui Brodsky ritorna nella dimensione terrena dei ricordi e menziona un'altra donna, la sorella del proconsole, un tempo compagna di letto di Postumus e ora sacerdotessa. Ancora una volta, il ricordo di incontri e fantasie dalle tinte erotiche viene negato e sostituito dalla valenza ambivalente e impalpabile del giardino, nel cui *humus* non attecchiscono i desideri materiali e mondani. L'effimera cortigiana che delude il poeta viene subito rimpiazzata dal narratario immaginario, e la sorella del proconsole si spoglia dei panni di una meretrice per indossare quelli di una «priestess, [...] with gods for her companions» (p. 60).

In un altro componimento scritto nel 1968, «Anno Domini», il poeta propone un valore completamente opposto per il giardino, come luogo di sfogo dei desideri fisici. Nella magione di un proconsole malato (i riferimenti classici si riconfermano) si festeggia il nuovo anno e, mentre questi si chiude «into his shell of illness» (p. 5), la moglie riceve gli ospiti con il segretario. Tra la confusione e i fumi dell'alcol, col proconsole sofferente,

¹⁴ Brodsky, *On Grief and Reason* cit., p. 374. Esula dai limiti del presente saggio l'interpretazione delle implicazioni filosofiche di una simile affermazione. Basti, per il momento, notare la linea semantico-metaforica che conduce dalla materia (inanimata) al linguaggio (informazione primaria sulla materia) e, attraverso il linguaggio, dalla poesia (espressione sublime della diluizione della materia) alla riflessione sul tempo, la quale, non a caso avviene nello spazio privilegiato costituito dal giardino.

ma cosciente del tradimento in atto, «The Governor-general's wife and secretary / slip out into the garden. And on the wall / the imperial eagle, like a bat, stares down, / having gorged on the Governor-general's liver» (p. 6). A dispetto del fatto che «The Emperor won't see him» (p. 6), poiché intende sorvolare sull'infedeltà della matrona, Brodsky scrive: «[...] we here shall perish. Arrogance will not raise / our bitter fate to the level of proof / that we are made in the Creator's image. / The grave will render all alike. / So, if only in our lifetime, let us be various!» (p. 6). Alla luce di tale affermazione di sapore vagamente preromantico, che enfatizza l'inutilità di qualsiasi atteggiamento di superbia e di arroganza, il giardino non è solo il rifugio dei due amanti, ma diventa anche portatore dell'idea che l'essere umano può distinguersi solo finché vive, in quanto pragmaticamente destinato a soccombere di fronte al potere livellante della morte¹⁵.

Tornando a «Letters to a Roman Friend», il venir meno dei dilette della compagnia femminile induce il soggetto della poesia ad invitare Postumus per una visita, nel periodo in cui «Plums are ripe [...]» (p. 60), ovvero in tarda estate o in autunno. Nel formulare l'invito all'amico, il poeta dice: «I shall make your couch up in the star-swept garden / and teach you to name our local constellations» (p. 60). La funzione appositiva di *star-swept* conferisce al giardino una valenza eterotopica, nel senso attribuito da Foucault¹⁶. In base all'esempio che quest'ultimo fornisce del concetto di eterotopia, come dimensione doppia e speculare, ma indecifrabile e non palpabile di una realtà materialmente esistente, il giardino, microcosmo che racchiude il mondo nella sua integrità, è l'immagine virtuale della vita ultraterrena riflessa nel cielo, sintesi della vita e della morte. Nello specifico, il giardino-cimitero di cui stiamo parlando rappresenta anche una realtà eterocronica, in quanto «[...] begins with this strange heterochrony, the loss of life, and with this quasi-eternity in which her permanent lot is dissolution and disappearance», enfatizzando, come avviene in «Letters from

¹⁵ Attraverso il potere livellante della morte, Brodsky sembra quasi esprimere una denuncia verso il sistema comunista, dato che, come scrive in «Less than One», «In a centralized state all rooms look alike» (Brodsky, *Less than One* cit., p. 11).

¹⁶ Foucault definisce il concetto di eterotopia come segue: «There are also, probably, in every culture, in every civilization, real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias» (M. Foucault - J. Miskowiec, *Texts/Contexts of Other Spaces*, *Diacritics* 16, 1 [1986], p. 24).

the Ming Dynasty», il legame terra-cielo¹⁷. Volgendo verso la conclusione del testo e della sua vita, l'io poetico sente la necessità di tirare le somme dell'esistenza, di stabilire una sorta di bilancio, invitando Postumus ad attingere ai suoi risparmi per pagare la sua sepoltura e tutte le donne che ha amato, considerate proletticamente come le prefiche che piangeranno la sua scomparsa. Le foglie cadenti d'alloro segnano la fine della vita e del piccolo, multitemico universo naturale del poeta, riempito da «Idle chairs and the abandoned sofa» (p. 60). L'autunno è ormai inoltrato, e «Pontus drones past a black fence of pine trees. / Someone's boat braves gusts out by the promontory» (p. 60). Il soggetto, che parla ormai come se avesse già lasciato questo mondo, intravede il Ponto oltre la staccionata, e un temerario navigante che affronta le onde del mare. L'io poetante è indifferente persino al libro di Plinio, le cui pagine, mosse dal vento, si sentono fruscicare «on the garden bench [...]» (p. 60) e, assumendo una prospettiva di stampo ovidiano, sperimenta una sorta di metamorfosi nell'esilio verso la morte¹⁸. Un ultimo spiraglio di vita chiude il componimento, suggerito dall'accento ad alcuni tordi, che cinguettano e svolazzano tra i cipressi del giardino.

Nello scenario poetico brodskyano appare significativo, per il nostro discorso, il componimento «Vertumnus», scritto a Milano nel 1990, in cui si descrive un colloquio immaginario, appunto, con la statua di Vertumno, divinità romana della metamorfosi, del ciclo delle stagioni e degli alberi da frutta. Durante il dialogo, il dio afferma: «Don't be surprised. My field is metamorphosis. / Whomsoever I glance at acquires at once my features» (p. 376). Attraverso lo sguardo plasmante di Vertumno, Brodsky sembra guardare il giardino da un'angolazione estraniata, come realtà, appunto, eterocronica, spazio silenzioso e solitario, in cui «[...] these cited / metamorphoses, left apparently unattended, / continue by pure inertia» (p. 381). La dimensione in cui si proietta il poeta porta con sé i segni di un'eternità immateriale, in cui i colori autunnali del giardino continuano a segnare una serie di trasformazioni, che si susseguono secondo un principio di inerzia. Di gran lunga posteriore a «Letters to a Roman Friend», «Vertumnus» si caratterizza per l'analoga importanza attribuita alle trasformazioni, primi fra tutti i cambiamenti stagionali che segnano nuove fasi della vita.

¹⁷ *Ivi*, p. 26.

¹⁸ Cfr. Bajoni, *Changing Countries* cit., p. 134.

3. UN GIARDINO PARADOSSALE: LA WASTE LAND DI «THE GARDEN»

È di nuovo un autunno dai tratti spettrali a «colorare» il paesaggio di «The Garden», le cui tinte fosche sfumano all'imbrunire di un giorno particolarmente uggioso mentre le foglie cadono «through the great attraction of the collapse»¹⁹. La metamorfosi del giardino è evidenziata dalla metafora con cui si paragona «the rumble of the fruits» al «sound of the bells», poiché il rimbombo dei frutti che cadono è simile al suono delle campane che annuncia la fine della vita. Le foglie cadenti seguono un movimento vorticoso e, insieme alle parole del poeta, vengono inghiottite negli abissi di una realtà ignota: «[...] the whirling of tree trunks, the whirling of the truth, / where I am shuffling through the winding branches / into the fall of the leaves, into the twilight of the resurrection». Il turbine delle foglie e delle verità nascoste risucchia la realtà ma, nello stesso tempo, la rigenera nel crepuscolo della resurrezione. Le luci flebili del tramonto, che in diversi componimenti, tra i quali, come abbiamo visto, «Letters to a Roman Friend», «A Footnote to Weather Forecast» e «Letters from the Ming Dynasty», simboleggiano la fine dell'esistenza, sembrano a questo punto rivelare l'aspetto opposto della morte, ovvero la rinascita nella vita eterna.

Dato il valore religioso del termine *resurrection* e la portata biblica del giardino, punto di snodo della prospettiva descritta in «The Garden», sembra utile porsi alcuni quesiti sull'aspetto semantico-simbolico di certe parole di sapore mistico usate dal poeta in tutte le fasi della sua produzione. L'ambiguità di Brodsky occupa il lungo varco che separa la dimensione agnostica da quella religiosa, senza pervenire ad una definizione dei dettagli metafisici ai quali fa riferimento. Sebbene il vasto repertorio poetico di Brodsky non manchi di allusioni alla sfera divina, (si vedano «December 24, 1971» [1972], «Snow is falling ...» [1986], «Star of the Nativity» [1987] e «Nativity» [1990]), mi sembra opportuno mettere in luce il disinteresse del suo io poetico verso un discorso puramente mistico implicito nelle venature tonali, nonché la mancanza di qualsiasi coinvolgimento contemplativo e devozionale²⁰. Partendo dal presupposto che la dimensione umana non offre

¹⁹ La poesia «The Garden», originariamente scritta in russo, col titolo «Sad», è stata tradotta in inglese da Elena Dimov ed è disponibile sul sito <http://pages.shanti.virginia.edu/russian/2011/09/16/the-magnificent-garden-of-brodsky/>. Tutte le citazioni dei versi di questo componimento fanno riferimento al sito sopraindicato. L'analisi del testo in inglese, che quindi non è autografo di Brodsky, si giustifica nel contesto di questo saggio perché si svolge a livello tematico e ideologico, anziché linguistico-formale.

²⁰ In un confronto tra la *filosofia religiosa* di Brodsky e Solzhenitsyn, è significativa l'osservazione di Loseff, secondo il quale «Solzhenitsyn is a mystic, that is, a man whose

gli strumenti per individuare le fonti dei canali metatemporali che sfociano in questo mondo, Brodsky cerca il *miracolo* dell'eternità e dell'immortalità nella poesia e nell'arte, scorrendo, per esempio, nelle vestigia inanimate dei suoi giardini i simboli di una continuità ontologica²¹. Il miracolo della Natività, *topos* di numerose poesie natalizie, diventa un evento così ricorrente, da essere il prodotto di elementi concreti e terreni, una formula che è possibile costruire e prevedere, non un evento trascendente, dalle origini misteriose e inspiegabili. Attraverso l'ottica costante di un osservatore pragmatico, il poeta esprime in «The Garden» preoccupazione e rammarico, e si chiede come potrà vivere «when all your fruits are gone / and only your emptiness is real». La realtà desolata del giardino autunnale spoglio, che echeggia in certi momenti la «Waste Land» eliotiana, lo priva di qualunque speranza di vita e alimenta un nichilismo esistenziale, lasciando spazio alla

faith rests on revelation, on religious experience, who cannot fathom the agnostic whose metaphysical doubts arise out of the very inability to know God as some transcendental Absolute and Other who exists outside time, space, and logic. In casting about for new and newer poetic means to express these metaphysical riddles, Brodsky is continuing the line of *both* Tolstoy and Dostoevsky, especially the latter, who projected his own unease with any theodicy, with any attempt to find God in a logical, time-and-space-bound world, onto his protagonists» (L. Loseff - J.A. Miller, *Joseph Brodsky. A Literary Life*, New Haven, Yale University Press, 2011, pp. 206-209). Brodsky scrisse una serie di poesie dedicate al Natale, occasione in cui spesso si recava in Italia. La composizione delle *Poesie di Natale*, divenne, pertanto, per il poeta un momento di riflessione sugli aspetti più concreti della vita umana poiché, come nota Raffetto, «Negli anni Sessanta e Settanta le poesie o i poemetti natalizi sono variazioni via via fantastiche, rabbiosamente amare, malinconiche, scherzose, ispirate dalla festività, ma quasi svincolate dalla ricorrenza concreta». Nelle poesie degli anni Ottanta, il poeta analizza il miracolo della Natività. Ma che cos'è il miracolo? Ovvero «Per un miracolo, quali gli ingredienti? Il vello del pastore, un pizzico appena di presente, un briciolo di ieri, e alla manciata del giorno che verrà aggiungi a occhio una fetta di cielo più quell'assaggio di pura vastità. E si compie il miracolo» (Brodskij, *Poesie di Natale* cit., pp. I-II). Prendendo in esame le varie interpretazioni critiche sui temi mistici e religiosi delle poesie di Brodsky, Benjamin Paloff afferma: «[...] Brodsky strongly favors his own subjective – and therefore knowable – experience of reality to any form of mystical speculation, and this remains as much the case in his reflections on religious themes as it does in his poems on personal experience. [...] Such a stance toward deity is consistent with Brodsky's fondness for Stoic philosophy, which demands our attention to the everyday and discourages us from looking for a spiritual source far beyond ourselves». Inoltre, nell'analizzare il tema religioso di alcuni componimenti, dice: «[...] the poet carefully constructs the Biblical scene as a metaphysical dilemma, that of God-in-Man, but once he has done so he refuses to untie its knots» (B. Paloff, *The God Function in Joseph Brodsky and Olga Sedakova, Slavic and East European Journal* 51, 4 [Winter 2007], pp. 721, 727).

²¹ Cfr. Niero, Nepreryvnost', «Continuità» cit., pp. 93-109.

ricerca di una dimensione in sintonia con le sue aspirazioni più personali²². La soluzione che si prospetta è il viaggio: «No, I'll leave! / Let the colossal carriages, / take me somewhere». Nell'auspicare il viaggio in un luogo non ben precisato, il poeta scopre un punto di intersezione con lo spazio del giardino, ovvero ritrova il momento di congiunzione tra la sua dimensione, anelante alla realtà trascendente della poesia, e quella materialmente vuota del giardino, segnato da una sovrapposizione figurata: «My low path and your high path – / now they are similarly vast». Similmente all'epilogo di «Letters to a Roman Friend», il poeta si ritrova ad osservare il giardino da un'angolazione «antiterrena», e il punto d'unione, che rappresenta la porta d'accesso al mondo eterno dell'arte, trasfigura questo passaggio essenziale, attraverso l'identificazione soggettiva con l'universo brullo del giardino.

Nella costante oscillazione tra un approccio alla realtà di tipo concreto e gli slanci artistici visionari che paiono talora ricordare l'eredità di John Donne, il poeta saluta il giardino definitivamente, lasciando spazio alla luce soffusa dell'alba, che allude ad una nuova vita. Tale opposizione emerge esplicita negli ultimi versi, in cui il poeta, rivolgendosi al giardino, che a questo punto appare l'interlocutore dell'intera poesia, dice: «Keep in yourself the silence of the daybreak, / Great garden, shredding the years / on the bitter idyll of the poet». Accanto alla prospettiva di una nuova luce, egli è consapevole della realtà spettrale del giardino, che ostacola, «frantumando in brandelli», lo slancio poetico rappresentato dall'idillio. Tale tensione, che lo porta ad idealizzare costantemente la realtà terrena in forme perpetue e sublimi, senza perdere il contatto con la razionalità, prende indubbiamente le mosse dall'influsso che i poeti metafisici inglesi esercitarono su di lui, poeti che egli aveva tradotto in giovane età, molto prima di emigrare²³. La consapevolezza di un mondo finito e mortale non gli impedisce di usare il linguaggio poetico come strumento per conferire atemporalità agli oggetti e alle passioni raffigurati: il tempo stesso si fa vassallo della poesia. Se la luce della rinascita compare timidamente nelle chiuse di certe poesie senza, tuttavia, modificare in maniera incisiva lo scenario ini-

²² È noto alla critica l'interesse che Brodsky ebbe per le opere di T.S. Eliot, al quale dedicò un'elegia, «Stikhi na smert' T.S. Eliota», scritta il 12 gennaio del 1965, otto giorni dopo la morte del poeta inglese (cfr. A. Weiner, Influence as Tribute in Joseph Brodsky's Occasional Poems: a Study of his Link to Modern English-Language Poets, *The Russian Review* 53, 1 [January 1994], p. 40).

²³ Brodsky aveva tradotto in patria diversi poeti metafisici inglesi, come John Donne, per il quale scrisse la famosa «Bol'shaia elegiia Dzhonu Donnu» (1963, cfr. *ivi*, p. 36, e M. Perotto, *Iosif Brodskij: il dialogo del poeta con la lingua*, in A. Mariani - F. Marroni [a cura di], *L'arguta intenzione. Studi in onore di Gabriella Micks*, Napoli, Liguori, 2006, p. 261).

ziale, il *setting* rappresentato in altri componimenti è caratterizzato da tinte senza dubbio più vivaci, talora addirittura raggianti. L'universo evocato nei giardini di Brodsky, in cui la realtà autunnale del mondo fenomenico è affiancata da quella astratta dell'arte, come in una sorta di percorso binario in cui la prima, pur non incrociando mai la seconda, ne costituisce la *conditio sine qua non* per attuare il processo catartico, sembra non essere intaccato, negli anni successivi della sua produzione poetica, da quella patina raziocinante che in parte disturba i discorsi svolti da «Letters to a Roman Friend» e «The Garden».

4. DAL GIARDINO/GIUNGLA AL GIARDINO DELL'ESILIO

Le note di morte e di solitudine vengono meno e lasciano spazio a giardini rigogliosi, come in «Mexican Divertimento» (1975), appartenente al repertorio delle poesie sui viaggi. La parte iniziale del componimento, ambientata nella città messicana di Cuernavaca, dove un tempo regnava un imperatore di nome M. (Montezuma), si caratterizza per l'abbondanza di immagini, in cui «The garden's dense, like jewels closely set. / A thrush, like eyebrows knit, departs for food. / The evening's air a crystal chandelier» (p. 87).

Gli elementi naturali ricoprono dei colori più vari le descrizioni paesaggistiche: «[...] everything's grown over, pond included. / Grass snakes and lizards swarm here, the tree crowns / bear flocks of birds, some laying eggs, some eggless» (p. 88). E ancora, «The gardens and the parks become a jungle» (p. 89), mentre l'oscurità della notte è parte integrante dell'intera scena: «Nocturnal gardens slowly ripening mangoes. / [...] Nocturnal silence underneath the virgin forest» (p. 89). Tuttavia questi spazi lussureggianti dei giardini tropicali nascondono insidie profonde, dato che il poeta non manca di osservare che «here guns are more in vogue than plows – / [...] So bullets are a natural ventilation» (p. 88). Brodsky, inoltre, afferma che la morte, in questo paese, «spreads rather quickly in the way flies spread infection» (p. 89) e, in contrasto con il fascino delle grandi opere azteche, «The chief exports here are marijuana, / [...]. The imports are / the usual stuff and, naturally, rifles» (p. 96). Il calore e le note di intermezzo dell'atmosfera messicana, che sembrano riportare in questo mondo giardini atemporali e sempreverdi, perdono di intensità di fronte all'amara constatazione dei problemi quotidiani di un paese tumultuosamente in via di sviluppo. L'estate e la vivacità dei colori prendono forma anche in «Eclogue V: Sum-

mer» (1981), una serie di strofe, strutturate come una lunga sequenza di momenti di vita naturale, che sembrano spumeggiare, producendo una quantità di attimi e scene istantanee relativi a svariate specie animali e vegetali. Il poeta si sbizzarrisce sfoggiando i nomi di piante e insetti tipici di prati e giardini, come *caterpillar*, *praying mantis*, *cowbane*, *darnel*, *daisy*, *fly*, *acacia*, *butterflies*, *nymphaeas*, *lilies* e *bumblebee* (pp. 295-299). L'accattivante successione di immagini vivide, che arricchiscono lo scenario estivo, su cui insiste il poeta nel componimento, viene gradualmente inghiottita dall'oscurità del tramonto. Un lungo elenco di ortaggi e verdure fa da sfondo all'ora della cena: «Suppers on the verandas! / Potato in all its genres and genders, / onions and radishes in their grandest / fashion; tomatoes, dill, cucumbers – / all straight from the garden patch in great numbers» (p. 301). I colori del giardino, fonte di vita e di alimenti, vengono smorzati, e «a patina / fogs half-empty tea glasses; prattling / dies; the flame in the lamp, too, suffers / shivers» (p. 302). Insieme ai flebili bagliori del fuoco, spariscono anche i versi delle galline e il rumore del treno merci: «Yet even these sounds later / cease» (p. 302).

A questo punto non si può non concludere con l'osservazione che il crepuscolo rappresenta il *setting* costante del giardino brodskyano: un richiamo ad una dimensione cromatica opaca che rammenta una fine prossima. Alcune poesie, come «Minefield Revisited» (1978), accennano ad un giardino *musicale*, da cui provengono le ultime note, strimpellate da uno strumento a corde, gli ultimi ritmi di una vita ormai giunta alla soglia della fine. Similmente ai giardini di «Mexican Divertimento» e «Eclogue V: Summer», il giardino della dacia che compare alcuni anni dopo in «Homage to Chekhov» (1993) è trastullato dalle note musicali che «stir the garden's cicadas» (p. 428), all'imbrunire di un giorno d'estate, quando «each shape and form loses resolve, gets eerily / vague» (p. 428). Dallo svanire di forme e oggetti emerge, tuttavia, in questo caso, un giardino ancora una volta rigoglioso e, per giunta, sensuale, in cui la natura suggerisce atti erotici. Si amplifica il suono delle cicale e il giardino diventa un teatro di rappresentazioni naturali: «[...] the elm climbing into Varvara's bedroom: / it alone sees the hostess with just her stockings on. [...] And the cicada chorus, with the strength of the stars' display, / burgeons over the garden, sounding like their utterance» (p. 429). La pienezza di sensazioni ed emozioni che rende un angolo di provincia simile ad un paesaggio tropicale, perde consistenza nell'attimo in cui, nell'epilogo, lo studente Maximov pronuncia la parola *fallacy* (semanticamente legata a *fall*), che aspira e drena ogni illusione, richiamando alla mente la realtà indecifrabile di ogni umano sentire. La negazione della vita sembra essere confermata dagli ultimi due versi,

poiché «In the provinces, too, nobody's getting laid, / as throughout the galaxy» (p. 429). Il calore delle immagini erotiche che, come istantanee, compaiono tra una strofa e l'altra, si spegne e dà luogo ad un universo privo di sesso, e quindi di vita.

Riprendendo il tema scultoreo, dalle note solenni, di «Vertumnus» e «A Footnote to Weather Forecast», Brodsky descrive e ammira, al tramonto di un giorno d'autunno, la statua della regina Maria di Scozia in «Twenty Sonnets to Mary Queen of Scots» (1974), che elogia per la sua bellezza; essa anima i giardini di Lussemburgo a Parigi. Le follie della sovrana e gli eventi che ne seguirono svaniscono nelle magie del giardino monumentale parigino, un Pantheon dedicato a una donna, coinvolta in guerre e complotti, punita dalla sua stessa bellezza. Rivolgendosi alla statua, il poeta dice: «And you in this *jardin* of French design / don't look the madcap of those yesteryears» (p. 234)²⁴. Il giardino reca in sé tracce più e meno nitide del passato, ricco di contrasti politici e tradimenti, lascia intuire alcune non secondarie sfumature sanguinarie, rappresentando perciò uno sfondo tutt'altro che accessorio, dispiegato sull'intero sfondo del testo, a supporto della voce poetica, di cui accentua l'emotività e l'ipersensibilità. Dal groviglio dei suoi elementi contraddittori il giardino distilla un valore estetico che, secondo l'eredità della tradizione keatsiana (*Ode on a Grecian Urn*), cristallizza la freddezza delle sue figure in spirito poetico, tramutando la vita di una regina faziosa in un «monumento»/ ammonimento affascinante²⁵.

Si incontrano, dunque, nella poesia di Brodsky, giardini musicali, monumentali, cimiteriali, esotici, dalle tonalità variegata e ossimoriche, ma funzionali all'espressione di un giudizio netto sulla realtà. Mondi nascosti e appartati, regni di un sapere intimo che, come *frames* dei versi, si schiudono, di fronte al potere dell'immaginazione poetica, lasciando pur sempre incerti i significati che veicolano. Nella loro ambigua identità, che li vede spazi di frontiera tra due realtà antitetice ma legate l'una all'altra, i giardini costituiscono, in genere, un preciso riferimento spazio-temporale. I loro sentieri tortuosi che, tuttavia, non possono che condurre al crepuscolo e alla morte, sono spesso illuminati da nuove albe che (provenendo i raggi da oriente) rappresentano certo anche il passaggio dall'oriente delle proprie

²⁴ Nella poesia Brodsky, rivolgendosi all'interlocutore costituito dalla regina, dice: «You'd think the garden was a cross between / the Pantheon and *Déjeuner sur l'herbe*» (p. 227).

²⁵ Come afferma David Rigsbee, «The mission of art, in short, is to overthrow the dictatorship of history and thus bring its own superior authority to bear against mortality» (D. Rigsbee, *Styles of Ruin. Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy*, Westport, Greenwood Press, 1999, p. 78).

radici all'occidente dell'esilio americano, inteso nella sua valenza positiva, come luogo di espressione artistica e poetica. L'evocazione di musiche, statue, lapidi ed elementi naturali si costituisce come correlativo oggettivo di una vita intensa e variegata, palcoscenico della sensibilità di un uomo sicuramente legato agli aspetti immediati e concreti dell'esperienza, ma che percepisce ed esprime brevi e intensi momenti epifanici, come proiezioni di una realtà più ampia e completa. Anche quando appaiono marginali, i giardini di Brodsky sono spazi di profonda riflessione, ovvero *opera naturalia*, la cui polisemia rimanda alla dimensione più astratta e complessa dell'immaginazione. La concentrazione di simboli e immagini riflesse che popolano i giardini del poeta stabilisce, infine, il costante legame, nella realtà transitoria di questo mondo, tra una terra d'origine (la Russia) che, anche in uno scenario di declino, è pur sempre un punto di riferimento essenziale, e l'approdo in quella America e in quel mondo occidentale erede della tradizione classica, in cui l'artista trova i tempi, gli spazi, e i linguaggi per mettere in atto la sua professione di poeta.

L'EDEN PERDUTO DELLA FANTASCIENZA

Leo Marchetti

*This is what the sovereign Lord Jehovah has said:
«Here I am creating new Heavens and a new Earth [...]»
(Isaiah, 65: 13,17)*

Se considerassimo il giardino soltanto un *gart*, un *gorod*, un recinto insomma, perderemmo l'ampio spettro semantico che si accompagna sia al sanscrito *paradesha* sia al biblico *Eden*. Spesso l'idea connaturata con questi termini che hanno dato origine al *locus amoenus* del giardino è un luogo utopico non soggetto al trascorrere del tempo. Un luogo felice di pace e prosperità: un *cosmos* contrapposto al *caos* del mondo esterno che, come si evince dalla tradizione pittorica – si pensi al *Paradiso terrestre* di Jan Bruegel il Vecchio al palazzo romano Doria Pamphili o dello stesso autore il *Paradiso* alla Gemaldegalerie, come pure *L'allegoria della creazione* di Jacopo Zucchi alla Galleria Borghese e *La creazione degli uccelli* del Tintoretto alla Galleria dell'Accademia a Venezia – possiede una vegetazione lussureggiante, animali variopinti e in coppia, che ricordano l'imbarco sull'Arca di Noè e, spesso, Adamo ed Eva rimpiccioliti e spauriti dopo la cacciata da tale condizione privilegiata. Appare implicito in questi dipinti il fatto che si tratti di un paradiso perduto, un luogo sacro pieno di armonie vegetali e animali – tranne il serpente che, come vedremo, subirà parecchie trasformazioni – in grado di formare un archetipo dal quale l'anamnesi non ci separerà mai più. Quando verranno nel Sette-Ottocento i Van Wittel, John Andrew Graefer, Alfredo Denhardt, Walpole, Capability Brown, Beckford e il nostro Ercole Silva a cercare di riprodurre, nelle residenze regali e più tardi nei giardini pubblici, tale armonia perduta, si capisce subito che si tratta, platonicamente, di una copia a sua volta copia di un disegno ancestrale e demiurgico. Quello che scompagina questo sublime piano degli uomini di avvicinarsi a un oggetto *at their image* è la Rivoluzione Industriale e le scoperte della scienza vittoriana a cui seguono terribili descrizioni

novescentesche di un Eden rovesciato, invivibile e mutato nel suo contrario apocalittico.

Già Herbert G. Wells, il creatore della fantascienza moderna, alla fine dell'Ottocento, ha immaginato una *Genesi* blasfema in un Eden tropicale in cui lo scienziato Moreau – maldestro *subcreator* – ha l'ambizione di trasformare gli animali in uomini, con tutte le nefaste conseguenze in termini di dolore fisico e stravolgimento del divino progetto della creazione. L'isola/giardino, dopo la morte di Moreau tra le fauci di un puma femmina, riacquisterà l'aspetto primigenio di un luogo edenico nel quale le bestie progressivamente si riappropriano del loro status di esseri che percepiscono il mondo in un modo diverso dal nostro. Che *The Island of Dr. Moreau* sia una similitudine del racconto descritto nella Bibbia, fra un Dio che insieme ad Adamo nomina le creature e la sua *second comer* Eva, come scrivono le femministe Gilbert e Gubar¹, è evidente per l'aspetto catechistico delle regole impartite agli animali: ad esempio «non bere il sangue di altri animali», che assomiglia al comandamento di non mangiare dell'albero della conoscenza, oppure le litanie che gli animali terrorizzati rivolgono a Moreau con omaggi del tipo «His is the deep salt sea», «His are the stars in the sky», che fanno il paio con la devozione al Dio di Abramo delle Scritture.

Uno stesso paesaggio stravolto e allusivo troviamo in *The Chrysalids* di John Wyndham (1955), dove il tema classico della SF delle mutazioni genetiche indotte dal fall-out nucleare viene usato dall'autore per introdurre un inquietante elemento di modificazione in una comunità patriarcale del dopo-bomba, situabile grosso modo nel Canada del nord-est, alquanto regredita dal punto di vista tecnologico e della civiltà materiale. In questa sorta di Virginia delle origini, o meglio di Eden malriuscito, il fondamentalismo religioso degli abitanti – che ricorda i canoni del settarismo americano e degli stessi Amish come stile di vita – siamo posti di fronte ad una allegoria biblica riguardante un nuovo inizio dopo l'Armagedon nucleare. Che si tratti di un paradiso/giardino o Regno nei termini escatologici di chi crede al Millennio, è evidente se consideriamo i confini di una tale piccola comunità del Labrador. Infatti, alla magnificazione degli insetti, i cosiddetti *bug-eyed-monsters* dei romanzi e dei film hollywoodiani degli anni Cinquanta, dal punto di vista narrativo qui si sostituisce una paura tipicamente biblica: quella di un Eden infestato dal serpente in grado di introdurre allarmanti elementi di modificazione (viene in mente Baudelaire quando

¹ Cfr. S.M. Gilbert - S. Gubar, *The Mad Woman in the Attic*, New Haven - London, Yale University Press, 1979, p. 214, dove analizzando la misoginia del *Paradise Lost* di Milton alla luce del Frankenstein, paragonano il mostro a Eva, *serviceable second*.

scrive: «Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère / Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père [...]»² per la teocrazia, come ad esempio una bambina nata con sei dita del piede. Un nonnulla per la coscienza moderna, ma che nella comunità epistemologicamente ancorata all'ultimo libro rimasto, la Bibbia, assume il perverso significato di una presenza del Maligno. Qui, i nuovi cieli e la nuova terra del messaggio giovanneo vengono intesi – anche grazie alla povera tecnologia sopravvissuta alla catastrofe – come un nuovo monachesimo e ruralismo che devono far rinascere un possibile Eden stile MerryEngland. Al di là dei confini di tale paradiso ci sono veri e propri *devil's territories* dai nomi indiani e allegorici, come Waknuk, The Fringes, Badlands; inquietanti spazi che rappresentano una evidente smentita del piano divino della creazione. Secondo gli ottusi anziani della comunità, anche una semplice *left-handedness* si opporrebbe all'assunto della *Genesis* «God created man in his own image», e quindi come corollario risulterebbe «hateful in the sight of God» tutto ciò che non rientra nella fissità morfologica dei viventi.

Tralascio di trattare le suggestioni darwiniane implicite in tale visione per sottolineare la portata discorsiva che dall'apologo illuminista l'autore ricava, ovvero l'esigenza di introdurre in tale paesaggio Old America e maccartista elementi di liberalismo e relativismo. Nelle *Badlands* al di là dei confini esistono un più ricco bestiario ed erbario, donne dai molti seni, piante giganti, popoli neri e senza capelli e un mare pieno di alghe che scompaginano le certezze della comunità bianca e protestante dedita a preservare – sembra di leggere T.S. Eliot in *After Strange Gods* – «The purity of the race». In questa regione al di là dei confini, ma diremmo stavolta dei recinti, trattandosi di un villaggio agricolo, la radiazione atomica ha rimescolato forme ed etica, prodotto l'olocausto dei libri e creato bambini sensitivi in grado di sognare fatti lontani nel tempo e nello spazio – «hear the words inside» –, aumentando così quella sensazione di poco familiare che ossessiona le menti degli zelanti abitanti lettori dell'*own image* come libera da qualsiasi forma di ravvisabile deviazione, che è al tempo stesso eugenetica e rifiuto del *novum*. Lo slogan catechistico «Accursed is the mutant», che risuona nella chiesetta della comunità, fa pensare alla *Scarlet Letter* e alla rigida dialettica di una «true or false image of God» come nel racconto mosaico del vitello d'oro di Baal. Sennonché il fondamentale *mythos* biblico delle origini viene trasferito da Wyndham in un paesaggio regredito grosso modo alla civiltà materiale del primo motore a vapore e

² Ch. Baudelaire, *Les Litanies des Satan*, in *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 240.

ad una agricoltura che come cronotopo potrebbe essere leggibile in un romanzo di Thomas Hardy, dai connotati edenici e fortemente circoscritti. Al di là delle *Fringes*, tuttavia, si aggirano esseri mutanti che le radiazioni hanno ridotto a mostri e un resto del mondo carbonizzato e invivibile che ha rovesciato qualsiasi aspettativa cristiana di una freccia del tempo rivolta a un mondo della luce. Quindi, a una pristina ed edenica comunione con Dio (si pensi alla *Genesi* dove Adamo letteralmente passeggia con Dio nel giardino!) nello straniamento di *The Chrysalids* si può rinvenire la mano nascosta di un moderno e aggiornato serpente, una preoccupante versione dell'*homo sapiens* dominata da un solo libro e una sola verità.

La SF inglese, da Orwell a *Facial Justice* di Leslie P. Hartley, ha ampiamente trattato tale tema di un microcosmo à la Hawthorne, ossessionato da qualche peccato riconducibile ad una malintesa ortodossia politica o religiosa, ma Wyndham ci conduce su un terreno più scopertamente teologico, che analizza i limiti di una civiltà fondata sull'idea di un giardino che deve conservare, platonicamente e biblicamente, date *proportio* e *integritas*, e che nello stesso tempo riduce la filosofia morale a una logica binaria sulla presenza o meno delle segnature fisiche del demonio. Nel libro, il demone dell'instabilità pervade tutte le cose in una sorta di accelerato processo darwiniano spettacolarizzato dall'atomica.

Dove il discorso dei «nuovi cieli e la nuova terra», per dire di un Eden ritrovato, appare in tutta la sua ironica e paradossale esemplificazione è probabilmente *The Martian Chronicles* di Ray Bradbury³. Negli stessi anni di Wyndham lo scrittore americano rovescia il mito positivo – tipico dell'ingenua fantascienza *Popular Mechanics* – di una colonizzazione marziana intesa come naturale sviluppo del pionierismo ottocentesco, conferendo in tal modo alla narrazione di nuovo una sconsolata dimensione biblica. Il *Leit-motif* è quello del rinnovamento e dell'attesa di una *second chance* per un popolo che assomiglia a quello sperduto nel deserto del proto-testo ebraico e naturalmente nel deserto morale di quello statunitense, vittima del clima di caccia alle streghe del dopoguerra, dei grossolani pregiudizi della provincia e, non ultima, di una malriposta fiducia nella scienza. Come i Padri Pellegrini e i primi uomini sull'Arca di Noè, nel futuro 1999 gli abitanti di un triste inverno nell'Ohio si imbarcano su un razzo fiammeggiante (*Rocket summer*) in grado col suo calore di cambiare il clima della cittadina e di condurre appunto verso un nuovo cielo e una nuova terra i primi colonizzatori. Marte ovviamente non ha nulla delle attese di Schiaparelli, John

³ Le citazioni si riferiscono alla seguente edizione: R. Bradbury, *The Martian Chronicles*, New York, Bantam Books, 1979.

Carter e dello stesso Wells, che consideravano il pianeta più sviluppato della Terra, sia pure in un inarrestabile declino ecologico: «The old canals filled with emptiness and dreams. Past dry rivers and dry lakes they flew, like a shadow of the moon, like a torch burning [...]» per dire poeticamente che la Terra Promessa è un deserto di sale. Si capisce subito come i veri marziani siano i terrestri e la *thin air* che si respira – sono le stesse parole dell'isola della *Tempest* shakespeareiana –, è un'illusione fondata sulle vestigia di una precedente civiltà: «Look out there, the geraniums. A specialized plant. That specific variety has only been known on Earth for fifty years», afferma il Capitano del razzo, che si meraviglia di trovarvi anche una familiarissima porzione d'America:

Their boots were deadened of all sound in the thick green grass. It smelled from a fresh mowing. In spite of himself, Captain John Black felt a great peace come over him. It had been thirty years since he had been in a small town, and the buzzing of spring bees on the air lulled and quieted him, and the fresh look of things was a balm to the soul [...].

Si sa che il giardino, come l'utopia, è uno spazio che ricorda il paradiso (l'Eden, le Isole Fortunate) ma un paradiso costruito dagli uomini, per cui il nuovo spazio-tempo di Marte appare ai colonizzatori una perfetta possibilità, un cominciamento. Se la natura è un processo auto-istituito, il giardino/*paradesha* è una promessa di felicità. Mircea Eliade parla di «nostalgia delle origini» e questo è anche il nostro punto di vista. Da tale prospettiva la Storia può ricominciare in un giardino. Secondo il filosofo rumeno gli uomini sarebbero abitati da una sorta di «sindrome paradisiaca»⁴ che, secondo l'autore, non riguarda soltanto un aldilà spirituale, ma spesso una localizzazione in *questo* mondo. Nel romanzo in esame infatti all'inizio Marte sembra un pianeta appena smesso, si direbbe, da poco abbandonato dai suoi abitanti e perciò adattissimo a un nuovo inizio; salvo poi scoprire che è possibile incontrare perfino una vecchia coppia morta da trent'anni in tale giardino che ricorda i sobborghi e il mid-west americano. Una coppia ospitale pronta a offrire «iced tea in the porch» e alla quale sembra del tutto naturale questo mondo dove anche i morti sembrano avere una *second chance*: «Is this Heaven? Asked Hinkston [...]. Nonsense, no [...] nobody told us why we were on Earth, either. That other Earth, I mean». Agli occhi del Capitano la realtà marziana si squaderna mentre ha il sospetto che i vecchi

⁴ Cfr. M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Folio Essais, 2001, p. 67 (ed. orig. Paris, Gallimard, 1949), soprattutto il capitolo *La Régénération du temps* dove scrive del passaggio dal Caos al Cosmos attraverso una rigenerazione annuale del tempo.

abitanti del pianeta possano usare contro i terrestri forme di allucinazione come la telepatia, l'ipnosi, la memoria e l'immaginazione. Apparentemente scomparsi, i marziani, con le loro città e i loro canali navigabili, rappresentano agli occhi dei terrestri una inquietante presenza che osserva i nuovi venuti. Ma non è questo che mina la sanità mentale dei *settlers*, piuttosto il tarlo atroce della solitudine e dello sradicamento:

They were having bad wives or bad jobs or bad towns [...]. *There is work for you in the sky: see Mars!* and the men shuffled forward; only few at first, a double-score, for most men felt the great illness in them even before the rocket fired into space. And this disease was called The Loneliness [...] and then the state of Illinois, Iowa, Missouri, or Montana vanished into cloud seas, and doubly when the United States shrank to a misted island and the entire planet Earth became a muddy baseball tossed away, then you were alone [...].

I nuovi *Forefathers* cercano di sopravvivere alla solitudine e, man mano che la comunità si amplia, ci accorgiamo sempre più che Marte diventa una parodia dell'America contrapposta alla corrotta e decadente Europa: «They brought in fifteen thousand lumber feet of Oregon pine to build Tenth City and seventy-nine thousand feet of California redwood and they hammered together a clean, neat little town by the edge of the stone canals». Intanto, a causa di una guerra finale, la Terra diventa un luogo di non-ritorno, con esplosioni nucleari che la rendono un deserto al pari degli altri pianeti disabitati del sistema solare. Per completare l'emigrazione, fanno in tempo ad arrivare i musicisti, i *sophisticated* e abili architetti e giardinieri che piantano sul suolo ostile di Marte erbe e piante: «[...] he would have a private horticultural war with Mars» come dirà il Capitano, secondo un cliché narrativo che ripete i sei giorni della creazione. Videro così che l'aria era buona ... la valle era verde e «few community gardens were greening up in hydroponic plants»; ma come l'autore lascia intendere, i razzi terrestri sono delle moderne locuste con il seme del male dentro di loro. A nulla servono i giardini profumati di Marte se, come nota Pagetti⁵, questi nuovi «Adam and Eve» sono pur sempre terrestri e la terra promessa, come il Far West, si riempie di elementi ripugnanti e violenti. Quando in un capitolo che si chiama *Usher II* troviamo ricchi terrestri che festeggiano alla maniera hollywoodiana nelle ricostruite ville marziane, la parabola edenica raggiunge un suo emblematico climax.

⁵ Cfr. C. Pagetti, *Il senso del futuro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970, p. 204.

Nel dopo-bomba, tutto sommato pieno di speranze palingenetiche, la Casa Usher fatta ricostruire su Marte da un bizzarro ed eclettico *tycoon* in vena di stupire i suoi commensali, si carica fin dall'inizio di un sinistro presagio di morte: «Is everything you wanted sir?», chiede l'architetto Bigelow a Mr. William Stendhal. «Is it *desolate* and *terrible*?». «Very *desolate*, very *terrible!*», risponde Stendhal, un nome ironico che rinvia al campo semantico dell'estetismo e della bellezza. La casa, circondata da una «black and lurid tarn», è un perfetto microcosmo gotico che deve fungere da trappola mortale per uno degli ispettori terrestri dei *moral climates*, inviato a controllare il rispetto delle norme contro i libri devianti e proibiti: «Lovecraft and Hawthorne and Ambrose Bierce and all tales of terror and fantasy and horror and, for the matter, tales of the future were burned». Nella fantasmagoria di una festa in costume che ricorda *The Masque of the Red Death*, la finzione carnevalesca consente all'artista Stendhal di condurre *The Dismantler* Mr. Garrett, ormai ubriaco, nei sotterranei della casa e murarlo vivo alla maniera descritta in *The Cask of Amontillado*. Sicché l'esperimento neo-biblico di un popolo alla ricerca di una rinascita che ripete strutturalmente la storia americana con i suoi esiti anti-utopici, nel messaggio autoriale comunica una pessimistica e disincantata visione dell'uomo, strategicamente inadatto, si direbbe, a erigere un nuovo Giardino che non sia quello abitato dal male. Era già nel Libro di Isaia come premessa alle profezie del Regno:

You will be abashed because of the gardens that you have chosen / For you will become like a big tree the foliage of which is withering and like a Garden that has no water.⁶

Infatti, nel finale di *The Martian Chronicles* troviamo gli sconsolati e nostalgici terrestri che si rimbarcano sia pure per una terra distrutta dalla guerra nucleare, ma forse in grado di assicurare quel minimo di rapporti umani tipici della provincia americana, ma diremmo della provincia in generale. Nei discorsi ricompaiono i Tom e i Sam, le bottegucce e gli amici di sempre con i loro salsicciotti caldi e le frittelle e per tutti l'imperativo *come home*; tranne che per una coppia che affronta l'immensa solitudine marziana. Ormai si è capito che alcuni terrestri sono i veri eredi di un ambiguo e sconfinato Eden dove si aggirano voci misteriose e paradossi temporali che sconvolgono la stessa scansione della vita e della morte. I terrestri incontrano strani globi azzurrini più saggi degli uomini, epifenomeno di una

⁶ AA.VV., *New World Translation of the Holy Scripture*, New York, International Bible Student Association, 1984, Isahia, 1: 26, p. 890.

civiltà scomparsa, ma significativamente ancora in possesso di grandi territori montagnosi. Come non pensare alle riserve indiane e a un nuovo inizio che nell'immaginazione millenaristica dei colonizzatori dovrebbe durare per sempre? È difficile spiegare ai bambini, che hanno conosciuto la vita terrestre, la sconvolgente tristezza di ciò che li attende e a nulla valgono le illusorie gite *to go hunting* e *to go fishing* in un picnic da un milione di anni. Neanche sulla terra, d'altronde, le condizioni sono migliori, i reduci si accorgono che la vita è scomparsa e solo i servo-meccanismi di un passato pre-atomico ancora funzionano, ad esempio nella cameretta dei figli e sul *front garden*:

Animals took shape: yellow giraffes, blue lions, pink antilopes, lilac panthers, cavorting in crystal substance [...]. The garden sprinklers whirled up in golden fountains, filling the soft morning air with scatterings of brightness. The water pelted windowpanes, running down the charred west side where the house had been burned evenly free of its white paint. The entire west face of the house was black, save for five places. Here the silhouette in paint of a man mowing a lawn. Here, as in a photograph, a woman bent to pick flowers. Still farther over, their images burned on wood in one titanic instant [...].

L'inutile giardino post-atomico di una cittadina californiana ci conferma l'impianto mitico del discorso fantascientifico, come nel racconto bramini-co di Paradesha, il giardino per eccellenza, dove lo spazio sublime appare preda di una metamorfosi che assomiglia all'impossibile redenzione da noi osservata sul suolo americano o marziano che sia:

Poi il male si impadronì del mondo e gli abitanti di Paradesha si rifugiarono sottoterra e chiamarono il loro regno Agarthi, l'Inaccessibile.⁷

L'idea di un mondo sotterraneo che si sostituisce all'Eden era reso esplicito peraltro già nel *Paradise Lost* di Milton dove, come dirà Satana, «It's better to reign in Hell than to serve in Heaven». Nella narrativa fantascientifica tale paradigma si incarna in tanti luoghi *altri* funzionanti da similitudini dell'Inferno per mezzo di tutte le allusioni sineddotiche a tale luogo archetipico.

Herbert G. Wells in *The Time Machine* immagina, non senza effetti perturbanti, un mondo sotterraneo dei Morlocks contrapposto ai giardini e al paesaggio edenico della superficie abitata dagli Eloi in una Londra dell'anno 802.000. Vi sono prati verdi e un Palazzo di Porcellana verde,

⁷ E. Procopio, *L'età dell'oro*, in *Agarthi, il Regno sottoterra*, A.C.R.O., 2012, <http://freeweb.supereva.com/lucideimaestri/index.htm>.

museo dei pochi oggetti del passato rimasti, ai quali si contrappone un oscuro mondo/formicaio di macchine ed esseri darwinianamente mutati dal buio e dall'abbruttimento industriale. Tali creature cannibali (come Wells ipotizzava simbolicamente il proletariato del lontano futuro) si nutrono degli imbelli e rassegnati Eloi, delicati eredi delle classi dominanti; esseri con interessi non più rivolti al business, bensì squisitamente contemplativi ed estetizzanti. Gli esempi di tale dicotomia si moltiplicano nel Novecento con opere come *My (Noi)* di Evghenij Zamjatin, *Brave New World* di Aldous Huxley e *Nineteen Eighty-Four* di Orwell e con l'ampia offerta della narrativa SF americana sul dopo-bomba innescata dal trauma di Hiroshima. Per restare sul terreno più esplicitamente dicotomico dell'antiutopia, dove l'idea di un giardino andato a male per una più radicale forma di utopia che ricorda la *hybris* dei primi abitanti dell'Eden e la conseguente Caduta, diremmo che il giardino in questo caso possa essere inteso sia come vagheggiato altrove, sia come realtà negativa di un tenebroso futuro, più o meno a portata di mano.

In *My* di Zamjatin, secondo una classica e paradossale inversione della fantascienza, al di fuori del «Muro Verde» esistono i selvaggi che non hanno la fortuna di godere dei benefici della matematica e della *lex sexualis* che permette l'amore libero a qualsiasi ora del giorno in condomini di vetro dove una voyeuristica osservazione dell'altro fa parte di una fondamentale esigenza del Partito, basata sulla scomparsa della *privacy*. Nell'occhiuta società del futuro rivoluzionario – l'opera è stata scritta poco dopo l'Ottobre sovietico – delimitata da confini precisi che ne determinano una dialettica del *dentro* e del *fuori*, i giardini sono scomparsi, sostituiti da un'intensiva architettura futuribile dove dominano i nuovi materiali e l'estrema geometria dei volumi abitativi, gli aeroporti, i laboratori e i cantieri di un razzo dal nome matematicamente allusivo: L'Integrale. L'immensa città è circondata da un Muro Verde che ne traccia anche simbolicamente il limite ideologico. Al di là esistono piante e foreste, esseri selvaggi dominati dagli istinti e dall'uso della fantasia; in sostanza il variegato mondo della vita opposto alla recintata cupola traslucida che ospita lo Stato Unico. Il paragone con un'opera strutturalmente simile come *Brave New World* (1932) ci consente di evidenziare subito il debito nei confronti del russo, sia pure in una narrazione che postula un'ambigua forma di utopia che contiene parecchi elementi di *welfare* nell'organizzazione sociale dello stato fordista. Qui i giardini sono presenti e contrapposti a una Riserva collocata sugli altipiani del Messico. I bambini del Mondo Nuovo – per dire l'ambiguità del modello – giocano in asettici spazi urbani che ricordano forme di socialdemocrazia nordica:

Outside, in the garden, it was playtime. Naked in the warm June sunshine, six or seven hundred little boys and girls were running with shrill yells over the lawns, playing ball games, or squatting silently in twos and threes among the flowering shrubs. The roses were in bloom, two nightingales soliloquized in the boscage, a cuckoo was just going out of tune among the lime trees. The air was drowsy with the murmur of bees ad helicopters.⁸

Al contrario, nella *Reservation* persistono rituali primitivi e un paesaggio ostile che, come in *Zamjatin*, ha il compito diegetico di sottolineare, *in absentia*, l'esistenza di uno stile di vita più autentico:

[...] about sixty thousand Indians and half-breed, absolute savages [...] still preserve their repulsive habits and customs [...] monstrous superstition, Christianity and totemism and ancestor worship, extinct languages [...]. Uphill and down, across the deserts of salt or sand, through forests, into the violet depth of canyons, over crag and peak and table-topped mesa, the fence marched on and on [...].

Anche qui una *fence* delimita lo spazio fra una malintesa felicità indotta dalla chimica e da modernissime condizioni di vita, fatta di programmazione delle nascite e delle morti, e un altrove che rivendica «the right to be unhappy» come dirà John «The Savage» a Mustapha Mond, Controllore del New World. Quest'ultimo rappresenta, in tale allegoria medievaleggiante, il seduttore che tutto uniforma e manipola, ma non è sprovvisto di una sua logica discorsiva:

[...] the right to have siphilis and cancer; the right to have too little to eat; the right to be lousy; the right to live in constant apprehension of what may happen tomorrow [...].

In questo romanzo, l'aspetto ambiguo del Giardino, metaforicamente inteso, risiede nel fatto che non sapremo mai – nonostante il *pathos* che si accompagna al suicidio del (buon) selvaggio incapace di conformarsi al mondo fordista – se il Regno millenario fondato sul consumismo (si veda l'altrettanto ambiguo *Kingdom Come* di J.G. Ballard) sia meglio rappresentato dalla distopica società del *brave new world* o nostalgica e irrecuperabile dimensione ecologica che lega l'uomo alla terra. Allora il Giardino, come lascia inferire Huxley, si carica di tutte le ironie e i doppi sensi presenti nel proto-testo shakespeariano, dove l'incanto di Miranda di fronte a un gruppo di nobili rinascimentali misconosce romanticamente le modalità dell'assassinio e del complotto politico presenti in quel mondo.

⁸ A. Huxley, *Brave New World*, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 35, anche le citazioni che seguono sono tratte da questa edizione.

Nel campo dell'infinita tristezza che si accompagna alle descrizioni dei mondi avvenire, d'altronde, nessuno meglio di Orwell ha esemplificato questa cesura fra due universi contrapposti e inconciliabili: la campagna *felix* da una parte e la città mostruosa dall'altra. Per dire che la vita fuori dall'Eden è molto più lunga e realistica del breve soggiorno paradisiaco di Adamo, messo in un giardino (una costruzione che a ben guardare equivale a tutto il creato se pensiamo alla lunghezza dei quattro fiumi e alle sostanze nominate e a tutta la flora e la fauna) «perché lo coltivasse e lo custodisse», ma egli non resiste che pochi giorni alla Tentazione di una conoscenza che promette emancipazione e libertà. Come si sa, la terra si trasforma per Adamo in spine e cardi, ma nessuno poteva immaginare l'orrore totalitario di una società come quella descritta in *1984*. Qui il giardino è letteralmente espulso da una città come Londra che ne possedeva parecchi in un tempo imprecisato e riscritto della sua storia. A St. James e Richmond, Regent e Hyde Park si sono sostituiti mediocri palazzi di cemento grigio, piramidi senza finestre e sotterranei per la falsificazione dei documenti e la tortura. Come nei romanzi precedenti, però, al soggetto esperiente Winston Smith, con un residuo *principium individuationis* e un diario per annotare le più stridenti contraddizioni del sistema, è dato di progettare un personalissimo Eden basato sul *common sense* e la riscoperta della campagna inglese. Se il diario viene definito «sole guardian of truth and sanity in a world of lies» lo spazio alternativo di quella che chiama la *Golden Country* si oppone fisicamente e metaforicamente, come luogo epifanico, alla cruda realtà di uno spazio disforico segnato da un'eterna povertà e cattivo gusto. Durante una gita del protagonista con la sua compagna Julia egli riscopre, in un vero e proprio *shock of recognition*, una dimensione dell'Io che si può intendere come vocazione ontologica verso l'autentico:

Isn't there a stream somewhere near here? He whispered. That's right, there is a stream. It's near the edge of the next field, actually. There are fish in it, great big ones. You can watch them lying in the pools under the willow trees [...] a thrush had alighted on a bough not five metres away, almost at the level of their faces [...] and then began to pour forth a torrent of songs.⁹

Per un momento l'Io liberato di Winston sembra opporre alla Geenna del Partito Unico un personalissimo Eden ritrovato che, come si sa dal macrotesto orwelliano, dopo il 1939-40, coincide con una sorta di Vecchia Inghilterra bonaria e al riparo dai minacciosi militarismi continentali. La felicità appena descritta è di breve durata, trattandosi di una campagna che

⁹ G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 101.

l'immaginazione autopunitiva del personaggio non riesce a mantenere entro i modelli liberatori di un Lawrence, con la sua primitiva vitalità rurale: infatti essa appare – si veda il breve soggiorno nella stanza sopra l'antiquario Mr. Carrington, dove la coppia si apparta – infestata di microfoni e insicura al pari della città dei teleschermi. Nella sua avversione per la politica, Orwell, dopo *Homage to Catalonia*, scorge nel paesaggio inglese un idillio libertario e rassicurante, ma la realtà del Nazismo e dello Stalinismo sembra avvelenare queste residue fiducia e illusione. Alla fine non ci sarà alcun Eden da riconquistare e il Satana biblico, nella sua moderna attualizzazione, avrà compiuto il suo capolavoro di separare per sempre – come nell'etimologia di *dia-volo* – l'uomo dalla sua eterna tendenza a un ricongiungimento ideale. Sicché l'archetipo del giardino appare a noi moderni non una possibile riconquista storica, come nel sogno millenario giudaico-cristiano, ma una possibile rappacificazione di matrice panteistica.

IL PARADIGMA DEL GIARDINO NEGLI AMERICAN STUDIES: DAL 1950 A OGGI

Carlo Martinez

Fin dalla sua «scoperta» l'America è stata immaginata e rappresentata come giardino. Sia in chiave religiosa, come nuovo Eden, speranza di una seconda possibilità data al genere umano per riscattarsi dalla caduta, sia, più laicamente, ma con marca ideologica non meno forte, come terra da lavorare e trasformare in ricco e fertile «Garden of Earthly Delights»¹. Innumerevoli sono le immagini letterarie che raffigurano l'America come un giardino e sarebbe qui troppo lungo volerne ripercorrere l'intero arco. Vorrei soffermarmi piuttosto sull'immagine del giardino in ambito critico per mostrare come, direttamente invocata o indirettamente evocata, tale metafora abbia costituito un paradigma portante della critica americana, dalla metà del Novecento ai giorni nostri: una sorta di sottotesto, o di archetipo, con cui in particolare gli Studi Americani continuano a misurarsi.

1. PADRI FONDATORI

Per certi versi, la metafora del giardino costituisce una vera e propria pietra angolare su cui la disciplina degli American Studies è stata prima fondata e poi edificata. La maggior parte degli studiosi concorda nel considerare

¹ R. Slotkin, *The Fatal Environment: the Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890* (1985), Norman, University of Oklahoma Press, 1998, p. 4. Per una panoramica sulla centralità dell'immagine del giardino nella letteratura e cultura americana, cfr. gli altri volumi di questa serie e in particolare A. Mariani, *Introduzione: Il giardino americano nella foresta dei segni*, in Id. (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 3-26.

Henry Nash Smith e Leo Marx i padri fondatori di questa disciplina. Autori, rispettivamente, di *Virgin Land: the American West as Symbol and Myth* (1950) e di *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal* (1964), non soltanto hanno contribuito in maniera decisiva a istituire il primo programma in American Studies, facendone un campo di studio autonomo all'interno delle varie discipline umanistiche dell'accademia americana, ma li hanno anche dotati di un primo modello teorico innovativo e di grande impatto². Entrambi i testi, infatti, vengono ritenuti pionieri di un nuovo metodo critico, quello che, riprendendo il sottotitolo del primo studio, va appunto sotto il nome di Myth and Symbol School. Attraverso il paradigma del giardino, Smith e Marx hanno riformulato il mito dell'eccezionalismo americano facendone un potente collante ideologico nazionale e un discorso accademicamente egemonico.

Sebbene il concetto di eccezionalismo possa esser fatto risalire addirittura alle origini stesse degli Stati Uniti, il termine ricorre per la prima volta in Alexis de Tocqueville il quale, nel corso del suo viaggio conoscitivo attraverso gli Stati Uniti negli anni Trenta dell'Ottocento, sottolineò come «[t]he position of the Americans is therefore quite exceptional, and it may be believed that no democratic people will ever be placed in a similar one»³. Secondo l'aristocratico francese, «[t]heir strictly Puritanical origin, their exclusively commercial habits, even the country they inhabit, which seems to divert their minds from the pursuit of science, literature, and the arts, the proximity of Europe, which allows them to neglect these pursuits without relapsing into barbarism, a thousand special causes, of which I have only been able to point out the most important, have singularly concurred to fix the mind of the American upon purely practical objects»⁴.

In seguito, fu addirittura Stalin a usare di nuovo l'espressione, nel 1929, quando bollò come «heresy of American exceptionalism» il comunismo di Jay Lovestone. Tuttavia, nel suo significato attuale e nelle connotazioni, anche politiche, che ha assunto, il termine cominciò ad acquisire rilievo dopo la Prima Guerra Mondiale, allorquando gli Stati Uniti si presentarono sulla scena mondiale come massima potenza economica e militare. Ma fu soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale che l'eccezionalismo

² H.N. Smith, *Virgin Land: the American West as Symbol and Myth* (1950), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1978; L. Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1964¹⁶.

³ A. de Tocqueville, *Democracy in America*, Teddington (Middlesex), The Echo Library, 2007, p. 363.

⁴ *Ibidem*.

venne codificato come marchio distintivo, paradigma interpretativo privilegiato della cultura americana e della sua storia. «By installing a uniquely ‘American’ exceptionalism as the foundational tenet of American Studies», osserva Donald Pease, «the field’s founders elevated the United States into a model that offered European societies an image of a future liberated from the incursions of both Marxism and socialism»⁵. Il paradigma dell’eccezionalismo avrebbe costituito così l’asse portante del senso di identità che gli Stati Uniti hanno prodotto ed esportato su scala mondiale, attraverso la loro opposizione soprattutto all’Europa ma anche a tutte le culture storicamente più antiche. Come ha messo in evidenza una nutrita bibliografia critica sull’argomento, la nozione di eccezionalismo porta con sé una serie di altri attributi tra i quali un senso di superiorità (a volte palese, altre sottinteso) nel porsi come modello da seguire e nel presentarsi come una eccezione rispetto agli ordinamenti di tutti gli altri stati nazione.

Un certo eccezionalismo, com’è noto, accompagna gli Stati Uniti da quando non erano nemmeno una colonia, ma ancora soltanto un territorio nel quale cercare rifugio⁶. Uno degli episodi germinali cui più frequentemente si fa riferimento è quello del celebre sermone pronunciato da John Winthrop, nel quale la futura colonia viene già immaginata come qualcosa di eccezionale: «the city upon a hill» sulla quale sono concentrati «[t]he eyes of all people»⁷. Naturalmente, qui siamo in ambito religioso. Ma quand’è che l’eccezionalismo si sposta dal piano religioso a quello critico? Due testi, apparsi nel giro di una quindicina d’anni, tra il 1879 e il 1892, possono essere presi a indicatore di questo passaggio. Il primo è il celebre catalogo «of the absent things in American life» che compare nello studio critico dedicato da Henry James a Nathaniel Hawthorne. James enumera «the items of high civilization, as it exists in other countries, which are absent from the texture of American life»; il catalogo è talmente lungo da spingere lo scrittore a chiedersi «what was left»⁸. Benché a prima vista

⁵ D.E. Pease, *Exceptionalism*, in B. Burgett - G. Hendler (eds.), *Keywords for American Cultural Studies*, New York, New York University Press, 2007, pp. 108-112, cit. p. 108.

⁶ Michael Kammen nota che: «American exceptionalism is as old as the nation itself and, equally important, has played an integral part in the society’s sense of its own identity» (The Problem of American Exceptionalism: a Reconsideration, *American Quarterly* 45, 1 [1993], pp. 1-43, cit. p. 6).

⁷ J. Winthrop, *A Model of Christian Charity*, in N. Baym (ed.), *The Norton Anthology of American Literature*, I, New York, Norton, 1999⁵, pp. 214-225, cit. p. 225.

⁸ H. James, *Hawthorne*, in L. Edel (ed.), *Literary Criticism I: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, New York, Library of America, 1984, pp. 315-457, cit. 352, 351.

sembri assumere una coloratura negativa, l'analisi di James è invece foriera di possibilità precluse a paesi di più elevata civilizzazione. Infatti, di lì a poco, in *The Significance of the Frontier in American History*, lo storico Frederick Jackson Turner mette in atto un vero e proprio capovolgimento assiologico della lista jamesiana, ribaltandone in positivo le carenze e rivendicandole come il terreno unico, irripetibile ed esclusivo sul quale hanno potuto nascere e svilupparsi la civiltà americana e la democrazia⁹. Nel costruire una specifica immagine di frontiera e nel farne il modello di riferimento per spiegare lo sviluppo americano in quanto *eccezione* rispetto alla storia europea, Turner getta le basi teoriche dell'eccezionalismo americano quale paradigma critico e strumento epistemico.

Diventa allora inevitabile chiedersi perché l'immagine del giardino sia stata così centrale per gli Studi Americani, influenzando in modo decisivo anche altri testi rappresentativi della Myth and Symbol School, tra i quali *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century* (1955), di Richard W.B. Lewis, e *A World Elsewhere: the Place of Style in American Literature* (1966), di Richard Poirier¹⁰. Sarà opportuno analizzare più da vicino l'uso che dell'immagine del giardino hanno fatto Smith e Marx, per capire meglio attraverso quale percorso culturale e ideologico tale immagine sia assunta a paradigma centrale della critica americana, nonché a potente collante simbolico del discorso disciplinare degli American Studies.

Sebbene compaia soltanto nella terza parte di *Virgin Land*, l'immagine del giardino ne costituisce in realtà il motivo portante: simbolo centrale di quella terra immaginata «vergine» proprio in quanto giardino edenico. Ripetutamente associata agli Stati Uniti fino a coagularsi in un vero e proprio mito «already implicit in the iridescent eighteenth-century vision of a continental empire»¹¹, è solo a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, quando, con la fine della Guerra Civile, gli Stati Uniti si espandono a Ovest del Mississippi, che il giardino diviene uno dei «dominant symbols of nineteenth-century American Society» e un vero e proprio «master symbol», archetipo simbolico ed euristico allo stesso tempo. Per Smith, grazie alla

⁹ F.J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History* (1893), Madison (Wisconsin), Silver Buckle Press, 1984, <http://xroads.virginia.edu/~hyper/turner> (ultimo accesso 30/03/2012).

¹⁰ R.W.B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955; R. Poirier, *A World Elsewhere: the Place of Style in American Literature*, New York: Oxford University Press, 1966.

¹¹ Smith, *Virgin Land* cit., p. 124.

sua dinamicità e plasticità, l'archetipo del giardino si impone su quello della piantagione, che rimane invece legato a una visione profondamente statica della realtà: «[t]he fiction dealing with the plantation emphasized the beauty of harmonious social relations in an orderly feudal society. It presupposes generations of settled existence and is inimical to change»¹². Ma il mito del giardino è riuscito ad avere la meglio anche su un altro archetipo portante della cultura americana: quello della frontiera. Secondo il critico, infatti, dalla fine della Guerra Civile in poi anche gli sconfinati territori che si distendevano a ovest del Mississippi vengono progressivamente immaginati non più come *wilderness*, ma come un immenso giardino in cui insediarsi per coltivarlo e metterlo a frutto. A questo punto, il mito del giardino diviene un vero e proprio strumento legislativo che sottende una serie di atti politici, storici e sociali (fra cui vale la pena ricordare quello dello Homestead Act). Una volta completata l'espansione verso ovest, il «master symbol» del giardino subisce un ulteriore innalzamento di grado: è il paese stesso, gli Stati Uniti, a identificarsi con il giardino in quanto «garden of the world»¹³. «The final merging of the notion of an American continental empire with the myth of the garden», scrive Smith, «yields a single image of great imaginative force»¹⁴.

Ma è proprio nel momento del suo apogeo che l'immagine del giardino inizierebbe, secondo Smith, un processo di involuzione che lo trasmuta in un «introspective, even narcissistic symbol»¹⁵. Il giardino cambia funzione e si cristallizza o in un ideale del passato, analogo al mito sudista della «plantation», o in un ideale trascendentale che si oppone al corso preso dalla storia. In realtà, la posizione di Smith nei confronti di questo «master symbol» è più sfumata di quanto non appaia attraverso la critica successiva. Infatti, nel mito del giardino affermatosi a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, l'autore individua una serie di criticità che hanno avuto conseguenze importanti nella storia culturale statunitense. Prima tra queste, la contrapposizione all'urbanizzazione e all'industrializzazione. L'archetipo del giardino diventa allora simbolo dell'opposizione all'economia capitalistica e allo sviluppo industriale del territorio, secondo stilemi che si possono ancora ritrovare nella letteratura e nel cinema contemporanei. Un'altra criticità messa in luce da Smith è quella dell'ideologia isolazionista implicita nell'archetipo del giardino, allorquando esso viene a coincidere

¹² *Ivi*, p. 151.

¹³ *Ivi*, p. 12.

¹⁴ *Ivi*, p. 186.

¹⁵ *Ibidem*.

con la nazione. Immaginati come giardino, *hortus conclusus*, gli Stati Uniti vanno difesi da intrusioni esterne: «[s]ince evil could not conceivably originate within the walls of the garden, it must by logical necessity come from without, and the normal strategy of defense was to build the walls higher and stop the cracks in them»¹⁶. Una terza criticità riguarda la dimensione sociale: il mito del giardino, infatti, implica una grande omogeneità dei suoi abitanti immaginativamente plasmati sul modello di Adamo. Inoltre, per definizione, il tema del lavoro, e quindi del conflitto di classe, è escluso dall'immaginario del giardino e relegato nel regno di un «altrove», tanto storico quanto geografico.

Non è un caso che proprio a questo punto la ricostruzione si concluda, e l'ultimo capitolo sia dedicato al rapporto tra il «myth of the garden» e «Turner's frontier hypothesis»¹⁷. A Smith non interessa tanto stabilire «the merits or demerits of the frontier hypothesis in explaining actual events», quanto sottolineare come «the hypothesis itself developed out of the myth of the garden», così esplicitando il legame basilare che collega il «master symbol» del giardino all'eccezionalismo¹⁸. È Turner, dunque, che offre a Smith l'architettura concettuale sulla quale gettare le basi della nuova disciplina degli Studi Americani, destinata a riconfigurare il campo disciplinare delle *humanities* negli Stati Uniti. In un articolo, di pochi anni successivo a *Virgin Land*, Smith argomenta la giustificazione culturale e scientifica sottostante la neonata disciplina con due premesse cruciali. Da un lato, nel presentarne l'oggetto, Smith afferma che esso è costituito da «the study of American culture, past and present, as a whole»¹⁹, postulando così l'assoluta coincidenza di campo di studio e identità nazionale; dall'altro, rivendica in partenza l'irriducibile eccezionalità degli American Studies rispetto a tutte le altre discipline accademiche: «[t]he problem of method in American Studies arises because the investigation of American culture as a whole does not coincide with the customary field of operations of any established academic discipline»²⁰. È proprio la coincidenza tra campo disciplinare e nazione che trasforma gli American Studies in una disciplina a sé stante, eccezionale nel panorama dei campi disciplinari dell'accademia. Ma l'eccezionalità del metodo non è che la conseguenza dell'eccezionalità della stessa cultura americana: «[i]ndeed, it may turn out that one of the

¹⁶ *Ivi*, p. 187.

¹⁷ *Ivi*, p. 250.

¹⁸ *Ivi*, p. 251.

¹⁹ H.N. Smith, Can American Studies Develop a Method?, *American Quarterly* 9, 2 (Summer 1957), pp. 197-208, cit. p. 197.

²⁰ *Ibidem*.

distinctive fields of American Studies is precisely this ambiguous relation between works of art and the culture in which they occur»²¹.

Ancora più interessante è rilevare il movimento retorico con il quale l'articolo si conclude, movimento che ci riporta ancora una volta al paradigma del giardino e al modello della frontiera formulato da Turner. Analogamente ai primi pionieri, infatti, il ricercatore dei nuovi American Studies non può contare su nessun «ready-made method», ma deve parimenti «develop one for ourselves, and I am afraid that at present we shall have to be content with a very modest program. The best thing we can do, in my opinion, is to conceive of American Studies as a collaboration among men working from within existing academic disciplines but attempting to widen the boundaries imposed by conventional methods of inquiry»²². Difficile non sentire in queste parole l'eco della retorica del pioniere alle prese con una nuova «virgin land»: «I do not imagine that a new method can be deduced from philosophical premises. A new method will have to come piecemeal, through a kind of principled opportunism, in the course of daily struggles with our various tasks. No one man will be able to redesign the whole enterprise. What will count is the image in our minds of the structure we believe we are helping to build»²³. In altre parole, Smith immagina gli American Studies sulla falsariga del paradigma del giardino: ponendo un'equivalenza sostanziale tra disciplina e nazione, il paradigma del giardino non sovrintende più solo all'analisi di *Virgin Land* ma all'intero campo disciplinare.

Tuttavia, in *Symbol and Idea in Virgin Land*, saggio uscito postumo nel 1986, Smith riconsidera il proprio studio di trent'anni prima alla luce dei successivi sviluppi della critica e riconosce quanto il paradigma del giardino lì articolato fosse la riproposizione dell'ipotesi di Turner in una variante che si potrebbe definire più «soft», ma non meno ideologicamente marcata: «[t]he very choice of the subject of *Virgin Land* may well have been suggested by the pervasive interest in the frontier generated by his [Turner's] work»²⁴. *Virgin Land* di fatto costituiva una riformulazione del mito dell'eccezionalità americana, più che una ricostruzione storica e un'analisi della fortuna letteraria dell'immagine del giardino. Non solo: Smith riconosce anche quanto l'immagine del giardino sia servita per nascondere la violenza perpetrata sulle popolazioni dei nativi americani e quanto il suo li-

²¹ *Ivi*, p. 199.

²² *Ivi*, p. 207.

²³ *Ibidem*.

²⁴ H.N. Smith, *Symbol and Idea in «Virgin Land»*, in S. Bercovitch - M. Jehlen (eds.), *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 21-35, cit. p. 27.

bro fosse condizionato dal «refusal to acknowledge the guilt intrinsic to the national errand into the wilderness»²⁵. A tanti anni di distanza, il critico torna così a riflettere sulla problematicità del nesso che collega American Studies, ideologia eccezionalista e paradigma del giardino.

Il secondo padre fondatore degli American Studies utilizza l'immagine del giardino fin dal titolo del suo libro più importante. In *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Marx giustappone l'ideale del giardino – che definisce «middle landscape» – allo sviluppo tecnologico che ha caratterizzato, da metà Ottocento in poi, la vita sociale negli Stati Uniti. Se Smith aveva preso le mosse, almeno dal punto di vista teorico, dal celebre saggio di Turner sulla frontiera, Marx risale invece molto più indietro nel tempo, ricollegandosi al genere pastorale inventato da Teocrito e Virgilio. In contrasto rispetto alla linea interpretativa di Smith, che aveva immaginato il giardino americano come a sé stante rispetto all'Europa, Marx postula una linea di continuità tra la tradizione letteraria classica occidentale e un'America che la riprende e l'adatta alla nuova realtà. Non è un caso che il primo capitolo, seppure intitolato *Sleepy Hollow 1844*, contenga una disamina delle varie versioni di pastorale presenti nella cultura classica e ritrovi gli antecedenti dell'immagine hawthorniana dell'«interrupted idyll»²⁶ tanto in Washington Irving quanto nel poeta inglese William Wordsworth²⁷. Se il Rinascimento aveva rilanciato il pastorale come ideale non più realizzabile nella storia, al pari del giardino edenico, la successiva scoperta del continente americano aveva invece generato, secondo Marx, il sogno di poter invertire il corso della storia. Al ruolo chiave del passaggio dal mondo rinascimentale all'inizio della colonizzazione inglese nel continente nordamericano è dedicato il secondo capitolo, Shakespeare's American Fable: una rilettura di *The Tempest* come proiezione dell'ideale pastorale su quello che all'epoca appariva letteralmente come il nuovo continente e che, secondo il critico, viene metaforizzato nella commedia²⁸.

²⁵ *Ivi*, p. 28.

²⁶ Marx, *Machine in the Garden* cit., p. 27. L'immagine è ripresa da un passo del diario di Hawthorne in cui l'autore, solo in mezzo alla natura, esprime smarrimento al suono improvviso del treno, che Marx assume a metafora dell'irruzione della macchina nell'idillio pastorale.

²⁷ «The ground of Hawthorne's reaction», scrive Marx, «had been prepared by Washington Irving and Wordsworth and the 'nature poets' of the previous century» (*ivi*, p. 18).

²⁸ Proprio le pagine su *The Tempest* di William Shakespeare sono state al centro di diverse interpretazioni. In un articolo del 1992, Jeffrey Louis Decker critica l'approccio di Marx per il suo implicito approccio umanistico che avrebbe costituito «the primary

Marx enuncia fin dalle prime righe la prospettiva interpretativa che lo guida: «The pastoral ideal has been used to define the meaning of America ever since the age of discovery, and it has not yet lost its hold upon the native imagination»²⁹. Anche per Marx, come per Smith, dunque, l'immagine del giardino costituisce il paradigma privilegiato per interpretare una «American experience» che si tenta di cogliere nel suo complesso, ma che viene concepita come omogenea, coerente e, soprattutto, declinata al singolare. Ecco allora che la prospettiva, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, rimane ancorata al punto di vista dell'uomo (occidentale) post-rinascimentale, al quale il nuovo continente appare come una seconda possibilità data al genere umano: quella di «begin life anew in a fresh, green landscape» in una «virgin land»³⁰. «Inevitably», prosegue Marx, «the European mind was dazzled by the prospect. With an unspoiled hemisphere in view it seemed that mankind actually might realize what had been thought a poetic fantasy»³¹. Non a caso, questo testo è posteriore a quello di Matthiessen, che aveva appunto definito il periodo preso in esame da Marx come *American Renaissance*³². Per dirla con un'altra immagine della tradizione europea, l'America – ed è importante sottolineare che Marx non usa mai il nome Stati Uniti ma America, quasi a riferirsi all'immagine poetica e mitica, appunto, più che alla nazione – somiglia quindi a un «paradise regained». Come già per Smith, anche per Marx il giardino si distingue dalla *wilderness* e dal mito del primitivismo, e rappresenta un «middle landscape», un paesaggio in cui natura e arte si incontrano e trovano un punto di equilibrio³³.

theoretical presupposition in American Studies», e che avrebbe portato ad accettare come naturali e universali una serie di tratti della cultura americana che invece sono il risultato di precise trasformazioni storiche, pratiche discorsive istituzionali e rapporti di forza. Secondo Decker, nel testo di Marx *The Tempest* «functions as a alibi in humanism for its universalizing impulse and for the violent social contradictions and power relations that are necessarily excluded or rendered invisible within the structure of its problematic» (Dis-Assembling the Machine in the Garden: Antihumanism and the Critique of American Studies, *New Literary History* 23, 2 [1992], pp. 281-306, cit. 282, 287). Nel 2005, Amy Kaplan invece legge il commento di Marx come un «prescient opening», che costituisce un «touchstone for postcolonial readings of America», e che anticipa la critica «environmental» (A Call for a Truce, *American Literary History* 17, 1 [2005], pp. 141-147, cit. p. 141).

²⁹ Marx, *Machine in the Garden* cit., p. 3.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² F.O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1941.

³³ Come è stato notato, il punto di equilibrio tra mondo naturale e realtà industriale costruito da Marx riflette anche l'angoscia prodotta dalle devastazioni della Seconda Guerra Mondiale e dalla bombe atomiche sganciate su Nagasaki e Hiroshima.

Ma il «middle landscape» è anche metafora di un ideale sociale di marca tipicamente *middle class*. In virtù del «middle landscape» americano, le differenze sociali vengono armonizzate fino a scomparire, così come le differenze etniche, tenute anch'esse assieme dal medesimo ideale. Da questo punto di vista, l'operazione di Marx è più radicale di quella di Smith: in *Virgin Land*, infatti, il mito del giardino si afferma sugli altri due miti senza inglobarli o cancellarli completamente: quello della *wilderness*, di cui gli indiani sono parte integrante, e quello della *plantation*, che include gli afroamericani. Nel giardino elaborato da Marx, al contrario, il problema delle differenze non si pone nemmeno e non c'è spazio per le problematiche di razza, di *gender* e di classe che, proprio in quegli anni, stavano diventando centrali nel dibattito sociale, politico e culturale: nel «middle landscape», infatti, tutti sono come Adamo ed Eva prima della caduta. In tal senso, quella sorta di protoecocriticism che Marx incarna gli permette di mettere fuori gioco proprio le tre categorie che diventeranno cruciali nei decenni successivi.

Riconsiderando il suo libro del 1964, Marx ribadisce come, anche negli Stati Uniti del 1986, l'ideale pastorale possa essere «particularly well suited to the ideological needs of a large, educated, relatively affluent, mobile, yet morally and spiritually troubled segment of the white middle class»³⁴. Per quanto ampia sia la sua visione di «American experience», il segmento in questione costituisce solo una parte di una realtà molto più ampia e sfuggente, che l'ideale del «middle landscape» non riesce a conciliare e contenere. Un ideale tanto conciliatorio quanto implicitamente egemonico e omogeneizzante. Sulla scorta del classico studio di Lionel Trilling³⁵, Marx sostiene che il significato di una data cultura sta «in its central conflicts, or contradictions and its great artists are likely to be those who contain a large part of the dialectic within themselves»³⁶. Ma il mito del «middle landscape» non sembra scaturire dallo scontro dialettico tra natura e tecnologia, quanto piuttosto da un loro stato di equilibrio. Diversamente da Smith, disposto a rivedere radicalmente le proprie posizioni di un tempo, Marx, a venti anni dalla pubblicazione di *The Machine in the Garden*, rilancia il mito del «middle landscape» rivendicando l'attualità della «Antitechnocratic, pastoral mentalità» incarnata, secondo lui, dalla nuova sinistra americana

³⁴ L. Marx, *Pastoralism in America*, in Bercovitch - Jehlen, *Ideology and Classic American Literature* cit., pp. 36-69, cit. p. 40.

³⁵ Marx riprende la nota affermazione di Trilling per il quale «culture is not a flow, nor even a confluence; the form of its existence is struggle, or at least debate – it is nothing if not a dialectic» (L. Trilling, *Reality in America*, in *The Liberal Imagination*, New York, Viking Press, 1950, pp. 3-22, cit. p. 9, cit. in Marx, *The Machine in the Garden* cit., p. 342).

³⁶ Marx, *The Machine in the Garden* cit., p. 342.

sorta negli anni sessanta³⁷. Per Marx, «the demise of the old Communist left opened the way for a radical movement that was more hospitable to the aspirations of that stratum of relatively privileged dissidents less concerned with economic than with moral, political, and cultural issues»³⁸.

Smith e Marx sono stati spesso indicati come due tra i principali artefici della «consensus history», ovvero di una storiografia volta a produrre una versione consensuale della storia statunitense, caratterizzata dall'apparente assenza di conflitto ideologico e dall'enfasi sugli elementi di coesione nazionale (in opposizione alle dissonanze che invece emergeranno nei decenni successivi, a partire dagli anni Sessanta). La Myth and Symbol School, come Smith stesso ha riconosciuto, non ha voluto, o saputo, far i conti con la sua natura ideologica, e ha invece puntato alla costruzione di una serie di miti di fondazione per tentare di unificare simbolicamente l'immagine di un'intera nazione³⁹.

Ma, dobbiamo chiederci a questo punto, cosa collega il paradigma del giardino di Smith a quello di Marx e ne fa un elemento fondante degli American Studies? Una delle ragioni risiede nel suo essere la metafora organicistica appropriata a un approccio critico che dichiaratamente vuole affrontare una cultura nella sua totalità. Come scrive David W. Noble, gli American Studies della generazione di Smith e Marx tendevano a sottolineare «how the various arts were interrelated with political, economic, and social patterns» secondo uno schema nel quale tali elementi componevano una realtà organica e in continuo sviluppo⁴⁰. Il giardino diviene così la metafora perfetta per questa immagine di cultura. Anche Turner, a ben vedere, aveva basato la sua tesi su un modello organicista dello sviluppo della storia e della civiltà americana. Ma la ragione più profonda della fortuna del paradigma del giardino sta nel suo adattarsi a una certa visione della nazione stessa. Nella metafora del giardino, infatti, il processo di formazione nazionale viene naturalizzato. Sono gli Stati Uniti in quanto nazione a essere immaginati come un grande giardino edenico: in continua crescita, ma anche completo e perfetto in sé. Chiaramente, il giardino edenico, come già ricordato, opera da archetipo, implicito o esplicito, sia per la versione «virgin land» di Smith, sia per quella «middle landscape» di Marx.

³⁷ Marx, *Pastoralism in America* cit., p. 39.

³⁸ *Ivi*, p. 63.

³⁹ Cfr. B. Kuklick, Myth and Symbol in American Studies, *American Quarterly* 24, 4 (1972), pp. 435-450; G. Wise, «Paradigm Dramas» in American Studies: a Cultural and Institutional History of the Movement, *American Quarterly* 31, 3 (1979), pp. 293-337.

⁴⁰ D.W. Noble, *Death of a Nation: American Culture and the End of Exceptionalism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 107.

2. REVISIONI

A partire dagli anni Settanta del Novecento, una serie di studi hanno messo in discussione tanto il valore epistemologico quanto quello ideologico del paradigma del giardino. Una nuova storiografia ha evidenziato come l'immagine mitica della «virgin land» celasse la violenza sulle popolazioni native che ha contrassegnato la storia degli Stati Uniti. Capostipite di tale revisione storica è stato Richard Slotkin che, in tre ponderosi volumi, riscrive la storia del mito della frontiera dalle origini al ventesimo secolo smascherandolo, appunto, in quanto mito: «'fictional' in a double sense: it is an artefact of human intelligence and productive labor (although it may be made to appear as a 'fact of nature'), and it is a 'falsification' of experience – a partial representation masquerading as the whole truth»⁴¹.

Nonostante lo studio sia rivolto principalmente alla decostruzione del paradigma della frontiera, il tema del giardino compare continuamente nei due volumi che coprono il periodo dalle origini fino al 1890, a riprova di quanto esso sia centrale anche nell'analisi di Slotkin. Lo storico vuole mostrare la profonda interconnessione che collega la formazione del mito della frontiera con l'ideologia che ad essa è associata. Così, seppure all'interno di una nozione di ideologia oramai superata, Slotkin mette in luce come il motivo della frontiera e quello del giardino siano serviti per naturalizzare la violenza generata nel corso della storia della conquista del continente americano, violenza che nell'immagine degli Stati Uniti come giardino edenico, o «virgin land» era stata repressa e negata. È in questo senso che Slotkin intende demitizzare la frontiera americana per ricondurla a una dimensione storica: come afferma in un saggio successivo, «[t]he antidote to mythological thinking [...] may lie in rehistoricizing the myth»⁴².

Annette Kolodny ha invece riletto il mito della frontiera e del giardino da un punto di vista femminile, mostrando quanto l'immaginario associato al mondo della frontiera sia stato codificato e presentato in chiave prevalentemente maschile, laddove esiste invece anche un'esperienza della

⁴¹ I tre volumi che compongono lo studio di Slotkin sono: *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973; *The Fatal Environment: the Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, New York, Atheneum, 1985; *Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Atheneum, 1992. L'affermazione di Slotkin appare nel saggio *Myth and the Production of History* pubblicato nella stessa raccolta che comprende i già citati saggi di Smith e Marx, *Ideology and Classic American Literature* cit., pp. 70-90, cit. p. 74.

⁴² *Ivi*, p. 73.

frontiera declinata da un immaginario femminile⁴³. Obiettivo di Kolodny è quello di «chart women's private responses to the successive American frontiers and to trace a tradition of women's public statements about the west»⁴⁴. In particolare, Kolodny si propone di rintracciare «the sequence of fantasies through which generations of women came to know and act upon the westward-moving frontier»⁴⁵. Nel rivendicare l'importanza di un immaginario femminile della frontiera, Kolodny afferma che esso si contrappone al mito tipicamente maschile della frontiera come *wilderness o far west*, mito generatore di una serie di «psychosexual dramas of men intent on possessing a virgin continent»⁴⁶. Il giardino immaginato dalle donne, invece, «implied home and community, not privatized erotic mastery»⁴⁷. Il giardino inteso come «domestic space», scrive Kolodny, «will disturb some readers. For, simply put, that is not a fantasy we traditionally associate with the conquering heroes of a new frontier»⁴⁸. In quest'ultima affermazione risiedono tanto la complessità e la novità dell'operazione critica di Kolodny, quanto la sua ambiguità rispetto agli American Studies classici. Infatti, se da un lato Kolodny tenta di superare la visione maschilista del paradigma del giardino concepito dai padri fondatori, rivendicando non solo la presenza femminile nei territori di frontiera, ma anche un diverso e alternativo modo femminile di immaginarli e costruirli simbolicamente, dall'altro tale paradigma rimane centrale anche nella sua ricostruzione: «[a]fter initial reluctance at finding themselves on the wooded frontiers of the northeast and the Ohio valley, women quite literally set about planting gardens in these wilderness places. Later, they eagerly embraced the open and rolling prairies of places like Illinois and Texas as a garden ready-made»⁴⁹. Cambiato di segno, declinato al femminile, il giardino rimane, per Kolodny, il «master symbol» dell'esperienza americana. Ma a quale giardino si riferisce Kolodny: a quello naturale, che gli europei trovano già bell'e pronto, la «virgin land» di Smith, oppure al giardino piantato dalle donne nei territori di frontiera, forma domestica, e addomesticata, del «middle landscape» di

⁴³ Cfr. A. Kolodny, *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1975, e in particolare, Ead., *The Land Before Her: Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630-1860*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1984.

⁴⁴ *Ivi*, p. xi.

⁴⁵ *Ivi*, p. xii.

⁴⁶ *Ivi*, p. xiii.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

Marx? Più che contrapporre una diversa declinazione del paradigma del giardino nell'immaginario femminile, Kolodny sembra rivendicare l'immagine del giardino *tout court* come propriamente femminile, apparentemente senza considerare il ruolo che tale paradigma ha assunto nella fondazione degli American Studies. Kolodny non mette quindi in discussione la centralità del paradigma del giardino, ma ne costruisce una differente genealogia.

Una terza direttrice di revisione del paradigma del giardino è rappresentata dal saggio di Alice Walker *In Search of our Mothers' Gardens* (1974), successivamente anche titolo di una sua raccolta di saggi critici⁵⁰. Inizialmente, l'immagine di Walker sembra unicamente simbolica: la scrittrice dedica il saggio alle donne nere del passato («exquisite butterflies trapped in an evil honey, toiling away their lives in an era, a century, that did not acknowledge them, except as 'the mule of the world'»⁵¹), che hanno lottato per trovare una forma espressiva in mezzo a difficoltà di ogni genere⁵². Il giardino cui fa riferimento il titolo è quello della madre dell'autrice, per la quale coltivare era stato l'unico mezzo espressivo che aveva avuto a disposizione nella propria vita. Un giardino «so brilliant with colors, so original in its design, so magnificent with life and creativity, that to this day people drive by our house in Georgia [...] and ask to stand or walk among my mother's art»⁵³. Il giardino diventa metafora non soltanto di un'espressività al femminile, ma anche di una forza creatrice e artistica che, brutalmente repressa e persino violentata, riesce comunque a generare bellezza e nuova vita così come a rigenerarsi grazie ad esso. Il paradigma del giardino non solo viene declinato al femminile, ma viene rivendicato come archetipico della costruzione del proprio senso di identità da parte di chi non ha trovato posto nel mito del giardino formalizzato da Smith e Marx. Seppure Walker non si prefigga la ricostruzione di una differente genealogia dell'immagine del giardino, colpisce tuttavia la forza con la quale l'immagine si ripropone: Walker, infatti, implicitamente la pone in relazione dialogica con la tradizione di *Virgin Land* e dell'immaginario che le ruota attorno, mostrando come il paradigma del giardino possa ribaltarsi in un atto di accusa verso tale tradizione e di riscatto di una storia troppo a lungo rimossa dalla coscienza collettiva.

⁵⁰ A. Walker, *In Search of our Mothers' Gardens*, in *In Search of our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, Orlando, Harcourt, 2004 (ed orig. 1983), pp. 231-243.

⁵¹ *Ivi*, p. 232.

⁵² L'autrice spiega che il titolo si riferisce direttamente alla propria esperienza personale. Il saggio si iscrive a pieno diritto in quel filone della critica letteraria di marca femminista definito «personal criticism».

⁵³ *Ivi*, p. 241.

Infine, all'interno delle differenti operazioni revisioniste, un accenno va fatto alla critica ecologista. Se è vero che tale critica, nelle sue varie sfaccettature, ha mirato a stabilire una relazione tra testo letterario e ambiente che non è certo riconducibile al paradigma classico del giardino, tuttavia, nell'antologia critica che (assieme a *The Environmental Imagination* di Lawrence Buell) segna l'affermazione dell'*ecocriticism* negli Stati Uniti, ovvero *The Ecocriticism Reader*, troviamo un saggio dal titolo molto eloquente: *Cultivating the American Garden*⁵⁴. In esso, Frederick Turner sceglie proprio il giardino come paradigma di riferimento per riflettere sulla problematicità della definizione di natura e sull'impossibilità di tracciare una netta linea di separazione tra sfera naturale e sfera umana. Nella parte conclusiva Turner afferma: «The time is ripe to begin planting the American Garden. This demands an assessment of such cultural resources as already exist. America has access not only to the great European traditions of gardening but also to the glorious legacies of the Chinese, the Japanese and the Indians»⁵⁵. Curioso come di nuovo sia il giardino a offrire non soltanto la metafora centrale ma anche il vero e proprio paradigma concettuale attorno al quale Turner fa ruotare la svolta culturale da lui invocata. Ma nel prosieguo la sua argomentazione si fa ancora più interessante: «One large and unique role that the American garden can fulfill is that of synthesis, the harmonious and fertile juxtaposition of past and foreign cultures. But is there not something of its own that America can contribute to the tradition?»⁵⁶. In poche righe, declinata in chiave ecologista, troviamo coagulata l'ennesima variante della logica dell'eccezionalismo americano: gli Stati Uniti capaci non solo di produrre una sintesi unica dell'intera umanità, ma anche qualcosa di inedito, che dà l'avvio a una nuova tradizione. Se, in prima battuta, Turner sembra avanzare con cautela la propria ipotesi («the project of an American garden may not look promising»), poco dopo, superata l'iniziale esitazione, si lancia nella propria versione eccezionalista con esiti che lasciano un po' perplessi: «our garden can draw on the unique promise of American developments in the great mediators between nature and culture: cookery, music, and the family»⁵⁷. Così, in un crescendo dai

⁵⁴ F. Turner, *Cultivating the American Garden*, in C. Glotfelty - H. Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens (Ohio), The University of Georgia Press, 1996, pp. 40-51; L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature, Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

⁵⁵ *Ivi*, p. 50.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

toni quasi emersoniani, Turner ripropone l'intero repertorio di assunti sui quali la tradizione americana classica ha costruito il mito dell'eccezionalismo: «we must be bold in our assessment of the raw materials of the American garden, and reject nothing until it has fully proved its uselessness – not even Disneyland, the shopping malls of the Sunbelt, the atriums of Hyatt hotels, the imaginary Ringworld gardens of the High Frontier, their lakes and forests vertiginously slathered over the inner surface of a gigantic aluminum band spinning in the cloudless dazzle of the naked sun»⁵⁸.

3. IL GIARDINO DI GROUND ZERO

Diventa allora particolarmente rilevante concludere prendendo in esame la recente bibliografia sull'eccezionalismo americano, per vedere se, nell'imponente mole di interventi sull'argomento, il paradigma del giardino sia stato definitivamente abbandonato, oppure se, al contrario, non continui a produrre discorso e ad agire in forma più o meno scoperta.

A partire dalla fine degli anni Sessanta e dalla Guerra del Vietnam nuovi approcci hanno messo in discussione l'archetipo del giardino, anche se, come si è visto, esso è rimasto un paradigma centrale del discorso critico degli e sugli American Studies. Si registra un progressivo cambiamento di prospettiva critica operato dalla disciplina. Dall'incentrarsi sulla «American culture, past and present, as a whole», secondo la nota definizione di Smith⁵⁹, gli American Studies si sono gradualmente venuti focalizzando sulle forme del loro discorso, avviluppandosi sempre più all'interno di un dibattito metariflessivo: l'oggetto del discorso ha coinciso in maniera crescente con la disciplina stessa. Secondo una delle principali protagoniste del dibattito attuale, Robyn Wiegman, che ha ritratto con molta lucidità questa situazione, la disciplina degli «American Studies has been so thoroughly engulfed in the method of self-reflexive critical assessment that it is possible to claim that the very discussion of the 'state of the field' is the state of the field»⁶⁰. Se, come ha indicato Pierre Bourdieu, l'autoriflessività testimonia la raggiunta autonomia, la piena consapevolezza e legittimazione del campo di ricerca, essa può, tuttavia, anche essere il segnale di una fase di avvilitamento della disciplina che fatica a trovare modelli teorici convin-

⁵⁸ *Ivi*, p. 51.

⁵⁹ Smith, *Can American Studies Develop a Method?* cit., p. 197.

⁶⁰ R. Wiegman, *The Ends of New Americanism*, *New Literary History* 42 (2011), pp. 385-407, cit. p. 386.

centi. D'altro canto, proprio questo aspetto, come testimonia il famoso articolo di Smith citato sopra e i molti altri articoli di risposta, ha fin da subito costituito un terreno problematico per gli American Studies.

Dopo la radicale trasformazione seguita ai movimenti per i diritti civili degli anni Sessanta e Settanta che hanno portato alla ribalta soggettività fino allora represses, rinnegate e rifiutate dalla cultura *mainstream*, due elementi, fortemente connessi tra loro, hanno nuovamente modificato il quadro di riferimento della disciplina: la globalizzazione e l'attentato terroristico alle Twin Towers, seguito dalle guerre prima in Afganistan e poi in Iraq. A partire dagli anni Ottanta, la globalizzazione ha prodotto una profonda revisione delle pratiche discorsive e del campo di ricerca degli Studi Americani. Indice di questo cambiamento è il cosiddetto «transnational turn», la svolta transnazionale che sta caratterizzando la disciplina e che, come ha scritto Shelley Fisher Fishkin, non ha sostituito ma si è saldata con i cambiamenti introdotti dagli anni Sessanta e Settanta: «[a]s the transnational becomes more central to American studies, we will pay more attention to figures who have been marginalized precisely because they crossed so many borders that they are hard to categorize»⁶¹. Ancora più profondo è stato l'impatto sulla disciplina provocato dall'attacco terroristico dell'11 settembre 2001, come testimonia il noto articolo di Alan Wolfe dal significativo titolo «Anti-American Studies». Sia pure senza fare un esplicito riferimento all'11 settembre, il critico si scaglia contro la nuova corrente dei «New Americanists», che accusa di mettere in crisi gli Stati Uniti in quanto nazione, invocando un ritorno agli American Studies di Smith e Marx⁶².

Due recenti testi rivestono particolare importanza in relazione ai paradigmi correlati del giardino e dell'eccezionalismo. Nel primo, *Death of a Nation*, apparso all'indomani degli attacchi terroristici alle Twin Towers e all'inizio delle campagne militari condotte dagli Stati Uniti in Afganistan e in Iraq, David Noble ripercorre la storia degli American Studies nella loro stretta relazione con lo stato-nazione che ne ha costituito l'oggetto di studio: gli Stati Uniti. Nel secondo, *The New American Exceptionalism*, uscito nel 2009 a ridosso dell'elezione di Barack Obama alla presidenza degli Stati Uniti, Donald E. Pease fa il punto sulla recente evoluzione del concetto di eccezionalismo. Entrambi dedicano ampio spazio alla discus-

⁶¹ S.F. Fishkin, *Crossroads of Cultures: the Transnational Turn in American Studies* – Presidential Address to the American Studies Association, November 12, 2004, *American Quarterly* 57, 1 (2005), pp. 17-57, cit. p. 30.

⁶² A. Wolfe, *Anti-American Studies*, *The New Republic*, 10/02/2003, <http://www.tnr.com/article/anti-american-studies> (ultimo accesso 30/03/2012).

sione di quello che considerano il periodo centrale dell'eccezionalismo americano: gli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale, identificando nel paradigma del giardino elaborato da Smith e Marx un punto di svolta cruciale. Per Noble, infatti, è in quel periodo che gli Studi Americani, e gli Stati Uniti nel complesso, iniziano a prendere consapevolezza che «the democracy born of the national landscape had been replaced by the hierarchical society of the international marketplace»⁶³. Nel momento in cui diventa sempre più difficile immaginare la nazione come un organismo, Smith e Marx, secondo il critico, hanno rivolto lo sguardo al passato, agli anni Trenta dell'Ottocento, e hanno dato voce, facendo leva sul paradigma organicistico del giardino, a una serie di «elegies for the national landscape»⁶⁴, oramai in via di dissoluzione sotto la spinta di un emergente capitalismo transnazionale. Sarebbe proprio «in the name of the boundless international marketplace», che è stato inferto il colpo definitivo alla «bounded sanctity of the national landscape»⁶⁵. «In the realm of the new sacred international marketplace», prosegue Noble, «there was only liberty. Self interest was no longer disciplined by national interest»⁶⁶. Per il critico, è dunque il mercato, non l'emergere del multiculturalismo nelle sue varie forme, che segna la messa in crisi del paradigma del giardino nazionale e della sua eccezionalità, nel momento in cui questo viene rimpiazzato da un «international marketplace as the state of nature»⁶⁷.

Più complessa appare l'analisi di Pease, frutto di un lungo percorso durante il quale, a più riprese, il critico si è misurato con la storia degli American Studies⁶⁸. Per Pease, l'eccezionalismo trionfalistico del secondo dopoguerra è stato una «state fantasy» finalizzata a costruire un'immagine degli Stati Uniti come giardino dell'Eden e icona di nazione ideale, da contrapporre all'impero del male incarnato dall'Unione Sovietica⁶⁹. Per preser-

⁶³ Noble, *Death of a Nation* cit., p. 109.

⁶⁴ *Ivi*, p. 106.

⁶⁵ *Ivi*, p. 287.

⁶⁶ *Ivi*, p. 288.

⁶⁷ *Ivi*, p. xxviii.

⁶⁸ Cfr. D.E. Pease, *New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon*, in Id. (ed.), *Revisionary Intervention into the Americanist Canon*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 1-37; D.E. Pease - R. Wiegman (eds.), *Futures*, in *The Futures of American Studies*, Durham, Duke University Press, 2002, pp. 1-42.

⁶⁹ Il critico definisce il concetto di «state fantasy» come la «dominant structure of desire out of which U.S. citizens imagined their national identity», ovvero costruzione immaginaria attraverso la quale dar forma, ma anche disciplinare, lo spirito nazionalistico e il senso di identità dei cittadini statunitensi (D.E. Pease, *The New American Exceptionalism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 1).

vare il giardino americano, il ricorso all'imperialismo costituiva un mezzo tanto indispensabile quanto inconfessabile. Gli Stati Uniti si sono posti così, anche in seguito a una serie di atti formali del governo, primo tra tutti il National Security State, nella posizione di rappresentare uno stato di eccezione rispetto alle altre nazioni, che ne ha legittimato il ruolo e l'immagine di stato-giardino del mondo. Pease pone in relazione diretta il mito del giardino di *Virgin Land* con l'immaginario prodotto dal crollo delle Twin Towers, il cui sito è stato ribattezzato Ground Zero: «The wound was directed against the Virgin Land as well as the U.S. people's myth of themselves as radically innocent. The state of emergency Bush erected at Ground Zero was thereafter endowed with the responsibility to defend the Homeland because the foreign violation of Virgin Land had alienated the national people from their imaginary way of inhabiting the nation»⁷⁰. Sia l'immagine di «virgin land», sia Ground Zero sono metafore della relazione tra lo stato-nazione e i suoi cittadini da una parte, e tra lo stato-nazione e il resto del mondo dall'altra. L'attacco alle Torri Gemelle e la distruzione di Ground Zero avrebbero reso evidente la violenza che il mito del giardino come «virgin land» aveva cercato di occultare: «the violation of the land's 'virginity' required that Bush bring the event that the public had formerly disavowed – the forcible dispossession of an entire national people from their homeland – into spectacular visibility»⁷¹. In tal modo, afferma Pease, a Ground Zero «the fantasy of radical innocence upon which the nation was founded encountered the violence it had formerly concealed»⁷². Ma è nella reazione seguita all'attacco alle Torri Gemelle che il paradigma del giardino fa nuovamente capolino, seppure in modo nuovo. Come sostiene Pease, infatti, l'attacco segna l'inizio di un eccezionalismo non più circoscritto alla nazione, ma globale. Diversamente dal National Security State di circa mezzo secolo prima, per lo Homeland Security Act promulgato da Bush la Homeland non coincide più con la nazione fisica, con il suolo degli Stati Uniti. Il nuovo eccezionalismo invocato da Bush è fondato su una radicale de-territorializzazione, che permette agli Stati Uniti di dispiegare il proprio potere su scala globale, svincolandolo dalla nazione. La globalizzazione della lotta al terrore inaugurata da Bush sembra riproporre su scala planetaria molti assunti della scuola classica degli Studi Americani, declinati però in versione trans- o post-nazionale.

Non è un caso che sia proprio l'Iraq a costituire il punto di raccordo tra il vecchio e il nuovo eccezionalismo: è l'invasione dell'Iraq a mettere più

⁷⁰ *Ivi*, p. 158.

⁷¹ *Ivi*, p. 159.

⁷² *Ivi*, p. 162.

che mai a nudo il carattere ideologico e simbolico della guerra al terrorismo scatenata da Bush. Oltre a essere ricco di giacimenti petroliferi, l'Iraq è infatti l'area che «some biblical scholars have designated as the location of the Garden of Eden»⁷³. La liberazione del giardino dell'Eden sarebbe quindi la missione che gli Stati Uniti si sono prefissi con l'operazione «Iraqi Freedom». Non è allora lecito sostenere che, anche su scala globale, il paradigma del giardino continui a esercitare la sua influenza? L'Iraq apparirebbe così il simbolo del nuovo «garden of the world» che una rivisitata versione del «Manifest Destiny» imporrebbe di conquistare e coltivare, soggiogando non più la frontiera storica della «virgin land», ma una frontiera deterritorializzata e transnazionale che attraversa l'intero globo.

Tuttavia, anche all'interno della nazione storica – nel cuore che si è scoperto vulnerabile agli attacchi di un terrorismo esterno ma cresciuto al suo interno, quasi un serpente nel giardino – gli Stati Uniti sembrano nuovamente ricorrere al paradigma del «middle landscape» per esorcizzare e cauterizzare la ferita di Ground Zero. Il progetto di costruzione del National Memorial September 11 2001 prevede infatti un parco boscoso che circonda due grandi fontane interrate nelle fondamenta delle torri. Punto di equilibrio ma anche di contatto tra *wilderness* e tecnologia urbana, tale parco ripropone il mito del «middle landscape» e del suo potere rigeneratore. Il progetto per il Memorial incarnerebbe dunque la doppia anima del giardino inteso come «virgin land»: da un lato, la violenza non è più sconosciuta ma anzi sottolineata e commemorata, quasi fosse un *garden of ashes*; dall'altro, è ancora il mito del giardino che aiuta a superare il trauma nazionale più violento della storia recente. La giuria che nel 2004 valutò il progetto ne motivò la scelta con le seguenti parole: «While the footprints [of the Twin Towers] remain empty, however, the surrounding plaza's design has evolved to include beautiful groves of trees, traditional affirmations of life and rebirth. These trees, like memory itself, demand the care and nurturing of those who visit and tend them. They remember life with living forms, and serve as living representations of the destruction and renewal of life in their own annual cycles. The result is a memorial that expresses both the incalculable loss of life and its consoling regeneration»⁷⁴. Il titolo del progetto, «Reflecting Absence», è sintomatico del cambiamento di segno del paradigma del giardino: non più solo simbolo della «virgin land», ma anche della violenza che quell'immagine un tempo aveva negato e che ora invece il giardino che fiorirà su Ground Zero si prefigge di ricordare.

⁷³ *Ivi*, p. 166.

⁷⁴ <http://www.911memorial.org/design-competition> (ultimo accesso 10/04/2012).

«EINE REINE AUGENWEIDE» IL GIARDINO DEL LINGUAGGIO

Aspetti di fraseologia tedesca e italiana a confronto

Sylvia Handschubmacher

*Wüsst ich genau, wie dies Blatt aus seinem
Zweig hervorkam, schwieg ich auf ewige
Zeit still, denn ich wüsste genug.*

(Hugo von Hofmannsthal)

1. – Nell'ambito degli studi sul lessico viene dedicato sempre maggiore spazio alle combinazioni fisse di più parole che riflettono quanto nella cultura e nella tradizione di una lingua è stato tramandato nel tempo. Queste espressioni costituite da più di una parola sono convenzionali nell'uso e vengono apprese e memorizzate come unità. Si tratta di locuzioni nominali (*Blüten treiben* / mettere i fiori), locuzioni avverbiali (*schlank und rank* / agile e snello), modi di dire (*Mit ihm ist nicht gut Kirschen essen* / con lui è difficile andare d'accordo), collocazioni (*ins Gras beißen* / crepare), coppie fisse di parole (*An ihm ist Hopfen und Malz verloren* / con lui si spreca tempo e fatica; *von echtem Schrot und Korn* / di vecchio stampo; *wie Kraut und Rüben* / sottosopra; *durch Wald und Feld* / per boschi e per campi), esclamazioni (*Ach du heiliger Strohsack!* / oh, santa madonna!), formule stereotipate (*etwas durch die Blume sagen* / far capire qc velatamente), proverbi (*Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm* / tale padre tale figlio), modi di dire proverbiali (*Das macht den Kobl nicht fett* / ciò non cambia la faccenda), citazioni (*jdm ein Dorn im Auge sein* / essere come il fumo negli occhi per qn) e *Funktionsverbgefüge* (*den Kern der Sache treffen* / cogliere nel segno)¹. Le categorie a volte si sovrappongono, la loro lunghezza è variabile, struttura e tipologia semantica sono diverse. Alcune espressioni sono facilmente decodificabili (*verbotene Früchte* / il frutto proibito), altre hanno un significato idiomatico o figurato oltre a quello letterale (*Ihn sticht der Hafer* / imbalanzisce, ringalluzzisce; *Holz sägen* / ronfare).

¹ Cfr. S. Marx, *Lessico tedesco: dalla parola ai fraseologismi*, Roma, Carocci, 1999, p. 155 s.

La maggior parte delle espressioni serve a designare persone (*Holz-kopf* / testa di legno, zuccone; *junges Gemüse* / ragazzini), indicare le caratteristiche umane (*ein sauberes Früchtchen* / un bel tipo), cose (*Moos* / soldi, grana), situazioni (*So ein Salat!* / che pasticcio!) e azioni (*abgrasen* / cercare meticolosamente); altre hanno una funzione sociale come il saluto, il congedo, il brindisi, il ringraziamento, il monito, l'incoraggiamento o l'imprecazione. Spesso *Wortgruppen* (gruppi di parole) e *Zwillingsformeln* (nessi coordinativi) sono caratterizzati da rime (*Ohne Moos nichts los* / senza grana non si fa niente), assonanza, alliterazione (*über Korn und Kimme ziehen* / prendere la mira), struttura ritmata o parallelismi (*Rein in die Kartoffeln, raus aus den Kartoffeln* / ora una cosa, ora l'altra) che conferiscono loro un maggiore valore sonoro, mentre possono appartenere a diverse varietà nazionali (*pflanzen*, austr. / prendere in giro) e a registri e stili diversi (popolare, formale, gergale, colloquiale, volgare). Dato che esprimono una nozione con un effetto che una frase normale non avrebbe saputo creare, vengono usati per attirare l'attenzione, per meravigliare, divertire o drammatizzare.

Questo vasto ambito di fenomeni eterogenei e difficilmente sistematizzabile ha fatto proliferare una terminologia spesso contraddittoria. Tuttavia è possibile esemplificare alcuni aspetti inerenti alla *Phraseologie* tedesca e metterli a confronto con quella italiana, dal punto di vista sintattico, semantico e pragmatico. La fraseologia è il patrimonio linguistico già confezionato, un discorso ripetuto con un inventario molto vasto e disorganico² nonché diverse caratteristiche semantiche e funzioni comunicative. Burger³ sostiene tuttavia che «für die meisten Phraseologismen gilt aber doch folgendes: Ihre Gesamtbedeutung, die Bedeutung, die sie als lexikalisierte Einheit haben, entspricht nicht der Summe der Bedeutungen der einzelnen Wörter, aus denen sie bestehen», mentre Fleischer⁴ indica idiomaticità, stabilità e lessicalizzazione quali caratteristiche per definire le espressioni fraseologiche.

Gran parte degli studiosi concorda inoltre nell'affermare che le proprietà che definiscono un'espressione come idiomatica sono la mancanza di flessibilità sintattica o fissità, la non composizionalità e l'opacità semantica, in quanto l'interpretazione non è sempre direttamente deducibile. Si deve ricorrere all'espressione nella sua interezza per compiere l'interpretazione idiomatica e poter cogliere il significato effettivo.

² Cfr. *ivi*, p. 155.

³ H. Burger, *Handbuch der Phraseologie*, Berlin, de Gruyter, 1982, p. 3.

⁴ H. Fleischer, *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*, Leipzig, VEB Bibliotheksinstitut, 1982, p. 72.

2. – A livello semantico è interessante individuare da quali ambiti scaturiscono le immagini presenti in vari modi di dire, come l'ambito militare, quello della caccia, del gioco, del corpo umano, del cibo e degli animali⁵. A parte il corpo umano e l'ambito degli animali, sono proprio le piante a costituire una delle fonti più ricche cui attinge il linguaggio figurato.

È noto che le singole lingue concepiscono la realtà extralinguistica in modi diversi, per cui anche le espressioni idiomatiche sono legate al contesto culturale loro proprio. La natura che circonda l'uomo si riflette nel suo linguaggio. Molti modi di dire diffusi e ricorrenti trovano la loro origine nelle osservazioni della natura da parte dei contadini, per cui sia le piante selvatiche sia quelle coltivate forniscono numerosi esempi e rappresentano alcune caratteristiche positive o negative degli uomini che a volte si basano sulla mitologia, sul folclore, le favole e le fiabe. Röhrich⁶, che studia le metafore dal punto di vista semasiologico e fraseologico nel suo *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, fa riferimento alla difficoltà di tradurre i modi di dire quando distingue diversi tipi di equivalenza, vale a dire l'equivalenza totale, parziale e nulla. Nell'ultimo caso l'uso della parafrasi comporta la perdita di una certa carica espressiva e un appiattimento dell'espressione.

Molte espressioni botaniche si riferiscono all'aspetto della persona (*Knollennase* / nasone), allo stato fisico (*Kobldampf haben* / avere fame; *veilchenblau sein* / essere ubriaco fradicio), alla situazione emotiva (*jdnauf die Palme bringen* / far andare su tutte le furie qn), alle caratteristiche della persona (*Holzklotz* / uomo grezzo), ai rapporti che ha con il prossimo (*jdnaus dem Feld(e) schlagen* / spodestare qn), alle azioni umane (*etw im Keim ersticken* / soffocare qc sul nascere), al mondo esterno (*Kundenstamm* / clientela fissa) o sono legate alla situazione (*Es rührt sich kein Blatt* / non si muove una foglia). Rispetto a un termine non marcato stilisticamente, il ricorso a un modo di dire è indice di espressività, spontaneità e creatività linguistica e, pur rimanendo invariato il significato concettuale, ci sono diverse sfumature connotative e stilistiche. Uno dei tratti distintivi dei fraseologismi è infatti la loro colorazione emozionale-espressiva.

A livello sintattico si nota che là dove la lingua tedesca predilige un composto, l'italiano spesso ricorre a una locuzione. Vediamo come i no-

⁵ Cfr. S. Handschuhmacher, *Gli animali nei modi di dire. Il tedesco e l'italiano a confronto*, in E. Fazzini et al. (a cura di), *Il conforto della ragione*, Lanciano, Itinerari, 2010, pp. 487-501; Ead., *Aspekte der Farbmeteraphorik im Deutschen und im Italienischen*, *Itinerari* 3 (2011), pp. 73-93.

⁶ L. Röhrich, *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg, Herder, 1991, p. 201.

mi composti tedeschi corrispondono raramente a idiomatismi equivalenti (*Süßholzraspeler* / cascamoto), ma spesso a sostantivi con specificazioni (*Glückspilz* / persona fortunata; *Mauerblümchen* / ragazza poco appariscente; *Augenweide* / delizia per gli occhi; *Kirschenaugen* / grandi occhi marroni; *Zankapfel* / pomo della discordia; *Binsenweisheit* / verità lapalissiana) o parafrasi (*Zwiebelmuster* / decorazione a motivi floreali stilizzati blu). Tra i sostantivi troviamo anche appellativi scherzosi come *treulose Tomate* / traditore; *Tulpe* (coll.) / tipo strambo; *Krautjunker* / signore di campagna; *Kümmeltürke* / piccolo borghese, fanfarone; usati anche in senso metaforico: *Kasernenhofblüte* / espressione militaresca ridicola; *Kohlrübe* (coll.) / rapa, zucca, testa; *Kohldampf* (coll.) / fame; *Nusschale* / barchetta.

Accanto a singoli verbi (*abzwickern* / sparire; *gedeihen* / prosperare; *dabinvegetieren* / vegetare) e aggettivi (*pflaumenweich* / smidollato; *mimosenhaft* / ipersensibile, delicato), troviamo participi passati (*abgedroschen* / trito e ritrito), fraseologismi nominali (*die Blütezeit des Lebens* / periodo di massimo splendore; *die Früchte der Arbeit* / i frutti del lavoro), *Funktionsverbgefüge* (*wunderliche Blüten treiben* / dare risultati strani), paragoni secondo il modello agg. + (*wie*) + nome della pianta + *sein* (*dumm wie Bohnenstroh* / senza sale in zucca; *abhänglich wie eine Klette* / attaccarsi come una sanguisuga; *stark wie ein Baum* / forte come un albero; *schön wie eine Rose* / bella come una rosa; *keusch wie eine Lilie* / casto; *empfindlich wie eine Mimose* / permaloso; *blau wie ein Veilchen* / ubriaco fradicio; *lang wie eine Bohnenstange* / alto; *gesund wie eine Eiche* / sano come un pesce; *schlank wie eine Gerte* / sottile come un giunco; *dürr wie eine Hopfenstange* / magra come un'alice; *rot wie eine Tomate* / rosso come un peperone), ma anche verbo + (*wie*) + nome della pianta (*zittern wie Espenlaub* / tremare come una foglia) o preposizione + nome della pianta + verbo (*in den sauren Apfel beißen* / ingoiare la pillola; *in die Binsen geben* / andare male; *auf Holz klopfen* / toccare ferro), oltre a similitudini (*eine weiche Birne haben* / essere uno zuccone) e fraseologismi costituiti da più segmenti (*Tomaten auf den Augen haben* / avere il prosciutto sugli occhi).

Molto frequenti sono i paragoni con i colori della natura: *kirschrot* / rosso ciliegia, *kastanienbraun* / castano, *laubgrün* / verde cromo, *lavendelfarben* / color lavanda, *lilienweiß* / candido, *lindgrün* / verde salvia chiaro, *lorbeergrün* / verde bottiglia, *malvenfarbig* / color malva, *moosgrün* / verde muschio, *nussbraun* / color noce, nocciola, *olivenbraun* / olivastro, *olivgrau* / olivastro, *olivgrün* / verde oliva, *veilchenblau* / violetto, *kornblumenblau* / azzurro pervinca; ma anche paragoni impliciti come *kerngesund* / sano come un pesce, *kernig* / robusto, *keimhaft* / nascente (embriionale), *zwiebel förmig* / bulbiforme.

Oltre a formule stereotipate (*Lorbeeren ernten* / raccogliere allori), notiamo formule comunicative pragmatiche (*Nicht die Bohne!* / niente affatto!; *Holzauge, sei wachsam!* / attenzione!; *Hopfen und Malz, Gott erhalt's!* / alla salute!), esclamazioni (*Ach du heiliger Strohsack!* / santa madonna!) o proverbi (*Die dümmsten Bauern haben die größten Kartoffeln* / la fortuna arride agli sciocchi).

Molto ricorrenti nella vita quotidiana le metafore delle piante sono usate in quasi tutti gli ambiti vitali, nei nomi (*Kopfnuss* / rompica-po), nell'amore (*Röschen* / rosellina), negli auguri, nell'elogio (*über den grünen Klee loben* / elogiare esageratamente), nei rimproveri (*eine dumme Gurke* / stupida; *eine Pflaume* / pera cotta); portano fortuna (*Glücksklee* / quadrifoglio) o sfortuna. Si riferiscono al carattere (*eine freche Rübe* / un impertinente), alla provenienza (*eine Berliner Pflanze* / berlinese), all'aspetto (*Pilzkopf* / capellone; *Bohnenstange* / persona alta e magra), alle parti del corpo (*sich die Birne zerbrechen* / scervellarsi; *eins auf die Birne kriegen* / ricevere uno scappellotto in testa; *Rübe* / capoccia; *jdm eins auf die Nuss geben* / dare uno scappellotto in testa a qn; *Orangenhaut* / cellulite; *Pfirsichhaut* / pelle di pesca) e all'esperienza umana (*Rosenkrieg* / divorzio problematico) e si sviluppano come parte della lingua insieme al tempo e alla società. In quanto indicano in maniera diretta o indiretta i valori, le usanze, la fede o la scaramanzia, assumono una serie di funzioni linguistiche e culturali. *Rosinenbomber* ad esempio è intraducibile e indica gli aerei che durante il blocco di Berlino portavano cibo e beni di prima necessità. *Sauregurkenzeit* (dal berlinese), invece, indica il periodo dell'anno in cui si interrompe l'attività politica, culturale e professionale.

2.1. – *Giardino, suolo, natura*. Il percorso dalla foresta selvaggia attraverso il boschetto sacro conduce al giardino, cioè una porzione di natura organizzata e curata, cui il simbolismo tradizionale assegna un ruolo positivo. La parola tedesca *Garten* indica l'orto, il frutteto, il giardino e il parco. Wilhelm Busch esalta il giardino e i suoi prodotti come se fossero più sorprendenti di un viaggio nelle Alpi, al mare, in Giappone o in Cina:

Auch ich war immer daheim, grub, krautete, stocherte, handhabte die Gießkanne, besah alles, was wuchs, tagtäglich genau und bin daher mit jeder Rose, mit jedem Kohlkopf, mit jeder Gurke intim bekannt. Eine etwas beschränkte Welt, so scheint's. Und doch, wenn man's recht erwägt, ist all das Zeugs, vom dem jedes unendlich und unergründlich ist, nicht weniger bemerkenswert als Alpen und Meer, als Japan und China.

Garten / giardino: alcuni modi di dire e proverbi tedeschi riferiti a *Garten* / *Wiese* / *Zaun* non hanno corrispondenza in italiano: *quer durch den Garten* (*in bunter Vielfalt* / una varietà sorprendente); *jdm einen Stein in den Garten werfen* (*jdm schaden* / danneggiare qn); *Der Garten ist die beste Schule des Lebens* / *Das Kräutlein Geduld wächst nicht in allen Gärten* / *Den Garten des Paradieses betritt man nicht mit den Füßen, sondern mit dem Herzen* / *Der Garten wird geliebt, solange er gibt* / *Es wächst mehr im Garten, als man gesät hat* / *Auf der **Wiese** der Hoffnung weiden viele Narren; eine gemähte Wiese sein* (*erledigt, kein Problem sein* / una questione risolta); *Den Bock zum Gärtner machen* / fare il lupo pecoraio; *Gute **Zäune** machen gute Nachbarn, mit etwas nicht hinterm Zaun halten* (*etw nicht verschweigen* / non tenere nascosto niente); *Die Blumen machen den Garten, nicht der Zaun* / *Kein Zaun ohne Stecken, kein Mensch ohne Flecken* / *Liebe deinen Nachbarn, aber reiñ den Zaun nicht ein* / *Man grüñt den Zaun des Gartens wegen* / *Manch einer hat um einen wüsten Garten einen schönen Zaun* / *Wer einen guten Nachbarn hat, braucht keinen Zaun* / *Wer ohne Zaun pflanzt, erspart sich die Ernte* / *Wie einer den Zaun hält, so hält er auch den Garten* / *Wo ein Zaun ist, da will jedermann hinüber* / *Einen Streit (Krieg) vom Zaune brechen*. **Erde** è associato spesso alla morte: *Die Irrtümer des Arztes sind mit Erde zugedeckt, jdn deckt die kühle Erde* (*jmd ist tot* / qn è morto); *jdn unter die Erde bringen* (*den vorzeitigen Tod verschulden* / causare la morte prematura di qn); *unter der Erde liegen* (*tot sein* / essere morto); *auf der Erde bleiben* (*sich keine Illusionen machen* / rimanere con i piedi per terra); *etw aus der Erde stampfen* (*aus dem Nichts schaffen* / creare qc dal nulla); mentre **Boden** sottintende spesso il terreno fertile: *auf fruchtbaren Boden fallen* / incontrare terreno fertile; *Boden gutmachen* / fare dei progressi; *festen Boden unter den Füßen haben* / avere una base solida; *Ein freundliches Wort findet immer guten Boden* / una buona parola è sempre ben accolta; *wie aus dem Boden gewachsen* / di colpo; *etw aus dem Boden stampfen* / creare qc dal nulla; *ihm brennt der Boden unter den Füßen* / gli brucia la terra sotto i piedi; *den Boden unter den Füßen verlieren* / sentirsi mancare la terra sotto i piedi; *ich wäre vor Scham in den Boden versunken* / sarei voluto sprofondare per la vergogna; *am Boden zerstört sein* / essere completamente a terra; *zu Boden strecken* / mettere al tappeto. **Natur / natura:** *der Natur seinen Tribut entrichten* / ammalarsi o morire; *er ist von der Natur stiefmütterlich behandelt worden* / la natura gli è stata matrigna; *nach der Natur malen* / dipingere dal vero; *nur die Natur macht Großes umsonst* / soltanto la natura fa cose grandi senza secondi fini. Molti proverbi tedeschi sono senza corrispondenza in italiano: *Niemand kann über seine Natur hinaus* / *Natur lässt sich nicht zwingen* / *Die Natur bricht niemals ihre Gesetze* /

Die Natur kennt weder Belohnung noch Strafen, sondern nur Folgen / Wo die Natur aufhört, fängt der Unsinn an / Die Natur macht keine Sprünge.
Feld / campo: *Das ist ein weites Feld* / è un tema ampio; *das Feld behaupten* / tenere il campo; *das Feld beherrschen* / mantenere posizione contro la concorrenza; *das Feld hinter sich lassen* / lasciarsi alle spalle il gruppo; *das Feld räumen* / abbandonare il campo; *jdm das Feld überlassen* / cedere il campo a qn; *jdm das Feld streitig machen* / contendere; *jdn aus dem Feld(e) schlagen* / spodestare; *etw ins Feld führen* / avanzare qc per controbattere; *für / gegen jdn / etwas zu Felde geben* / scendere in campo a favore di o contro qn; *ins Feld ziehen* / andare in guerra; *Felder müssen gepflügt und Bücher gelesen werden, Wer Unheil sät, erntet Unglück* / chi semina vento raccoglie tempesta; *Zwietracht säen* / seminare discordia; *irgendwo in der Pampa wohnen* / abitare in mezzo ai lupi; *die Hand an den Pflug legen* / mettersi al lavoro; *unter den Pflug kommen, unter dem Pflug sein* / diventare terreno arativo.

2.2. – *Fiori, piante, erbe.* **Blume / Blüte / blühen / fiore:** emblema universale della giovane vita, i fiori sono i simboli tradizionali dell'innocenza e dell'annuncio della primavera, dell'energia vitale, la gioia di vivere, la vittoria sulla morte, ma anche della caducità della bellezza terrena. I colori dei fiori hanno spesso un valore simbolico; il bianco sta per innocenza, purezza, il rosso per vitalità, l'azzurro per il mistero, il giallo per l'energia (cfr. il sole). Per numerose espressioni idiomatiche italiane legate alla parola «fiore» non ci sono equivalenti in tedesco: a fior d'acqua (sulla superficie dell'acqua); essere il fiore all'occhiello (essere motivo di vanto e orgoglio); essere il fior fiore (essere la parte migliore); essere un fiore di serra (essere di costituzione delicata); essere un fiore nel deserto (essere una persona non comune); essere tutto fiori e baccelli (avere un aspetto florido); fare ghirlanda di ogni fiore (non saper scegliere); in fiore (nel momento di massimo splendore); scegliere fior da fiore (scegliere le cose migliori e più belle); un fior di (un esemplare tipico); stile floreale (*Jugendstil*); essere nel fiore degli anni (essere nel pieno della giovinezza / *in der Blüte der Jahre sein*). Ma anche il tedesco è ricco di idiomatismi riferiti a *Blume* e *Blüte*: *Stilblüte* (iron.) / perla stilistica; *Kasernenhofblüte* / espressione militaresca ridicola; *Blüten* / banconote false; *eine blühende Phantasie haben* / avere una fervida fantasia; *üppige Blüten treiben* / dare frutti rigogliosi; *Knospenzeit* / primavera; *etwas durch die Blume sagen* / far capire velatamente qc; *es ist kein Blumentopf damit zu gewinnen* / non si ottiene successo con qc; *nirgendwo einen Blumentopf ernten* / non ottenere successo; *damit kann man keinen Blumentopf gewinnen* / così non si ottiene nulla; *vielen Dank für die Blu-*

men / grazie per la critica (iron.). Proverbi: *Die einzige Blume, die auf Beton wächst, ist die Neurose / Wer sich über des anderen Glück freut, dem blüht das eigene / Freundschaft ist die Blüte eines Augenblicks und die Frucht der Zeit / Blüten sind noch keine Früchte / Was einmal verblüht ist, knospet nicht mehr / Schöne Blumen stehen nicht lange am Weg / Blumen sind an jedem Weg zu finden, doch nicht jeder weiß, den Kranz zu winden / Der April macht die Blum und der Mai hat den Ruhm / aprile fa il fiore e maggio ne ha l'onore; Von derselben Blume zieht die Biene den Honig und die Wespe das Gift / dove l'ape sugge il miele, il ragno sugge il veleno; Es gibt keinen Mai ohne Blumen, es gibt keinen alten Menschen ohne Schmerzen, es gibt keinen jungen Menschen ohne Liebe / non c'è maggio senza fiore, non c'è vecchio senza dolore, non c'è giovane senza amore; Gemalte Blumen riechen nicht / chi dipinge il fiore non gli dà l'odore. **Rose / rosa:** sin dai tempi più antichi la rosa è stata considerata la regina dei fiori, diventando simbolo di eleganza, di bellezza e di fragilità, ma anche dell'amore che sopravvive alla morte, e della rinascita. Si attribuiscono diversi significati alla rosa a seconda del colore del fiore: la rosa rossa simboleggia l'amore passionale, quella bianca l'innocenza, la purezza e l'amore spirituale, la rosa gialla il tormento e la gelosia, quella rosa l'amicizia. Numerosi modi di dire italiani non hanno corrispondenza in tedesco: se son rose fioriranno / *Am Ende wird sich alles zeigen*; la rosa dei nomi / *Namensverzeichnis*; la rosa di mare / *die Seeanemone*; la vita non è tutta rose e fiori / *Das Leben ist nicht nur Sonnenschein*; la rosa dei candidati / *der Kreis der Kandidaten*; la rosa di una squadra / *die Gesamtheit der Spieler einer Mannschaft*; la rosa dei capelli / *der Haarwirbel*; altri invece corrispondono: *sich taufersch wie eine Rose fühlen* / sentirsi fresco come una rosa; *schön wie eine Rose sein* / essere bella come una rosa; *auf Rosen gebettet sein* / stare su un letto di rose; *jdm Rosen auf den Weg streuen* / adulare qc; (essere fatto alla leggera) / *oberflächlich sein*; *jdm ein Dorn im Auge sein* / essere come il fumo negli occhi di qn; *der Dornröschenschlaf* / un'esistenza trasognata; *aus dem Dornröschenschlaf erwachen* / svegliarsi dal mondo dei sogni. Proverbi in comune sono: *Geduld bringt Rosen* / la pazienza porta rose; *Keine Rose ohne Dornen* / non c'è rosa senza spine; *Dornen und Disteln stechen sehr, böse Zungen noch viel mehr* / le malelingue sono più pungenti delle spine e dei cardi; *Wer barfuß geht, darf keine Dornen säen* / chi semina spine non vada senza scarpe; *Aus der Rose entsteht der Dorn, und aus dem Dorn entsteht die Rose* / dalla rosa nasce la spina e dalla spina nasce la rosa. Invece i seguenti proverbi tedeschi non trovano corrispondenza in italiano: *Aus Knospen werden Rosen / Dass man an Rosen glaubt, das bringt sie zum Blühen / Die Hand, die Rosen schenkt, duftet stets ein wenig / Die Rosen verblühen, aber die Dornen blei-**

*ben / Die schönste Rose duftet nicht für sich / Die schönsten Rosen welken am schnellsten / Die Zeit entblättert jede Rose / Disteln sind dem Esel lieber als Rosen / Disteln wachsen schneller als Rosen / Ein böses Maul lässt die Rosen stehen und bricht die Dornen / Liebe siebt nur Rosen ohne Dornen / Lieber Rosen am Montag als Asche am Mittwoch / Man kann nicht immer auf Rosen gehen / Pflück die Rose, wenn sie blüht, schmiede, wenn das Eisen glüht / Rosen und Jungfern sind bald verblättert / Schönheit ohne Anmut gleicht einer Rose ohne Duft / Verblühte Rosen bricht man nicht / Wegen der Rose begießt man die Dornen / Wo Rosen sind, sind auch Dornen / Zeit und Geduld bringen Rosen hervor / Keine Rose ohne Dorn, keine Liebe ohne Dorn / Lerchen und Rosen bringen des Frühlings Kosen. **Keim / seme:** der Keim der Uneinigkeit / il seme della discordia; ein Keim der Hoffnung / un seme di speranza; *etw im Keim ersticken* / soffocare qc sul nascere; *im Keim vorhanden sein* / essere presente in nuce; *In ihm keimt die Liebe* / in lui sboccia l'amore; *ein keimendes Leben* / una nuova vita; *keimbafte Zeichen einer Änderung* / primi segni di un cambiamento.*

Tra le altre piante con potere evocativo ricordiamo: essere la primula rossa (essere irreperibili); sfogliare la margherita (essere indecisi); essere un alto papavero (essere un personaggio potente, di grande influenza); *eingehen wie eine Primel* / perdere forza, intristirsi; *grinsen wie ein Primeltopf* / sghignazzare; *strahlen wie ein Primeltopf* / essere raggianti; *blau sein wie ein Veilchen* / essere ubriaco fradicio; *ein Veilchen haben* / avere un occhio nero; *ein veilchenblaues Auge haben* / avere un occhio nero; *wie ein Veilchen in Verborgenen blühen* / vivere appartato, ritirato; *wie die Kletten zusammenhalten* / essere inseparabili; *wie eine Klette an jdm hängen* / attaccarsi a qn come una sanguisuga; *aussehen wie ein Kaktus* / avere la barba lunga; *wie eine Blumenwiese duften* / profumare come un prato fiorito; *eine Mimose sein* / essere ipersensibile, delicato come una mimosa; *leben wie die Lilien auf dem Felde* / vivere come i gigli nel campo; *uralt Lavendel sein* / essere vecchio come il cucco. Le seguenti espressioni italiane non trovano corrispondenza in tedesco: far tanti pampini e poca uva (essere tutto apparenza e niente sostanza); in pianta stabile (per sempre / *auf Lebenszeit*); inventare qualcosa di sana pianta (inventare completamente qualcosa / *etwas völlig aus der Luft greifen*); scendere dalla pianta (smettere di sentirsi superiori); sradicare la mala pianta (eliminare gli elementi cattivi); piangere come una vite tagliata (piangere a diretto / *zum Steinerweichen weinen*); legare la vigna con le salsicce (vivere nell'abbondanza); non essere terreno da piantar vigna (essere una persona che non si fa ingannare facilmente).

2.3. – *Frutta, verdura, cereali*. **Apfel / mela**: la mela ha molteplici significati simbolici. L'allettante dolcezza della mela fu da principio associata alla seduzione del peccato, anche nel senso della similitudine fra le parole latine *malus* e *malum*, ciò che è cattivo, malvagio. La mela è il frutto per eccellenza. Con la sua forma sferica ha suggerito all'uomo la totalità del cielo e della terra, un simbolo del potere massimo terrestre e divino insieme. Modi di dire sono: *Äpfel mit Birnen vergleichen*, *Äpfel und Birnen zusammenzählen* / fare di ogni erba un fascio; *gerührt sein wie Apfelmus* (scherz.) / essere commosso; *etw für einen Apfel und ein Ei kaufen* / comprare qc per un boccone di pane; *in den sauren Apfel beißen* / mandar giù un boccone amaro; *in den sauren Apfel beißen müssen* / dovere ingoiare il rospo; *Ich rede von Äpfeln und nicht von Zwiebeln* / hai capito fischì per fiaschi; *der Apfel der Zwietracht* / il pomo della discordia; **Fallobst sein** / essere facilmente sopraffatto. Proverbi: *Ein Apfel am Tag hält den Doktor fern* / una mela al giorno toglie il medico di turno; *Im schönsten Apfel ist der Wurm* / ogni medaglia ha il suo rovescio; *Verbotene Äpfel sind süß* / la cosa vietata è più desiderata; *Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm* / tale padre tale figlio. **Frucht / frutta**: *Altklug nie Frucht trug*, *Die schlechtesten Früchte sind es nicht, woran die Wespen nagen*, *Verbotene Früchte sind süß* / i frutti proibiti sono invitanti; *die Früchte seiner Arbeit ernten* / raccogliere i frutti del proprio lavoro; *jdm (wie eine reife Frucht) in den Schoß fallen* / piovere dal cielo a qn / *eine Frucht der Liebe* / un frutto dell'amore (figlio illegittimo); *(reiche) Früchte tragen* / dare buoni frutti; *ein (sauberes) Fröchtchen* / un buono a nulla, un fannullone; *die verbotene Frucht* / il frutto proibito, piovere dal cielo a qn; *jdn wie eine Zitrone auspressen, ausquetschen* / spremere qn come un limone; *sauer wie eine unreife Zitrone sein* / essere molto arrabbiato; *mit Zitronen gehandelt haben* / avere avuto sfortuna; *Ich danke für Obst und Südfrüchte* / grazie tante; *sich zum Obst machen* / rendersi ridicolo; *Spätes Obst liegt am längsten* / la frutta che matura tardivamente si conserva più a lungo. **Nüsse / noci**: la noce, in molte favole e leggende, svolge il ruolo di contenitore che racchiude beni misteriosi e ha un profondo significato simbolico, poiché difende con forza un contenuto prezioso. Molti proverbi fanno riferimento alle noci, alcuni non hanno equivalenti in italiano: *Nüsse und Witz sind ohne Kern nichts nützlich* / *Wer Nüsse kauft, bekommt auch Schalen* / *Ein Eichhorn macht keine tauben Nüsse auf* / *Trübe die Weide Nüsse, so würde der Nussstrauch Palmen tragen* / *Die schlechtesten Nüsse knackt man zuletzt* / *Leere Nüsse schwimmen oben* / *Wer Nüsse kauft, bekommt auch Schalen* / hai voluto la bicicletta? e ora pedala!; *Man kann die Birke schütteln wie man will, es fallen keine Nüsse herab* / *Von einem Haselstrauch kann man keine Walnüsse pflücken* / dalla quercia non

nascono i melograni; *Muss ist eine harte Nuss* / cosa sforzata non è mai grata; *Wer den Kern essen will, muss die Nuss knacken* / bisogna rompere il guscio se si vuol mangiare la noce; *eine harte Nuss knacken* / risolvere un problema difficile; *die Nussschale* / la barchetta; *ein Nussknacker sein* / essere una testa di rapa, un tonto; *eine harte Nuss sein* / essere un osso duro; *Du, dumme, doofe Nuss!* / testa di rapa!; *eins auf die Nuss kriegen* / essere rimproverati pesantemente, essere rovinati; *harte Nüsse zu knacken, beißen geben* / dare del filo da torcere a qn; *harte Nüsse zu knacken haben* / avere una gatta da pelare; *jdm einen, eins auf die Nuss geben* / dare un colpo in testa a qn; *keine taube Nuss wert sein* / non valere un fico secco; *Kopfnuss* / scappellotto, nocchino, rompicapo. **Kern / nocciolo:** *kerngesund* / sano come un pesce; *kernig* / vigoroso, robusto; *bis zum Kern einer Angelegenheit vordringen* / venire al nocciolo della questione; *den Kern der Sache treffen* / cogliere nel segno, fare centro; *ein harter Kern sein* / essere un osso duro; *einen guten Kern haben* / essere di animo buono; *etw hat einen wahren Kern* / qc ha un fondo di verità; *Ich haue dir die Kerne aus der Melone!* (coll.) / ti rompo la zucca!; *aus Kernholz geschnitzt sein* / avere una tempratura d'acciaio; *In einer rauhen Schale steckt oft ein guter, weicher Kern* / sotto una scorza dura si cela spesso un animo gentile; *Wer den Kern essen will, muss die Nuss knacken* / bisogna rompere il guscio se si vuol mangiare la noce. **Kohl / cavolo:** il cavolo ha un ruolo importante nella cucina tedesca e austriaca, e molti modi di dire vi fanno riferimento: *Das ist doch aufgewärmter Kohl* / è la solita solfa; *Das macht den Kohl auch nicht fett* / ciò non cambia la faccenda; *Red doch keinen Kohl!* / non dire cavolate!; *Kohldampf schieben* / avere una fame da lupi; *seinen Kohl (an)bauen* / coltivare il proprio orticello, fare vita ritirata; *Kohlrübe* (coll.) / rapa, zucca, testa. **Kraut / crauti:** *Dagegen ist kein Kraut gewachsen* / non ci sono rimedi; *Soll und Muss ist ein bitteres Kraut* / cosa sforzata non è mai grata; *Das macht das Kraut auch nicht fett* / ciò non cambia la faccenda; *ins Kraut schießen* / crescere a vista d'occhio; *Was rauchst du da für ein Kraut?* / che robaccia ti stai fumando?; *ein Kräutlein Rührmichnichtan sein* / essere ipersensibile, essere una ragazza restia; *Kein Kräutlein in die Höhe sprießt, aus dem nicht eine Heilkraft fließt* / non esiste erba che non abbia potere curativo; *Das Kraut Ich-will wächst nicht einmal in des Königs Garten* / l'erba voglio non cresce neppure nel giardino del re; *Krautjunker* / signore di campagna; *wie Kraut und Rüben* / sottosopra; *wie Kraut und Rüben durcheinandergehen* / essere tutto un pot-pourri; *das Unkraut mit der Wurzel ausreißen* / estirpare il male alla radice; *Unkraut vertilgen* / estirpare le erbacce; *Unkraut verdirbt, vergeht nicht* / l'erba cattiva non muore mai; *eine Gurkentruppe* / una squadra di pellegrini; *wie ein Storch im Salat* / traballante, impacciato, incerto; *der*

ganze Salat / tutto questo pasticcio; *Da haben wir den Salat!* / che bel pasticcio! **Kartoffeln** / **patate**: altro prodotto simbolo della gastronomia tedesca è la patata con la quale si preparano delle pietanze molto gustose e la cui importanza si riflette anche nei modi di dire: *Lorbeer macht nicht satt, besser wer Kartoffeln hat* / la fama non sfama; *Die dümmsten Bauern haben, ernten die dicksten Kartoffeln* / la fortuna arride agli sciocchi; *die Kartoffeln von unten ansehen, betrachten* / essere morto e sepolto; *für jdn die Kartoffeln aus dem Feuer holen* / cavare le castagne dal fuoco per qn; *Kartoffeln gehören in den Keller* / rifiutare gentilmente le patate a tavola; *Rein in die Kartoffeln, raus aus den Kartoffeln* / ora una cosa, ora l'altra; *Wenn wir dich nicht hätten und die kleinen Kartoffeln (müssten wir dauernd große essen)* (iron.) / eh sì, come faremmo senza di te?; *Knollennase* / nasone; *Kartoffelnase* / naso a patata; *jdn fallen lassen wie eine heiße Kartoffel* / scaricare qn; *kein Kren sein* (austr.) / non farsi sfruttare; *in alles seinen Kren reiben* (austr.) / impiccarsi sempre di tutto; *seinen Kren zu etw geben* (austr.) / esprimere il proprio giudizio senza che ciò venga richiesto. **Korn** / **grano**: mangiare il grano in erba (ipotecare il futuro); *Weizen von der Spreu trennen* / distinguere il grano dal loglio, fare distinzione tra buono e cattivo; *wieder Mopsim Haferstroh* / essere di buon umore; *die Flinte ins Korn werfen* / gettare la spugna, arrendersi; *jdn, etw aufs Korn nehmen* / prendere di mira qn, qc; *jdn auf dem Korn haben* / mettere gli occhi addosso a qn, interessarsi a qn; *über Kimme und Korn ziehen, sehen* / prendere, aggiustare la mira; *von altem, echtem Schrot und Korn* / di vecchio stampo; *ein Körnchen Wahrheit* / un briciolo di verità; *etw mit einem Körnchen Salz verstehen* / considerare qc con discernimento; *Ein blindes Huhn findet auch mal ein Korn* / anche un cieco a volte può cogliere nel segno; *kein Korn ohne Spreu* / non c'è rosa senza spine; *von bestem Schrot und Korn* / di buona pasta; *Körnerfresser* / patito dell'alimentazione macrobiotica. Altri idiomatismi sono: gettare alle ortiche (buttar via, abbandonare); gettare l'abito alle ortiche (abbandonare la vita ecclesiastica); non conoscere neanche l'ortica al tasto (essere un incapace); *sich in die Nesseln setzen* / mettersi in una situazione difficile, dolorosa; *Das Kraut kenne ich, sagte der Teufel und setzte sich in die Brennesseln* / *Wer Nesseln pflanzt, kann keine Lilien finden; nicht die Bohne wert sei* / non valere nulla; *Nicht die Bohne!* / niente affatto!; *Bohnen in den Ohren haben* / fare orecchie da mercante; *dumm wie Bohnenstroh sein* / essere stupido, non avere sale in zucca; *keine Bohne verstehen* / non capire un'acca; **Klatschmohnhochzeit** / otto anni di matrimonio; **Kleeblattkreuzung** / incrocio a quadrifoglio; **Kleeblattausfahrt** / svincolo autostradale a quadrifoglio; **Kleeblattbogen** / arco trilobato; **Knoblauchfresser** / turco, orientale, ubriaco fradicio; **Kümmelspalter** / cavillatore, so-

fista; *Kümmeltürke* / piccolo borghese, fanfarone; *Gastarbeiter* / turco; *sich einen kümmern* / bersi un bicchierino di grappa; *den Kümmel aus dem Käse suchen* / cercare il pelo nell'uovo; *junges Gemüse* / ragazzini; *eine Prinzessin auf der Erbse* / la principessa sul pisello; *etw an der Erbse haben* / essere un po' fuori di testa; *Mit dir ist nicht gut Kirschen essen* / con te è difficile andare d'accordo, hai proprio un brutto carattere; *die Kirschen in Nachbars Garten sind immer dicker* / l'erba del vicino è sempre più verde; *eine weiche Birne haben* / non avere sale in zucca; *jdm eins auf die Birne geben* / dare uno scappellotto in testa a qn; *sich die (besten, dicksten, größten) Rosinen aus dem Kuchen herauspicken* / prendersi il meglio, la parte migliore; *große Rosinen im Kopf haben* / avere grandi idee in testa, abbandonarsi a grandi progetti; *mit Rosinen gehandelt haben* / sbagliarsi, calcolare male, avere sfortuna; *Schmeckt der Spargel auch nach Holz, er macht den deutschen Bauern stolz*; *einen Spargel quer essen können* / avere una bocca larga; *Süßholz raspeln* / lusingare qn, fare complimenti a qn; *jdn hinschicken, wo der Pfeffer wächst* / liberarsi di qn; *keinen Pfeffer haben* / non avere energia; *jdm Pfeffer geben* / stimolare qn; *Pfeffer im Hintern haben* (coll.) / essere un peperino, tutto pepe; *hingehen, wo der Pfeffer wächst* (coll.) / andare a quel paese; *Da liegt der Hase im Pfeffer!* / è qui che casca l'asino!; *überall seinen Senf dazu geben* / mettere il becco in ogni cosa; *einen langen Senf machen* / parlare troppo; *seinen Senf abkriegen* / avere quel che si merita; *jdm die Petersilie verbageln* / demoralizzare, abbattere, mettere di malumore qn; *Er sieht aus, als hätte es ihm die Petersilie verbagelt* / sembra che gli sia morto il gatto; *Petersilienhochzeit* / dodici anni e mezzo di matrimonio; *keinen Pfifferling für / auf etw geben* / considerare qc completamente inutile; *sich keinen Pfifferling um etw kümmern, scheren* / non importarsene un cavolo; *sich breit irgendwohin pflanzen* / piazzarsi, mettersi a sedere; *jdn pflanzen* (austr.) / prendere in giro qn; *jdm eine pflanzen* / dare un cefone a qn; *Zwiebeldach* / tetto a bulbo; *zwiebelförmig* / bulbiforme; *Zwiebelmuster* / decorazione a motivi floreali stilizzati blu; *zwiebeln* / stuzzicare, tormentare; *Zwiebelturm* / campanile a bulbo; *einfältig wie eine Zwiebel sein* / *Eine Zwiebel hat viele Häute* / *Die neunte Haut gehört auch noch zur Zwiebel* / *Ich rede von Äpfeln und ihr antwortet (redet) von Zwiebeln*; *die Radieschen von unten anschauen* / eufemismo per morire: vedere l'erba dalle parti delle radici (essere morto e sepolto); *Tomaten auf den Augen haben* / avere gli occhi foderati; *jdn mit faulen Tomaten bewerfen* / tirare i pomodori (le uova marce) a qn; *jdm (dem Fuchs) hängen die Trauben zu hoch, sind die Trauben zu sauer* / qn fa come la volpe con l'uva; *Er streicht um sie herum wie eine Katze um den Baldrian* / la valeriana ha un effetto eccitante per i gatti, essere attratti da qc; *die Kastanien aus dem Feuer ho-*

len / risolvere una questione scomoda per altri, col rischio di bruciarsi; *Den sticht der Hafer* / è su di giri, esagera (il modo di dire si riferiva in origine ai cavalli: si supponeva che diventassero agitati quando mangiavano troppa avena); *Da ist Hopfen und Malz verloren* / non c'è speranza (l'origine di questo modo di dire è nell'arte di fare la birra; chi non se ne intende ha sprecato gli ingredienti importanti, luppolo e malto).

2.4. – *Alberi, piante selvatiche. Wald / bosco*: a differenza del singolo albero, la foresta rappresenta simbolicamente un mondo alternativo a quello della terra coltivata dall'uomo. *Es ist, herrscht Schweigen im Walde* / regna il silenzio; *durch Wald und Feld* / per boschi e campi; *einen [ganzen] Wald absägen* / russare sonoramente; *ein Benehmen wie im Urwald* / avere un pessimo comportamento; *nicht für einen Wald von Affen* / in nessun caso; *ich denk, ich steh im Wald* / espressione di indignazione: non ci si può credere!; *(einen) vom Wald erzählen* / raccontare qc di falso; *Holz in den Wald tragen* / fare qc di superfluo; *am Watschenbaum rütteln* (austr.) / comportarsi in modo inadeguato, provocare uno schiaffo; *den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen* / vedere gli alberi e non vedere la foresta; *Wie man in den Wald hineinruft, so schallt es heraus* / chi la fa l'aspetti; *Husch, husch, die Waldfee* / Presto!; *Wurzeln schlagen, treiben* / mettere le radici; *die Wurzel allen Übels* / l'origine di tutti i mali; *das Übel bei der Wurzel packen* / estirpare il male alla radice; *fest verwurzelt sein* / essere radicato; *entwurzelt sein* / essere sradicato; *Wo Argwohn wurzelt, muss Liebe welken* / dove c'è sospetto, l'amore appassisce; **Holz / legno**: *Holz in den Wald tragen* / fare qc di superfluo; *das Holz bohren, wo es am dünnsten ist* / agevolarsi le cose, non affaticarsi; *dasitzen, dastehen wie ein Stück Holz* / essere rigido come un pezzo di legno; *hölzern sprechen, gehen* / non essere sciolto nel parlare, camminare; *ein Holzkopf sein* / essere una testa di legno, uno zuccone; *eine Menge Holz* / una grande quantità; *Holz auf sich hacken lassen* / essere di buon cuore; *Holz vor der Hütte, vor der Tür, bei der Herberge haben* (coll.) / avere un seno prosperoso; *auf dem Holz geschnitzt sein* / essere portati, avere la stoffa per; *aus dem gleichen Holz geschnitzt sein* / essere fatti della stessa pasta; *aus einem anderen Holz sein* / essere di un'altra pasta; *aus feinem, zartem Holz sein* / essere sensibile; *auf Holz klopfen* / toccare ferro; *Holz sägen* / russare; *am grünen Holz(e)* / aspettarsi qc di meglio; *nicht aus Holz sein* / non essere di ferro; *Holzauge, sei wachsam!* / fai attenzione!, stai in guardia!; *hölzerne Hochzeit* / dieci anni di matrimonio; *auf dem Holzweg sein* / essere fuori strada, sbagliarsi di grosso; *vom Hölzchen aufs Stöckchen kommen* / saltare di palo in frasca; *einen Klotz am Bein haben* / avere una palla al piede; *sich einen Klotz ans Bein binden* / mettersi una

palla al piede; *aus etw., jdm Kleinholz machen* / fare a pezzi qc, qn; *etw auf dem Kerbholz haben* / avere la coscienza sporca; *wie ein Klotz schlafen* / dormire come un ghiro; *ein grober Klotz sein* / essere grezzo come un ciocco; *ein Holzklotz* / un uomo grezzo, poco raffinato; *auf einen groben Klotz gehört ein grober Keil* / a carne di lupo zanne di cane. **Baum / albero:** radicato nella terra ma rivolto con i suoi rami verso il cielo, l'albero è come l'uomo stesso, un'immagine dell'essenza dei due mondi e della creatura che concilia l'alto con il basso. Nel cristianesimo l'albero è il simbolo della vita voluta da Dio: lo svolgimento del suo ciclo annuale allude al ciclo di vita, morte e resurrezione. Sia il simbolismo sia la venerazione dell'albero si basano in fondo su un residuo dell'antica religione naturale, per la quale gli alberi erano entità animate. Alcuni proverbi tedeschi sono senza equivalenti in italiano: *Man kann sich selbst keine Bäume pflanzen / Eine kleine Axt kann einen starken Baum umbauen / Auch ein guter Baum bringt ungleiches Obst / Den Raupen wegen muss man den Baum nicht umbacken / Je höher der Baum, je schwerer sein Fall*; altri corrispondono: *Der Baum sündigt, und der Zweig empfängt* / l'albero pecca e i rami si seccano; *Wenn die Birne reif ist, fällt sie vom Baum* / quando la pera è matura casca da sola; *Wer den Baum gepflanzt hat, genießt selten seine Frucht* / chi pianta alberi sappia che altri ne godranno l'ombra; *Alte Bäume biegt man nicht* / l'albero vecchio non si piega; *Einen Baum soll man biegen, solange er jung ist* / batti il ferro finché è caldo; *Im Schatten eines mächtigen Baumes gedeihen keine saftigen Früchte* / gli alberi grandi fanno più ombra che frutta; *Wenn der Baum gefallen ist, so macht ein jeder Holz* / sopra l'albero caduto ognuno corre a far legna; *Die Bäume wachsen nicht in den Himmel* / non si può fare il passo più lungo della gamba; *An der Frucht erkennt man den Baum* / l'albero si riconosce dai frutti; *Auf den ersten Hieb fällt kein Baum* / al primo colpo non cade l'albero; *Einen alten Baum verpflanzt man nicht* / un albero vecchio non si trapianta. Modi di dire sono: *Bäume ausreißen können* / poter sradicare gli alberi; *das bringt ihn auf die Bäume* / lo fa andare su tutte le furie; *einen Baum aufstellen* / ribellarsi; *es ist, um auf die Bäume zu klettern* / roba da mettersi le mani nei capelli; *vom Baum der Erkenntnis essen* / abbeverarsi alla fonte del sapere; *zwischen Baum und Borke stecken* / stare tra l'incudine e il martello; *stark wie ein Baum sein* / essere forte come una quercia; *Bäume ausreißen können* / poter sradicare gli alberi; *einen Baum aufstellen* / ribellarsi; *Durch wiederholte Streiche fällt auch die größte Eiche* / se tiri troppo la corda prima o poi si spezza; *Von einem Streich fällt keine Eiche* / al primo colpo non cade la quercia; *Pilze wachsen schneller als Eichen* / spuntare come funghi. La quercia è considerata simbolo di durata nel tempo, di vita lunga, prosperità, dignità, maestosità e soprattutto forza;

zäh wie die Eibe sein / essere forte come una quercia; *er hat nicht alle auf dem Christbaum* / gli manca qualche venerdì; *der Maibaum* / l'albero della cuccagna; avere le pigne in testa (essere insensati e sciocchi) / *Flausen im Kopf haben*; essere una pigna verde (essere avari) / *geizig sein*. **Palme / palma:** *Ihm gebührt die Palme* / gli spetta la palma della vittoria; *die Palme erringen* / vincere; *jdn auf die Palme bringen* / far andare su tutte le furie, far uscire dai gangheri qn, mandare in bestia; *auf die Palme geben* / inalberarsi; *auf der Palme sein* / essere fuori di sé; *von der Palme wieder herunterkommen* / darsi una calmata; portare il ramo d'olivo (fare una proposta di pace). **Lorbeeren / alloro:** considerata in antichità la pianta della metamorfosi e dell'illuminazione, l'alloro è il simbolo della sapienza divina. Gli antichi romani la coltivavano ritenendola la pianta nobile per eccellenza e ponevano sul capo dei poeti e dei generali vittoriosi un ornamento di forma circolare fatto di ramoscelli di alloro come simbolo di gloria e di vittoria. *Lorbeeren pflücken, ernten* / raccogliere allori; *sich auf den Lorbeeren ausruhen* / riposare sugli allori; *Von Lorbeeren wird man nicht satt* / la fama non sfama; *lorbeerbekrönt* / vittorioso, cinto d'alloro; *Lorbeerkrantz* / vittoria; *dichterische Lorbeeren* / allori poetici; *jdm den Lorbeer reichen* / dare la palma della vittoria a qn. **Ast / ramo:** *sich verzweigen* / ramificarsi; *auf keinen grünen Zweig kommen* / non trovare soluzione; *Gelder für etwas abzweigen* / mettere da parte del denaro per qc, avere un ramo di pazzia (essere un po' pazzo), essere un ramo secco (essere inutile); *auf dem absteigenden Ast sein* / essere in difficoltà, in crisi; *den Ast absägen, auf dem man sitzt* / tagliare il ramo su cui si è seduti, darsi la zappa sui piedi; *einen Ast durchsägen* / russare come un trombone; *sich einen Ast lachen* / ridere a crepapelle; *Kundenstamm* / clientela fissa. **Blatt / foglia:** *ein Blatt im Wind sein* / essere una foglia al vento; *den Wink verstehen* / mangiare la foglia; *wie Espenlaub zittern* / tremare come una foglia; *kein Blatt vor den Mund nehmen* / non avere peli sulla lingua; *Es rauscht im Blätterwald* / qc comincia a muoversi; *das Blatt hat sich gewendet* / le circostanze sono cambiate; *das steht auf einem anderen Blatt* / questo è un altro paio di maniche; *Es rührt sich kein Blatt* / non si muove una foglia; *als Feigenblatt für etwas dienen* / servire da paravento, da copertura per qc; *das ist doch nur ein Feigenblatt* / camuffare i fatti; *Wenn Gott nicht will, bewegt sich kein Blatt* / non si muove foglia che Dio non voglia; *Wenn junges Laub kommt, fällt das alte ab* / fuori il vecchio, dentro il nuovo. **Gras / erba:** numerosi modi di dire italiani non trovano corrispondenza in tedesco: dar l'erba trastulla a qn (illudere qn / *jdm falsche Hoffnungen machen*); fare d'ogni erba un fascio (non saper distinguere tra cose totalmente diverse / *alles über einen Kamm scheren*); in erba (chi inizia un'attività molto giovane / *unerfahren*); inciampare in un

filo d'erba (non saper affrontare la più piccola difficoltà / *leicht ins Stolpern geraten*); mangiare il grano in erba (spendere prima di guadagnare); dare il fieno all'oca (fare una cosa inutile o insensata); mettere il fieno in cascina (mettere da parte beni); non essere erba del proprio orto (essere una cosa copiata); non farsi crescere l'erba sotto i piedi (essere tempestivi); sentir nascere l'erba (essere eccessivamente attento ai particolari); tagliare l'erba sotto i piedi a qn (spiazzare qn, metterlo in difficoltà); vedere l'erba dalle parti delle radici (essere morto). *Das Gras in Nachbars Garten ist stets grüner* / l'erba del vicino è sempre più verde; *das Gras* / l'erba (marijuana); *kiffen* / fumare erba; *ins Gras beißen* / morire di morte violenta; *Regen läßt das Gras wachsen, Wein das Gespräch* / la pioggia fa crescere l'erba, il vino le chiacchiere; *das Gras wachsen hören* / stare con le antenne dritte, fare il sapientone; *Wo der hinhaut wächst kein Gras mehr* / dove passa lui non cresce più l'erba, dà certi colpi da far paura; *über etw wächst Gras* / qc cade nel dimenticatoio; *Darüber ist längst Gras gewachsen* / è acqua passata; *das Gras von unten ansehen, besehen, anschauen, angucken* / essere sotterrati; ... *dass die Heide wackelt* (coll.) / violento, molto forte, come minaccia (*wenn du wieder nicht hörst, bekommst du Prügel, dass die Heide wackelt*); *wie Unkraut wachsen* / crescere come la gramigna (diffondersi rapidamente, proliferare); *das Gras wachsen hören* / sentir nascere la gramigna (avere un udito molto fine); *Die hohlen Ähren halten den Kopf hoch* / le spighe vuote tengono la testa alta; *Geld wie Heu haben* / avere soldi a palate; *eine Stecknadel im Heuhaufen suchen* / trovare l'ago in un pagliaio; *Das ist doch eine Binsenweisheit* / è una verità lapalissiana; *in die Binsen gehen* / andare perso, uno sparo che non va a segno; *geht in die Binsen*; *schwanken wie ein Rohr im Wind* / essere come una canna al vento; *volles Rohr* (coll.) / a tutta birra; *wie die Pilze aus dem Boden schießen* / crescere velocemente; *Ohne Moos nichts los* / senza soldi non si fa niente; *Moos ansetzen* / invecchiare (coll.); *Moos im Gesicht haben* / avere la barba lunga; *Das ist starker Tobak* (*Tobak* nella Germania del Nord sta per *Tabak*) / questa è grossa!; *Viele Reiser machen einen Besen* / l'unione fa la forza; *auf den Busch klopfen* / cercare di ottenere informazioni attraverso domande abili, tastare il terreno (nel linguaggio dei cacciatori significa battere sui cespugli per vedere se ci sono animali nascosti); *mit etwas hinter dem Busch halten* / trattenerne un'informazione; *sich in die Büsche schlagen* / svignarsela, darsi alla macchia, sparire dalla circolazione; *etwas ist im Busch* / qc sta per accadere, qc bolle in pentola.

3. – Conclusione. Come sintagmi cristallizzati e convenzionali i fraseologismi riflettono la mentalità dei parlanti e hanno un legame con la storia, la geografia, le tradizioni e la natura del singolo popolo. Un'analisi semantica sincronica può mettere in luce alcune analogie e differenze esistenti tra i modi di dire tedeschi e italiani. La fraseologia è come la memoria collettiva dei parlanti, lo specchio della cultura, del modo di vivere di tutta la comunità linguistica e comunicativa e come tale merita particolare attenzione.

Essa rispecchia la simbologia specifica tradizionale, il modo di pensare e interpretare il mondo radicato nel passato, le credenze popolari, aspetti scaramantici, i tesori, la storia, la fede, il *Weltbild* di un popolo, insomma, la categorizzazione dei *realia* del mondo. Non sempre è facile risalire all'origine dei fraseologismi e ricostruire il clima culturale della loro nascita; a volte l'origine rimane oscura. Certamente la relazione tra la lingua e le esperienze soggettive si riflette nelle espressioni idiomatiche dando così vita a immagini congelate di esperienze umane.

L'esortazione di Jakob Grimm è da intendersi in questo senso: «Deutsche, geliebte Landsleute, welches Reiches, welches Glaubens Ihr seid, tretet ein in die Euch allen aufgetane Halle Eurer angestammten alten Sprache. Lernt und heiligt sie und haltet an ihr! Eure Volkskraft und Dauer hängt an ihr».

MEMORIA STORICA, SIMBOLOGIA E SCIENZA NEL «GIARDINO DEI SEMPLICI» DELL'UNIVERSITÀ 'G. D'ANNUNZIO'

Luigi Menghini

Secondo una versione antropocentrica potremmo interrogarci su quale sia stato il primo giardino costruito dall'uomo. La risposta è tutt'altro che scontata, ed è condizionata dalla disponibilità di fonti storiche e documenti in grado di testimoniare l'esistenza di una struttura definita dall'intervento umano e caratterizzata dalla presenza di vegetali. I giardini pensili di Babilonia e quelli delle case egizie devono essere considerati modelli già evoluti. Cambiando il punto di vista e risalendo *ab origine*, il rapporto potrebbe essere addirittura ribaltato e l'uomo visto come frutto del giardino originale. Secondo diverse culture non fu l'uomo a costruire il primo giardino, ma egli nacque nell'Eden, il giardino primordiale perfetto che non poteva essere prodotto da un essere imperfetto come l'uomo. Questa visione, che si rifà all'idea mistica e religiosa della nascita dell'uomo, potrebbe trovare un riscontro razionale nella meno romantica teoria evuzionistica, secondo la quale sono state le piante, organismi autotrofi, a determinare le modificazioni dell'atmosfera che hanno permesso lo sviluppo degli organismi superiori (eterotrofi a metabolismo aerobio).

L'uomo, biologicamente incluso in questo gruppo, nasce e si evolve in presenza di piante, con le quali instaura necessariamente rapporti e relazioni che gli sono fondamentali. In quanto essere vivente, direttamente o indirettamente attraverso le catene alimentari, trae nutrimento dalla materia organica prodotta dai vegetali, per il suo metabolismo energetico s'avvale dell'ossigeno da esse prodotto e, non ultimo, trova nelle piante gli strumenti che lo aiutano a vivere, i rimedi che gli permettono di contenere il deperimento organico dovuto alle malattie e/o all'invecchiamento. Il rapporto tra uomo e pianta, quindi, è qualcosa d'ancestrale, in gran parte

incomprensibile per l'uomo stesso. L'uomo è nato in un mondo pieno di piante, in un ecosistema che di per sé è già un magnifico giardino: eppure ha sentito la necessità, da sempre, di modificare e di forzare la natura cercando di adattarla a un'idea, frutto delle sue capacità cognitive. Il giardino, pertanto, è diventato manifestazione raffinata e creativa del rapporto tra uomo e pianta, in cui egli, parte curiosa e attiva, cerca di capire, utilizzare e sfruttare razionalmente il regno vegetale, modellandolo a suo piacere, pur nella sua complessità, per trarne benessere e piacere psico-fisico. La storia dei giardini testimonia l'evoluzione culturale dell'uomo nei confronti delle piante e riflette non solo il grado di conoscenza raggiunto nei riguardi del regno vegetale, ma anche il suo stesso modo di vivere.

Il *Giardino dei Semplici* ne è un caso evidente. Il termine «semplice» sottintende medicamento, lemma caduto nel linguaggio comune, ma che ben ne esprime il significato (*simplex medicamentum*). I *simplici*, quindi, sono le piante tal quali, che la natura ci mette a disposizione come fonte di rimedi salutari: ne consegue che il *Giardino dei Semplici* è una collezione di quelle che sono riconosciute come piante medicinali. Ma non solo. È anche frutto dell'attività cognitiva dell'uomo che, dopo secoli di prove e sperimentazioni, tanto empiriche quanto scientifiche, ha imparato a discriminare tra tutte le piante quelle che possono essere utili per il fine specifico della salute. In questo senso, il giardino è manifestazione tangibile delle capacità dell'uomo d'aver saputo scoprire le proprietà delle piante, come atto preliminare alla loro utilizzazione, rivolta non solo a suo vantaggio, ma anche di quello degli animali domestici e, finanche, delle piante stesse. Non c'è da stupirsi se per convenienza l'*Homo sapiens* ha imparato a coltivarle *ex situ*, sia come sussidio didattico che come fonte d'utilità. Con la coltivazione – *agricolturnae disciplina docet* – le posizioni originarie si sono parzialmente invertite: non è più l'uomo a dipendere totalmente dalle risorse che l'ambiente gli offre ma, attraverso la ragione, egli ha svelato i segreti della natura e la condiziona a proprio vantaggio.

Coltivare le piante non significa solo aver imparato come gli organismi viventi crescono e si sviluppano: spesso si è trattato di calibrare i loro cicli naturali adattandoli ad ambienti e situazioni diversi, perfino di migliorare le condizioni per le loro esigenze di vita. La coltivazione delle piante medicinali testimonia una approfondita e razionale conoscenza delle piante e la capacità di discriminare quelle che producono specifici metaboliti mirati alla cura delle malattie e al miglioramento della salute. La pianta non è più considerata un mistero, un talismano o un dono divino che possiede e trasferisce all'uomo energie o poteri arcani, ma un organismo vivente con un suo metabolismo che, meglio di un laboratorio chimico, sintetizza molecole

speciali. Sono queste che, assunte dall'uomo, funzionano come farmaci. Il *Giardino dei Semplici*, in quanto «Orto Botanico di piante officinali», è di fatto la testimonianza lampante delle conoscenze raggiunte nel campo delle piante medicinali, uno strumento interattivo, reale, di come esse possono essere coltivate, raccolte, trasformate e impiegate per sfruttarne i benefici effetti salutistici.

Qualcosa di più, quindi, dell'*Ostentio simplicium* di rinascimentale memoria, rivolta soprattutto alla precisa identificazione fitognostica. Ciò non toglie che, a ragione, il Rinascimento abbia rappresentato, secondo l'interpretazione moderna dell'idea di Giardino, il periodo saliente quanto a numero, rappresentatività e tipologia degli stessi. In quest'epoca, infatti, si osserva un rinnovato interesse e apprezzamento per la campagna e più in generale per la natura. Con l'avvento delle Signorie e l'affermarsi di una classe agiata medio-alta, i giardini diventano uno strumento per ostentare ricchezza, grandezza e magnificenza. I giardini, dove la fantasia si sbizzarrisce in architetture, disegni e collezioni esotiche, soddisfano le esigenze estetiche del proprietario, ma servono anche a dare lustro alle dimore nobiliari e a stupire e incantare gli ospiti. La nuova moda pervade le dimore di campagna, che non servono più solo per i lavori agricoli, ma acquistano una valenza residenziale, per la villeggiatura o le battute di caccia, e devono essere abbellite. A parte la sistemazione degli edifici, dove è meglio intervenire se non sui giardini? Dopo poco, le città subiscono lo stesso effetto, con la nascita dei grandi giardini urbani: le modificazioni investono non solo gli spazi privati, ma il concetto stesso d'urbanizzazione. Insomma, le città di pietra, caratterizzate da spazi verdi microscopici e racchiusi dentro le mura secondo il prototipo medievale dell'*Hortus conclusus*, si aprono al verde. I parchi e le ville di città come Roma e Firenze ne sono una tangibile testimonianza.

Il giardino è sempre più espressione culturale delle classi nobili, ricche e colte che ne fanno uno spazio espositivo dove le piante s'integrano con virtuosismi architettonici, le opere scultoree e i giochi di ingegneria idraulica. Il giardiniere diventa ricercatore botanico e i più importanti architetti vengono ingaggiati per la progettazione degli spazi verdi. Il giardino diventa uno spazio ideale, spirituale, piacevole e perfetto, allegoria del paradiso terrestre.

È in questo contesto che nascono gli orti botanici universitari, i veri *giardini dei semplici* ad uso e a vantaggio della comunità scientifica. Il Rinascimento culturale si ritrova anche nei nuovi indirizzi di studio, che privilegiano sempre più l'osservazione diretta delle piante e il metodo sperimentale. Piante e animali, che avevano attirato l'attenzione degli studiosi per

la varietà e la diversificazione delle forme e dei colori, imponendo immani sforzi per ricondurli a qualche forma d'umana tassonomia, acquistano una nuova valenza per la ricerca delle proprietà e le virtù salutistiche che in essi sono celate.

Le scienze naturali sono ancora intimamente connesse con le discipline mediche. Lo studio delle piante, degli animali e del mondo minerale è un tutt'uno con la ricerca dei principi attivi che la natura si è divertita a mascherare nella diversità di forme degli organismi. L'alchimia è tesa a carpire questo segreto. La scoperta del Nuovo Mondo e gli altri viaggi d'esplorazione sono motivati dalla ricerca di ricchezze economiche, ma portarono nuovi vantaggi culturali e alimentari. Basti pensare all'importanza che oggi rivestono nell'industria, nell'alimentazione e nella terapia molte delle specie importate dalle Americhe.

La razionalizzazione delle conoscenze, poi, si evolve nella separazione dalle scienze naturali e nella nascita della botanica medica come disciplina a sé stante. Gli orti botanici, insieme agli erbari, figurati e essiccati, diventano strumenti didattici e di studio. Nella seconda metà del Cinquecento nascono in Italia gli orti botanici universitari, tra cui i più importanti sono quelli di Padova, Pisa, Firenze e Bologna, ai quali se ne affiancano altri, che oggi si definirebbero privati, come quelli degli Estensi di Ferrara, dei Papi a Roma, del Granduca di Toscana, e così via. La filiera del medico che fa diagnosi e prescrive la terapia e del farmacista che la dispensa è solo *in fieri*, e l'interesse di nobili e signori per la conoscenza e l'uso delle piante medicinali può essere interpretato come moderno investimento, mirato a trovare nuovi possibili medicinali per la cura ed il mantenimento della salute, nonché per assicurarsi l'incolumità personale, costantemente minacciata, oltre che dalle malattie, da non graditi, ma non rari, avvelenamenti. Da qui l'interesse per le piante medicinali e le tecniche alchemiche di trasformazione, attraverso le quali si tenta di carpire il loro potere tossicofugo (*antidotum universale*). Tutto questo avviene in gran segreto, all'interno di quegli stessi giardini nobiliari che, nati per dare pace, serenità e riposo allo spirito e per testimoniare la magnificenza del proprietario, diventano centri di ricerca a tutti gli effetti.

Arrivando ai giorni nostri, è fin troppo facile accorgersi che la società è cambiata, che le forme di ostentazione sono diverse. L'idea di un nuovo Orto Botanico potrebbe configurarsi come un'operazione di mera valenza storica, quale mimesi di un vecchio giardino o, più semplicemente, di un'abusata reinterpretazione dell'intimo legame, mai venuto meno, tra l'uomo e la pianta. Ma non è così. Metaforizzando, potremmo dire che oggi il rapporto con le piante è meno epidermico, di ognuna di esse l'uomo è in grado

di sapere quali composti effettivamente produce e quali proprietà possiede. La conoscenza, insomma, metaforizzando ancora, è più intima, più introspettiva, più relazionata agli scopi mirati per i quali essa viene messa in mostra.

È indubitabile che gli arcani messaggi che ci arrivano dai vegetali attraverso i sensi (odori, sapori, colori, forma, consistenza, ecc.) abbiano tuttora una ragione di essere, ma al di là della «bellezza» e della «armonia» oggi conta di più il patrimonio delle molecole chimiche che la pianta, laboratorio naturale, è in grado di produrre, a partire da sostanze inorganiche semplici. È questa massa di composti, dai nomi astrusi per i non addetti ai lavori (flavonoidi, terpeni, glucosidi, alcaloidi, ecc.), che costituisce la dovizia di potenzialità del mondo vegetale nel campo della salute. Quella stessa ricchezza sfruttata per millenni dalla medicina tradizionale e che, malgrado i farmaci di sintesi abbiano cambiato il nostro modo di concepire la terapia, per l'Organizzazione Mondiale della Sanità rimane tuttora una risorsa irrinunciabile per la salute di miliardi di persone e per il miglioramento dello stato di benessere di tutta la popolazione mondiale. Lo testimonia l'interesse sempre crescente per la conservazione di quel sapere popolare che viene continuamente ricercato, fissato e recuperato negli studi di etnobotanica e etnoantropologia.

Ci piace immaginare che siano stati lo stesso entusiasmo e lo stesso fermento culturale delle menti illuminate degli ultimi quattro secoli, a spingere, all'alba del terzo millennio, l'Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara a realizzare un Orto Botanico.

Promotori dell'idea sono il Preside prof. Michele Vacca e il prof. Fernando Tammaro, dietro la spinta delle esigenze didattiche della Botanica Farmaceutica, e della Facoltà di Farmacia in generale, che ne riconosce la valenza culturale. La proposta trova appoggio nei vertici dell'Ateneo che stanno ancora lavorando per completare la realizzazione del nuovo e moderno Campus Universitario di Chieti. L'Orto Botanico viene inaugurato il 29 giugno 2001, con il nome di *Giardino dei Semplici*, a testimoniare non tanto il legame culturale con i più nobili predecessori rinascimentali e post-rinascimentali, quanto la marcata connotazione didattica. Il giardino diventa un'estensione della Facoltà di Farmacia, un'aula all'aperto dove poter osservare e studiare gli argomenti relativi alle discipline biologiche e in particolare alla Biologia vegetale, alla Botanica farmaceutica e alla Farmacognosia. La botanica nasce e rimane una disciplina sperimentale. Oggi i sistemi informatici a nostra disposizione ci permettono di avere centinaia di migliaia di informazioni e di immagini in un computer: eppure il processo di conoscenza di una pianta, e quindi la capacità di riconoscerla e saperla

usare nel modo più appropriato al momento giusto, è imprescindibile da un approccio sperimentale che coinvolga non solo la vista, il tatto, l'olfatto ed eventualmente anche il gusto, ma anche i «silenziosi» farmacorecettori all'interno dell'organismo umano. Sono cambiate le modalità e i supporti, il bagaglio di conoscenze è aumentato, ma ancora oggi una lezione di botanica medica non è poi così diversa dall'*ostentio simplicium* che i cattedratici rinascimentali facevano quando insegnavano a riconoscere, mostrandole dal vivo, le specie utili e quelle pericolose. È, peraltro, aggiornata, al passo con i tempi, nel rispetto delle esigenze culturali di oggi.

I modelli più antichi dei *Giardini dei Semplici* sono in realtà antecedenti al rinascimento e riconducibili quanto meno all'epoca alto-medioevale, soprattutto all'interno dei cenobi benedettini, come quello di San Gallo in Svizzera. Ancora oggi l'idea dell'erborista o del fitopreparatore è spesso associata all'immagine di un monaco, che raccoglie le piante nell'orto – ogni monastero ne aveva uno – o nell'ambiente naturale circostante. Che si tratti poi di *semplicista* laico, erede storico del *rizotomo* greco, di un curandero o di un erborista guaritore, la figura di colui che è in grado di preparare i *semplici* è sempre presente, sotto diversi nomi, nelle tradizionali civiltà contadine. L'immagine, benché spesso romanzata – si pensi a libri e film famosi – non è poi così lontana dalla realtà. Nel Medioevo i conventi sono i centri di riferimento culturale. In un apparente stato di decadenza economica e di apatia intellettuale che ha portato a definire tale periodo storico, in modo troppo semplicistico, come un'epoca buia, le biblioteche dei monasteri si arricchiscono di volumi e di copie trascritte, grazie alla paziente opera degli amanuensi: in un contesto sociale di forte analfabetismo che interessa anche i nobili, la cultura, pur se confinata alla conoscenza dei classici, è riservata quasi esclusivamente ai monaci. Fin dal primo sorgere della vita monastica, le regole prevedono, tra i compiti dei monaci, la fornitura di assistenza a malati e bisognosi, fuori e dentro i chiostri. All'interno della struttura cenobitica si organizza una specializzazione dei compiti, quello che oggi si chiama organigramma, con figure *ad hoc* che si specializzano nella conoscenza delle piante, delle loro proprietà e del loro utilizzo. Particolarmente curata è l'area dell'infermeria, ben distinta dal resto del monastero e di accesso ai soli malati, che ricevono pasti separati e hanno un refettorio a parte. Sono assistiti da *medici* e da *monaci infirmari*.

Licenze alla regola e libertà rispetto ai regolamenti interni sono concessi agli ammalati che, per esempio, non sono tenuti al rispetto del digiuno. La razionalità della conoscenza della malattia e della necessità della cura prevale anche sulla fede che impone il rispetto rigoroso delle regole. San Basilio, vescovo di Cesarea, opera come un vero medico e permette

l'assistenza agli infermi anche fuori dalle mura monastiche, mentre riserva ai suoi monaci solo cure spirituali, predicando, nella sofferenza, la fiducia nella Grazia Divina. La regola benedettina favorisce attraverso il meticoloso lavoro di copia e recupero di vecchi codici, la conservazione del sapere classico e pone le basi per la nascita della medicina monastica. Le piante vengono raccolte in natura o coltivate negli orti interni ai monasteri, vengono selezionate, essiccate e raccolte in un locale apposito (*armarium pigmentariorum*, che anticipa il concetto di farmacia) a disposizione del *monachus infirmarius*. Questi, di fatto, funge da farmacologo, medico e speciale e si occupa della salute dei malati, siano essi monaci, laici o pellegrini, in spazi definiti, quali il *Valetudinarium* (l'infermeria), l'*Hospitale pauperum* (per i poveri), il *Nosocomium* (l'ospedale vero e proprio) o lo *Xenodochium*, che nasce come ospizio per i pellegrini, ma che in realtà diventa la parte del monastero dedicata all'accoglienza degli ammalati.

Anticipando concezioni igieniche moderne, queste strutture si trovano di solito separate e in disparte rispetto alle stanze dove vivono i monaci. Qui, l'*infirmarius* ha a disposizione una parte dell'orto interno (*Viridarium*) per la coltivazione delle piante medicinali (*Hortus medicamentorum simplicium* o *Hortus medicus*) che, in forma di medicinali semplici (fatti con una sola pianta) o di composti (preparati con piante diverse) raccoglie, essicca e prepara nell'*officina* (laboratorio) annessa.

Inizia così la fase di razionalizzazione delle conoscenze mediche e delle proprietà dei semplici che portano all'evoluzione della medicina monastica e al distacco dalle forme di medicina popolare, ancora basata sull'empirismo e spesso legata a forme di superstizione e magia. Quella praticata dal monaco non è più solo una medicina sacerdotale, tanto in voga nelle antiche civiltà. Pur non rinunciando alla recita di una preghiera o alla traccia di un segno di croce sulla parte malata, il monaco opera con i *semplici* e cerca in essi il massimo effetto possibile.

Nell'Alto Medioevo il monastero benedettino di Montecassino diventa il centro di riferimento della medicina monastica, che da qui si diffonde attraverso i monasteri ad esso collegati in Francia, Spagna, Germania e Inghilterra. Alcune testimonianze dell'impegno benedettino in Italia sono a Roma, con il monastero dei SS. Cosma e Damiano e l'annesso *Hospitale transtiberinum*, le Abbazie di Farfa, Bobbio, Fossanova e quella abruzzese di Casauria.

I conventi diventano centri di accoglienza per garantire sicurezza, riparo e ristoro, in primo luogo ai pellegrini, ma poi anche a viandanti e viaggiatori, che vi trovano anche cure e trattamenti sanitari. Vengono istituiti gli Ordini Ospedalieri, che in un primo momento servono per dare assi-

stenza ai pellegrini in viaggio verso la Terra Santa, ma poi di fatto svolgono un ruolo di assistenza molto più ampio. Dalla seconda metà del Mille inizia anche un fervente e proficuo confronto con i testi classici della medicina araba. Al contrario di quanto si potrebbe pensare, i monasteri non sono centri religiosi e spirituali chiusi, isolati dal mondo e dedicati solo all'ascesi, ma centri vivi di fermento culturale e di produzione letteraria che pongono le basi per le successive ere.

Il nome *Giardino dei Semplici*, quindi, è evocativo sia della funzione culturale storicamente svolta, che della scelta delle piante che vi vengono conservate. Se, come accennato, i «semplici» sono le piante che sintetizzano e accumulano sostanze chimiche (metaboliti) potenzialmente utili per la salute, sta poi all'uomo imparare a riconoscere quali di esse contengono tali composti (piante medicinali), in quali organi e quale sia il momento ottimale per operarne la raccolta (tempo balsamico). Una volta raccolta la parte della pianta da utilizzare (nel linguaggio scientifico indicata come *droga* perché usata per lo più allo stato secco), essa viene portata nel laboratorio di trasformazione (nell'*officina*, da cui la definizione di *pianta officinale* come pianta destinata all'officina di trasformazione) per essere essiccata, resa cioè conservabile, e ripulita dalle parti estranee o di minor pregio. La pianta medicinale, quindi, è quella che sintetizza e accumula, in uno o più organi, sostanze speciali chiamate *principi attivi*, responsabili degli effetti farmacologici. Nella moderna e razionale interpretazione, non è la pianta ad essere intrinsecamente farmaco, ma, come già accennato, essa va considerata come un complesso laboratorio naturale capace di costruire molecole dotate di attività biologica, che spesso l'uomo ha empiricamente imparato a conoscere sulla propria pelle, discriminando tra effetti benefici (piante salutistiche) ed effetti nocivi (piante tossiche).

Il *Giardino dei Semplici* di Chieti si sviluppa su una superficie di circa mille metri quadri, all'interno del quale si articola un percorso che si svolge tra più aiuole. La collocazione e l'impianto strutturale rendono gli spazi in continuità con il Percorso Vita, uno spazio adiacente organizzato per attività fisica, con il quale condivide la finalità del conseguimento e del mantenimento dello stato di benessere. Entrambe le strutture fanno parte di un complesso più grande, il *Giardino dell'Ateneo*, che comprende tutte le aree verdi adiacenti agli stabili dell'Università. Lo spazio verde, oltre che caratterizzare il Campus universitario, assolve al ruolo di arredo verde nel contesto urbano del centro abitato di Chieti Scalo e, nello stesso tempo, svolge una funzione ludico-ricreativa, rimanendo a disposizione dell'intera comunità.

Le aiuole del *Giardino dei Semplici* raccolgono una collezione di oltre 400 specie officinali, legate cioè alla medicina tradizionale e ancora oggi im-

piegate in ambito farmaceutico, parafarmaceutico, cosmetico e industriale. Si tratta di piante erbacee e arboree. Il criterio con cui sono distribuite nelle diverse aiuole è quello delle proprietà farmacologiche e quindi dell'uso terapeutico che ne deriva. Si tratta di specie tanto autoctone quanto esotiche. Particolarmente ricchi gli endemismi della flora abruzzese e le specie a rischio di estinzione, che qui vengono raccolte e conservate secondo il principio della tutela della biodiversità vegetale.

La differenziazione delle aiuole segue il criterio «di utilizzo», a rimarcare il fatto che si tratta di un *Giardino dei Semplici*, cioè di sole piante officinali. Le piante sono raggruppate non secondo le parentele botaniche o i criteri ecologici e corologici, come nei classici orti botanici, ma secondo l'uso praticato nella medicina popolare o nella moderna fitoterapia. Con una metafora, potremmo definire *anatomico* il criterio di suddivisione adottato, considerato che si rifà agli apparati di cui il corpo umano è costituito. Ci sono, infatti, l'aiuola dove sono conservate le piante attive sull'apparato digerente (tratto gastro-intestinale), l'aiuola del sistema immunitario, quella delle piante attive sul cuore e la circolazione, l'aiuola per l'apparato genito-urinario, per l'apparato cutaneo, per il sistema nervoso, per l'apparato respiratorio. Un ampio spazio, organizzato in grandi vasi, è dedicato alle specie aromatiche e da profumo. Completano la dotazione del *Giardino*, vista nel suo complesso, esemplari delle specie tintorie, signaturali e delle piante endemiche e rare della flora abruzzese.

La visita al *Giardino* simula, in un percorso ideale, l'interazione dinamica e progressiva che avviene tra piante e organismo umano, dato che vi si incontrano quelle di cui e con cui l'uomo si ciba, si cura, migliora il suo stato di benessere, si rende più attraente e più giovane, esalta il sapore degli alimenti e così via. D'altra parte, impara anche a conoscere quelle che deve evitare perché velenose.

La prima aiuola, posta vicino all'ingresso, è la più lunga, anche se non se ne percepisce la dimensione, per via della conformazione curvilinea e quasi contorta. Rappresenta il canale digerente, al quale visivamente assomiglia, e vi sono conservate le specie che agiscono sulla funzionalità dello stesso. La sua posizione, all'inizio del percorso, vuole rappresentare anche la principale via d'assunzione delle piante, e anche la più naturale, quella dell'alimentazione. La prima parte dell'aiuola è dedicata alle piante della fitoalimurgia. Non riservata, quindi, alle piante alimentari in senso stretto, cioè quelle poche specie coltivate di cui si nutrono i popoli della terra, ma alle specie eduli apparentemente più umili che, in particolari periodi di crisi, carestie o guerre rappresentano spesso l'unica fonte di sopravvivenza. Si tratta di piante spontanee (cacigni, ruchette, cicorie, caccialepri, sorbe,

giuggiole, cotogne, ecc.) che la cultura popolare, profonda conoscitrice del territorio e delle sue risorse, ha imparato a raccogliere e utilizzare in cucina. Se un tempo venivano apprezzate come risposta ad una necessità (*fitos*, pianta; *alimenta-urgentia*, la necessità impellente di alimenti: le piante fitoalimurgiche sono quelle che possono essere fonte di alimenti per i periodi meno felici), oggi sono riscoperte e rivalutate come ricerca di antichi e dimenticati sapori della cucina tradizionale, tenendo ben presente che molti dei loro odori e sapori sono dovuti alla presenza di quei metaboliti speciali di cui si è fatto cenno. A seguire, sempre nella stessa aiuola, s'incontrano le piante impiegate per la cura del dismetabolismo, cioè quelle che possono favorire un corretto e sano stile di vita, dato che hanno la capacità di attenuare leggere alterazioni metaboliche (per esempio le piante per il controllo dei lipidi ematici e degli zuccheri o le piante fonti di edulcoranti). Si arriva, poi, alla parte centrale, la più ricca di esemplari: vi sono allocate le specie che regolano e stimolano la funzionalità digestiva. Qui sono collezionate le piante amare, toniche e corroboranti, coleretiche e colagoghe (che stimolano la produzione e l'emissione della bile), depurative e epatoattive. Si tratta di un gruppo vasto ed eterogeneo di specie che spesso vengono utilizzate in miscela per stimolare in modo organico l'intera funzione digestiva: (a) piante amare, quali carciofo, genziana, aloe, centaurea o assenzio, che funzionano come ben noti aperitivi o digestivi; (b) specie spasmolitiche, come la melissa; (c) piante eupeptiche come la camomilla, il finocchio e l'anice; (d) specie a tropismo epatico come la bardana; (e) piante aromatizzanti, come la liquirizia. Nell'insieme, costituiscono un raggruppamento di piante diverse per composizione chimica e proprietà, che possiamo aver inconsapevolmente provato consumando, ad esempio, un qualsiasi aperitivo, digestivo e ammazzacaffè: questi prodotti altro non sono se non infusi idroalcolici di una miscela, equilibrata e segreta, delle specie in questione. L'aiuola, terminante simbolicamente con l'ultima parte dell'intestino, ospita le piante che in esso manifestano la loro attività, ad esempio la ruta, l'aglio o il melograno, tradizionalmente utilizzate come vermifughi e anti-parassitari, le piante astringenti e antidiarroidiche ricche di tannini e, ancor di più, quelle ad azione opposta, cioè le catartiche, le purganti e le lassative (romice, aloe, senna, cascara, ricino).

L'aiuola al centro del giardino simboleggia il fulcro vitale dell'intero individuo, tradizionalmente identificato con il cuore. Vi sono inserite, perciò, piante ad azione cordiale e, per estensione, circolatoria. Qui, in posizione privilegiata, è coltivato un grande esemplare di olivo, che domina e vigila sull'intero giardino. L'olivo è di per sé una specie con molteplice valenza simbolica. È un simbolo geografico, in quanto indicatore di ambiente

mediterraneo; fa parte della storia e del tessuto sociale della società contadina di un tempo, dato che le varietà attuali sono frutto di un processo di domesticazione iniziato già dai Romani; costituisce un simbolo umile di virtù, forza e resistenza (è albero ultramillenario); ha fornito all'uomo alimento, legname e luce, non solo per rischiarare la notte – si pensi alle vecchie lampade ad olio – ma anche, se si pensa alla valenza biblica svolta dalla pianta e dall'olio, come guida per lo spirito. In un giardino fondato sul razionale, però, non può bastare il valore simbolico, se non associato alla dimostrazione scientifica: la presenza nelle foglie di olivo di composti amarissimi, ma agenti efficaci in grado di ridurre la pressione sanguigna, ne fanno uno dei rimedi fitoterapici di elezione per l'ipertensione arteriosa e giustificano la presenza dell'albero nell'aiuola delle piante ad attività cardio-vascolare. Intorno ad esso si ritrovano le altre piante che agiscono sulla funzionalità cardiaca: di queste molte sono identificate come piante velenose (mughetto, scilla, oleandro, adonide) perché il loro utilizzo, al di fuori di uno stretto controllo medico e di una rigorosa analisi delle dosi, può portare con facilità all'insorgenza di effetti dannosi, anche gravissimi. Sempre nella stessa aiuola, sono presenti le piante indicate, in applicazione topica, nei disturbi della circolazione, come l'edera, la vite o il cipresso, da cui si ricavano estratti che contrastano gli effetti dannosi della stasi venosa. Fanno parte di questo gruppo anche due alberi che, da soli, sono rappresentativi di una importante fetta del mercato dei prodotti fitoterapici, il biancospino, una specie spontanea utilizzata per il trattamento di leggere disfunzioni cardiache associate a stati di ansia, e il ginkgo. Quest'ultimo, noto anche con il nome di *albero dell'immortalità* per la sua resistenza e longevità (vive fin oltre i mille anni), viene utilizzato in fitoterapia come fluidificante ematico, antiossidante e miglioratore della microcircolazione, soprattutto a livello cerebrale. È considerato un fossile vivente (è l'unico superstite di una famiglia botanica che si è estinta oltre duecento milioni di anni fa) e possiede particolarità anatomiche e morfologiche che lo rendono facilmente riconoscibile: la foglia, ad esempio, possiede nervature parallele e una lamina che si apre a ventaglio in due lobi (da cui l'epiteto specifico *Ginkgo biloba*).

Sul lato nord il giardino confina con il centro abitato, e qui è posta l'aiuola che metaforicamente richiama i tessuti di protezione, quelli, cioè, che delimitano e proteggono l'organismo e ne garantiscono l'integrità. Vi sono conservate, perciò, le piante attive sulla cute e sulla funzionalità dei tessuti cutanei. Vi è collezionato un gruppo eterogeneo di piante con tropismo dermico, comprendenti specie ad azione emolliente e lenitiva (calendula, altea, malva), astringente (amamelide, cisto), cicatrizzante (iperico),

cheratorilica (sedum, o erba da calli), antiarrossamento e antinfiammatoria (verbasco, melissa), depurativa (bardana), rubefacente (capsico, vitalba, euforbia) e altre.

In posizione leggermente decentrata, due strutture, solo apparentemente anomale, caratterizzano il lato est del giardino. Si tratta di una fontana, realizzata su un masso di roccia della Majella, e di una gabbia. La fontana con l'acqua che scorre continuamente è simbolo del ricambio e tutto intorno, infatti, si trovano le piante che hanno azione diuretica, remineralizzante e regolatoria del ricambio idrico: parietaria, asparago, ortica, pilosella, salice, ecc. Inoltre essa riprende un'usanza tradizionale, che vuole l'acqua, sotto forma di fontana o di pozzo, fonte di vita per tutti gli esseri viventi. La gabbia, al cui interno sono conservati alcuni piccoli animali, assume un duplice significato. Prima di tutto ricorda che, soprattutto in passato, molti farmaci erano di derivazione animale. Nello stesso tempo abbellisce e vivacizza il giardino, rendendolo più ricercato e mirabile. Questa sua funzione prettamente estetica trova continuità nelle piante coltivate tutt'intorno, che sono le piante usate per la cura e la conservazione della bellezza, cioè le piante di utilizzo cosmetico.

Quasi a raccordare e connettere tutte le aiuole, ovverosia gli apparati dell'uomo, in posizione mediana si trova lo spazio dedicato al sistema nervoso. Qui sono conservate le specie eroiche, piante talmente efficaci che possono essere utilizzate solo se dosate accuratamente. Il dosaggio terapeutico, infatti, è molto vicino alla soglia tossica. Vanno, perciò, manipolate da personale esperto qual è il laureato in farmacia. Caratteristiche piante eroiche sono le Solanacee che contengono composti alcaloidei (stramonio, giusquiamo, belladonna) o la mortale cicuta di Socrate, che si affiancano ad altre più sicure e quindi di maggior peso sul mercato fitoterapico, come, ad esempio, la valeriana, il papavero della California, la melissa, la passiflora, il loppolo e il tanaceto. Sarebbe lecito aspettarsi di trovare qui le piante ad azione stimolante del sistema nervoso, nella fattispecie il caffè, il tè, il guaranà, il matè, che di fatto rappresentano le droghe più largamente utilizzate in tutto il mondo. Esse, però, nell'ambiente mediterraneo-europeo non si adattano alla coltivazione in pieno campo, cioè all'aperto. Vi trovano posto, invece, piante come il rosmarino, che nella medicina popolare viene indicato per bagni ristoratori ad azione tonico-rinvigorente, anche se non ci sono evidenze scientifiche che ne giustificano l'uso.

Durante la visita attira l'attenzione un'ala del giardino dove sono presenti grandi vasi ad altezza d'uomo. Qui le piante sono coltivate a portata di mano e ... di sensi. Il visitatore è invitato a cambiare la prospettiva d'osservazione. Se durante il percorso di visita le piante in terra sono state

osservate e riconosciute per le forme, i colori ed il portamento, utilizzando di fatto il senso della vista, in quest'ala del giardino si devono utilizzare altri sensi, quali il tatto e soprattutto l'olfatto. In altre parole, qui il visitatore può interagire tangibilmente con la pianta. Le specie aromatiche sono portate ad altezza di mano e ... di naso per invitare il visitatore a toccare, strofinare e, perché no?, assaporare foglie e fiori. Il semplice gesto di *accarezzare* una foglia determina una rottura di microscopiche strutture secretorie che si trovano sulla sua superficie e la loro presenza è immediatamente percepita come liberazione di essenza profumata che si diffonde nell'aria e della quale rimane una forte traccia sulle dita. L'uomo ha perso molta della capacità olfattiva di un tempo, e anche se è in grado di riconoscere aromi e profumi noti, difficilmente sa ricondurre la percezione olfattiva ad un'unica specifica fonte. Conosce piante come la lavanda, la menta, l'origano, il timo o il finocchio, ma quante di queste è in grado di identificare solo dalla percezione olfattiva che gli trasmettono? Una visita al giardino è un'ottima occasione per mettere alla prova l'olfatto! Le diverse specie di menta hanno un denominatore comune, ma in realtà ognuna ha la sua nota caratteristica, fresca, pungente, amara, erbacea. Allo stesso modo si possono trovare foglie che profumano di menta, ma che sul piano tassonomico non hanno nulla a vedere con essa: l'erba della Madonna è una di queste. Oppure piante che profumano di limone senza appartenere al genere *Citrus*: ad esempio, l'erba luigia o il timo al limone. O, ancora, piante il cui profumo ricorda quello di altre specie: l'essenza di elicriso, ad esempio, ricorda la liquirizia. Molte piante aromatiche, qui presenti, caratterizzano i paesaggi mediterranei, come le garighe e i pascoli montani aridi, dove la pressione ambientale ha selezionato la presenza di specie profumatissime (santoreggia, salvie, stregonia, mentucce, inula, teucro). La secrezione di oli essenziali rappresenta uno dei più evidenti esempi d'interazione tra le piante, gli altri esseri viventi e l'ambiente. Se s'immagina il prodotto di secrezione come una caratteristica intrinseca della pianta, il mix di sostanze volatili che costituiscono l'essenza va a costituire un messaggio attraverso il quale la pianta respinge, o più genericamente si difende o, al contrario, si rende riconoscibile e attrae l'organismo animale. La sintesi di tali metaboliti va interpretata come un «linguaggio chimico» altamente specifico e selettivo. Si pensi, tanto per fare un esempio banale, alla funzione di richiamo sulle api e sugli insetti impollinatori in genere.

L'aiuola che circonda e completa i vasi delle aromatiche comprende anche le piante che agiscono sull'apparato respiratorio ed in particolare sulle prime vie aeree, data l'azione battericida e deostruente che manifestano in quest'area. Si tratta di piante balsamiche (eucalipto, pino, abete, la-

rice), mucolitiche, espettoranti e bechiche (saponaria, grindelia, liquirizia, poligala, marrubio), lenitive (altea, varbasco, rosa), antimicrobiche (timo, issopo, maggiorana, mirto) e quelle che sono fonte di vitamine e flavonoidi (rosa canina).

È da visitare, ancora, un'aiuola dove sono a dimora le piante attive sul sistema immunitario, quelle, cioè, che rinforzano le difese fisiologiche dell'organismo. Comprendono echinacea, *Withamnia somnifera* e rodiola, efficaci agenti preventivi e curativi delle sindromi influenzali. Ma vi sono anche piante come la vinca ed il tasso. Queste ultime, anche se non utilizzate direttamente tal quali, rappresentano due esempi importanti delle potenzialità terapeutiche offerte dal Regno Vegetale, in quanto fonte di molecole che a tutt'oggi sono considerate tra le più promettenti per lo sviluppo di farmaci antineoplastici.

L'ultima aiuola assume un significato diverso rispetto al tema dominante delle piante officinali, ma solo apparentemente. In essa, infatti, si osserva una collezione di piante diverse per azione tossico-farmacologica e significato etnobotanico. Un piccolo gruppo di piante del genere *Citrus* (arancio, limone, arancio amaro, bergamotto, cedro) ricorda l'ambiente e il clima mediterraneo in cui sorge il giardino. Ci sono piante che ricordano lo stretto legame, attestato dai numerosi fitotoponimi, tra la società agrosilvo-pastorale di un tempo e l'ambiente in cui essa si è sviluppata: una di queste, ad esempio, è il bosso che cresce spontaneo vicino alle sorgenti del fiume Tirino e che, per l'appunto, avrebbe dato il nome a Bussi, paese sorto sull'omonimo fiume. Un altro gruppo di piante ricorda la *signatura*, antica teoria, frutto di sagaci anche se empiriche osservazioni, che riconosceva nelle forme, nella struttura e nel colore degli organi della pianta il *segno* del suo possibile utilizzo terapeutico: nella passiflora, i fiori appariscenti e articolati, interpretati come strumenti della passione di Cristo, darebbero l'indicazione delle sue reali proprietà sedative, così come la conformazione e i colori del capolino di camomilla indicherebbero le sue proprietà oftalmiche. Non mancano, inoltre, le piante cosiddette tintorie, come l'*Isatis*, l'*Anthemis*, la reseda, la genista, la ginestra, i cui fiori sono fonte di pigmenti per l'industria tessile. Molti vegetali, peraltro, vengono utilizzati tal quali per realizzare gli effetti cromatici delle infiorate nelle feste paesane e religiose.

L'eterogeneità interpretativa di quest'ultima aiuola ricorda che il *Giardino dei Semplici* si presta a vari piani di lettura. Oltre quello legato alla tematica principale e predominante delle piante medicinali usate in terapia, che potremmo definire della fitoterapia razionale, possono essere individuati altri gradi di interpretazione che, come linee-guida, consentono al

visitatore curioso di addentrarsi in percorsi tematici di differente interesse culturale. Le piante officinali in senso lato, infatti, consentono di entrare in quel grande *corpus* di informazioni che è il livello della medicina tradizionale, così come permettono di conoscere dal vivo le piante tossiche e velenose o di reiterare un viaggio olfattivo-gustativo a ritroso nel tempo tra le piante spontanee eduli o da condimento. O, ancora, di riportare alla memoria quelle che in passato l'uomo ha impiegato per fini artigianali e ludici: si pensi alla produzione di cesti o di strumenti musicali. Senza contare che è sempre possibile, dietro la maggior parte delle piante, una lettura storico-mitologica.

All'occorrenza, altri percorsi possono seguire tematiche più specialistiche e ricercate, come quella farmacologico-fitochimica, legata cioè alla composizione e all'attività degli estratti vegetali: il visitatore può essere guidato tra le piante ad alcaloidi, a flavonoidi, a saponine, a terpeni e altro ancora.

Questo non limita la lettura secondo criteri prettamente botanico-tassonomici, anzi li esalta perché il più delle volte la denominazione generica e specifica è legata proprio a quei caratteri morfologici e d'uso evidenziati nel patrimonio floristico dell'Orto. Termini d'uso come *officinalis*, *toxicus*, *sativus*, *tinctorius*, *edulis*, *odoratus*, *graveolens*, *domesticus*, *hortensis*, ecc., oltre che legati all'identificazione delle piante, permettono un'immediata lettura delle loro possibilità d'impiego. Il *Giardino*, al pari d'ogni altro orto botanico, in quanto luogo destinato alla raccolta di piante, facilita il raffronto sperimentale tra specie diverse. Da questo punto di vista, particolare importanza assumono le collezioni monogeneriche, ad esempio di menta (*Mentha*), salvia (*Salvia*), quercia (*Quercus*) e così via: pur venendo comunemente chiamate con lo stesso nome volgare, all'interno vi si distinguono più specie, riconoscibili per il portamento, la forma degli organi, l'odore, il sapore, la provenienza geografica, l'*habitat*, la composizione chimica, e così via.

Insomma, pur operando sulle stesse specie e sugli stessi spazi fisici, la chiave di lettura cambia. Gli stessi colori, i profumi, al pari della presenza di spine o di peli, sono elementi per lo studio e la comprensione dell'interrelazione pianta-ambiente-organismi viventi: i peli di rivestimento presenti in una foglia vellutata, costituiscono un adattamento contro l'eccessiva traspirazione o i rigori invernali, così come i fiori servono a attirare gli insetti pronubi e i frutti a facilitare la dispersione dei semi. Meccanismi, quest'ultimi, che avvengono con strategie evolutive di incredibile fantasia e bellezza: si pensi al fiore di alcune orchidee spontanee, conformato a simulare un insetto femmina.

L'uomo è da sempre rimasto affascinato dalle potenzialità del regno vegetale e non solo per meri fini estetici, salutistici e nutrizionali. Le piante hanno prima permesso, poi accompagnato lo sviluppo fisico e intellettuale del «padrone della terra», che in esse ha trovato le risorse per sopravvivere e per curarsi, per trarne piacevoli benefici (si pensi alle piante allucinogene e nervine, a quelle usate dall'industria liquoristica e profumiera), per migliorare le condizioni della sua esistenza quotidiana. Il sottinteso riferimento va, in particolare, alle specie legate alla «vita dell'aia», quelle usate nel tran-tran giornaliero e familiare: si pensi, tanto per fare degli esempi, agli insostituibili canapi, a cesti e canestri, agli attrezzi da lavoro (il primo aratro!), alle costruzioni (palafitte, capanne, travature, case di legno). Tutte specie che, insieme al nocciolo più consistente delle piante salutari, numerose si possono riscoprire in un percorso della memoria attraverso il *Giardino dei Semplici*.

IL LOGO

Il logo del giardino riprende elementi classicamente riconducibili alla salute, alla *natura medicatrix* e all'arte farmaceutica. Al centro c'è la bilancia a piatti (o se si vuole quella tradizionale da laboratorio), stilizzata nella figura di un albero con la chioma che si apre in due rami a mo' di giogo da cui pendono i piatti. Sul coltello, rappresentato dal tronco, si avvolge un serpente. Il tutto è inserito in una cornice-sagoma che richiama il profilo di un albarellino.

Il logo ha una forte connotazione simbolica. La bilancia è associata all'iconografia della preparazione del farmaco: il farmacista preparatore riesce a razionalizzare e mettere in pratica il suo bagaglio di conoscenze attraverso questo strumento tecnico. La bilancia è lo strumento della relazione tra patologia e cura, l'elemento che collega diagnosi e grado di gravità della malattia con il dosaggio adeguato del rimedio. Metaforicamente, quindi, costituisce il primo tentativo concreto di razionalizzare il rapporto dose-effetto che oggi si considera come base scientifica per l'utilizzo dei farmaci, naturali e non.

In senso più ampio, la bilancia, già nota agli Egizi 2000 anni a.C., è forse il primo strumento che accompagna lo sviluppo della società. È simbolo, infatti, del tentativo di razionalizzare i rapporti tra le persone. La bilancia è lo strumento che, in assenza di regole di un ordine superiore che fa da garante per tutti, può assicurare il reciproco rispetto e rendere oggettivamente equi i rapporti e le interazioni: si pensi all'idea di giustizia e

al valore simbolico dell'icona della bilancia nelle aule di tribunale. Nel suo simbolismo la bilancia è sempre rappresentata nella forma più semplice a due braccia: l'importante non è l'unità di misura, ma che il peso su un piatto corrisponda ad una pari quantità sull'altro. Come il baratto, forma primordiale di commercio, non si rifà a valori ed unità di misura esterne, ma collega direttamente azioni e reazioni, fatti e conseguenze, nello specifico patologie e medicinali. La bilancia rappresenta l'uomo razionale, quello che nel suo cammino di conoscenza della natura ha imparato a misurare e a contare e che, come logica conseguenza, inizia un percorso di valutazione delle relazioni, di confronto tra unità e forme diverse. Se s'immagina di mettere su un piatto della bilancia la malattia e sull'altro il rimedio, per arrivare all'equilibrio quest'ultimo deve avere un valore (peso) proporzionato a quella. In altre parole, per sanare lo squilibrio dato dalla patologia, si dovranno utilizzare quantità proporzionate di rimedio, in funzione della sua efficacia. La bilancia, quindi, oltre che strumento operativo dello speziale e del farmacista, è simbolo del razionale utilizzo delle droghe naturali.

Il caduceo viene normalmente rappresentato da due serpenti che si attorcigliano intorno ad un bastone, che, in alcune raffigurazioni, verso l'alto si apre in due ali spiegate. L'icona si presta a diverse interpretazioni: può rappresentare il bastone di Asclepio, da cui l'uso come simbolo della medicina e della farmacia. In chiave simbolica, il bastone rappresenta il flusso di energia che si eleva verso l'alto, aprendosi nelle ali in alto che, al tempo stesso, sono le due metà complementari del corpo umano. Tutti sanno che secondo l'interpretazione mitologica, il caduceo è lo scettro del Dio greco Hermes: rappresenta lo strumento per risolvere liti e contenziosi. Nel logo del giardino il bastone è sostituito da un albero i cui rami, carichi di frutti (il *target* della cura), si aprono come due ali, a simboleggiare l'energia vitale delle piante e, al contempo, le leggi di natura a cui animali e piante sono sottoposte. In questo senso il serpente attorcigliato ricorda l'indissolubile connessione tra animali e piante, in cui non ci sono vincitori e vinti, ma solo reciproci rapporti di indissolubile convivenza. Ma c'è di più. Nel logo, nell'albero stilizzato che mima il caduceo e la bilancia, l'osservatore attento riconosce un olivo, specie, come detto, rappresentativa dell'area mediterranea: richiama il grande esemplare, il più significativo, posto al centro del giardino. La pianta è raffigurata nella fase di fruttificazione, allegoria della vita che ogni anno si rinnova e della forza vitale della natura. Ma l'olivo è anche una pianta medicinale, e nel suo stato di massimo vigore vitale e per la sua durata nel tempo rappresenta anche il completo stato di salute.

Il serpente, invece, come animale velenoso incarna perfettamente il concetto di farmaco, la cui radice etimologica si riconduce a *phàrmakon*,

che al tempo stesso ha il significato di veleno e di rimedio. Su questa esenza dualistica si sono basate formulazioni anche di notevole importanza, come ad esempio la famosa *teriacca* che annovera tra le decine di ingredienti – a volte fino a un centinaio – anche la carne di vipera. Per trasposizione, infatti, la materia organica che ha prodotto il tossico contiene necessariamente l'antidoto e diventa essa stessa farmaco. Lo stesso dualismo è intrinseco al farmaco che, di per sé, non è buono o cattivo: come ricorda il celebre motto di Paracelso, solo la conoscenza della giusta dose permette di discriminare tra l'effetto tossico e quello salutare.

L'albarello, che fa da cornice, è uno dei vasi più caratteristici degli antichi contenitori da farmacia. La forma è quella cilindrica con la parte mediana più stretta. Il bordo alla base permette di mantenerlo dritto sugli scaffali, quello all'apertura superiore consente sia la chiusura con fogli di pergamena, sia il versamento del contenuto che può essere in polvere, liquido o di consistenza molle. Per questa sua versatilità divenne il più caratteristico contenitore per lo stoccaggio degli ingredienti da farmacia, con numerose varianti legate alle dimensioni, alla presenza di manici e coperchi, ma soprattutto alla fantasia di decorazione che ci ha tramandato vere e proprie opere d'arte.



«*Si hortum in biblioteca habes deerit nihil*»
(Cicerone, *Epistulae ad familiares*, Lib. IX, Ep. IV).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

SUL GIARDINO

- AA.VV., Erbe e piante medicinali nella storia e nelle tradizioni popolari abruzzesi, *Rivista Abruzzese* (1987), Fascicolo monografico, Centro Servizi culturali Regione Abruzzo.
- *Guida agli Orti Botanici della Toscana*, Firenze, Regione Toscana, 1992.
- Aben, R. - de Wit, S., *The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999.
- Baroni, E., *Guida botanica d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1969.
- Cardini, F. - Miglio, M., *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*, Roma - Bari, Laterza, 2002.
- Clément, G., *Une brève histoire du jardin*, Paris, Éditions J.C. Béhar, 2011 (trad. it. M. Balmelli, *Breve storia del giardino*, Macerata, Quodlibet, 2012).
- Cooper, D., *A Philosophy of Gardens*, New York, Oxford University Press, 2006 (trad. it. E. Stefanini, *Una filosofia dei giardini*, Roma, Castelvecchi, 2012).
- Drnardski, M., *Porodični vrt u narodnoj pesmi simbol večitog trajanja*, in *XVIII stoleće*, V, ur. N. Grdinić, Novi Sad, Društvo za proučavanje XVIII veka - Zavod za kulturu Vojvodine, 2004, pp. 54-60.
- Ferraro, L., *Funzioni del giardino nella fiaba popolare italiana*, in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nella storia del pensiero, della cultura, del gusto*, VI, Venezia, Mazzanti, 2010, pp. 43-80.
- Ferri, S. - Vannozi, F., *I giardini dei semplici e gli orti botanici della Toscana*, Perugia, Quattroemme, 1993.
- Garbari, F., *Giardino dei semplici*, Pisa, Plus, 2002.
- Harrison, R.P., *Gardens. An Essay on the Human Condition*, Chicago - London, University of Chicago Press, 2008.

- *The Dominion of the Dead*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2003.
- Hunt, J.D., *Greater Perfections*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.
- Manzi, A., *Origine e storia delle piante coltivate*, Lanciano, Carabba, 2006.
- Menghini, L., *Quando c'era l'aia*, Chieti, «Giardino dei Semplici» - Università di Chieti-Pescara 'G. d'Annunzio', 2009.
- Paci, E., *Ingens sylva* (1949), Milano, Bompiani, 1994.
- Ross, S., *What Gardens Mean*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- Strong, R., *The Renaissance Garden in England*, London, Thames & Hudson, 1998.
- Waters, M., *The Garden in Victorian Literature*, Aldershot, Scolar Press, 1988.

SUL GIARDINO NEL TESTO LETTERARIO

- Armano, V., *Romeo of the Underworld*, Chippendale (Sydney), Picador, 1994.
- Barnes, D., *Nightwood*, New York, New Directions, 2006.
- Bassani, G., *Il giardino dei Finzi Contini*, Torino, Einaudi, 1970.
- Casella, A., *The Sensualist*, Rydalmere (New South Wales), Hodder & Stoughton, 1991.
- Decker, J.L., Dis-Assembling the Machine in the Garden: Antihumanism and the Critique of American Studies, *New Literary History* 23, 2 (1992), pp. 281-306.
- Denisoff, D. - Fluid, M., Natural Environments in Victorian Culture, *Victorian Review. An Interdisciplinary Journal of Victorian Studies* 36, 2 (Fall 2010).
- Don De Lillo, *The Angel Esmeralda*, New York, Scribner, 2011.
- Giartosio, T., *L' O di Roma: in tondo e senza fermarsi mai*, Roma - Bari, Laterza, 2011.
- Giorcelli, C., *Denise Levertov: la madre e il giardino*, in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden*, IV, Venezia, Mazzanti, 2007, pp. 225-248.
- Henson, E., *Landscape and Gender in the Novels of Charlotte Brontë, George Eliot and Thomas Hardy: the Body of Nature*, Farnham, Ashgate, 2011.
- Hopkinson Smith, F., *Venice of Today*, New York, H.T. Thomas, 1896.
- Illingworth, J., Ruskin and Gardening, *Garden History* 22, 2 (Winter 1994), pp. 218-233.
- James, H., *The Ambassadors*, New York, Norton, 1964.
- Klonsky, M., A Guide through the Garden, *Sewanee Review* 58 (Winter 1950), pp. 16-35.
- Lazarević Di Giacomo, P., La prospettiva antropologica del giardino nella poesia popolare serbo-croata, *Itinerari* 48, 1/2 (2009), pp. 137-161.
- Leslie, M., *Gardens of Eloquence: Rhetoric, Landscape, and Literature in the English Renaissance*, in L. Hunter (ed.), *Toward a Definition of Topos. Approaches to Analogical Reasoning*, London, Macmillan, 1991, pp. 17-44.

- Luzzi, P. - Capacci, A., *Il Giardino come percorso interiore: un ponte tra le culture*, San Miniato (Pisa), Accademia degli Euteleti, 2007.
- Mariani, A., *Introduzione: Il giardino americano nella foresta dei segni*, in Id. (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 3-26.
- *Ritorno alle origini del giardino: contraddizioni, ossimori e paradossi*, in Id. (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nella storia del pensiero, della cultura, del gusto*, VI, Venezia, Mazzanti, 2010, pp. 11-23.
- Marx, L., *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1964¹⁶.
- Menghini, A., *Il giardino dello spirito. Viaggio tra i simbolismi dell'orto medievale*, Sansepolcro (AR), Aboca Museum, 2004.
- *Il giardino di Dio*, Sansepolcro (AR), Aboca Museum, 2010.
- Merwin, W.S., *Migration: New & Selected Poems*, Port Townsend (Washington), Copper Canyon Press, 2005.
- Picciotto, J., *Reforming the Garden: the Experimentalist Eden and Paradise Lost*, *ELH* 72, 1 (Spring 2005), pp. 23-78.
- Pugh, S., *Garden, Nature, Language*, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- Rodano, M., *Del mutare dei tempi*, Roma, Memori, 2008.
- Romero Allué, M., *Qui è l'Inferno e Quivi il Paradiso. Giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*, Udine, Forum, 2005.
- Turner, F., *Cultivating the American Garden*, in C. Glotfelty - H. Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athenes (Ohio), The University of Georgia Press, 1996, pp. 40-51.
- Walker, A., *In Search of our Mothers' Gardens*, in *In Search of our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, Orlando, Harcourt, 2004 (ed. orig. 1983), pp. 231-243.
- Waugh, E., *Brideshead Revisited*, New York, A.A. Knopf, 1993.
- Williams, T., *The Collected Poems of Tennessee Williams*, New York, New Directions, 2002.
- Wordsworth, D., *Grasmere Journals*, ed. by P. Woof, Oxford, Clarendon Press, 1991.

SUI SINGOLI AUTORI

- Abравanel, G., *Hardy's Transatlantic Wessex: Constructing the Local in The Mayor of Casterbridge*, *Novel* 39, 1 (2005).
- Abse, J., *John Ruskin*, London, Quartet Books, 1980.
- Adkins, J.F., *Neoplatonism in Marvell's «On a Drop of Dew» and «The Garden»*, *The Bulletin of the Rocky Mountain Language Association* 28, 4 (December 1974), pp. 77-92.

- Atwood, S., *Ruskin's Educational Ideals*, Farnham - Burlington (Vermont), Ashgate, 2011.
- Bajoni, M.G., Changing Countries: Exile and Classical Influences, *Roczniki Humanistyczne: Annales de Lettres et Sciences Humaines / Annals of Arts* 51, 3 (2003), ed. by J. Brodsky.
- Baldwin, T.W., *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*, Urbana (Illinois), University of Illinois Press, 1944, 2 voll.
- Baudelaire, Ch., *Les Litanies des Satan*, in *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- Bennet, J.S., «Go»: Milton's Antinomianism and the Separation Scene, *Paradise Lost*, Book 9, *PMLA* 98, 3 (May 1983), pp. 388-404.
- Berger, H.J., Marvell's *Garden* Still Another Interpretation, *Modern Language Quarterly* 28, 3 (September 1967), pp. 285-304.
- Bradbury, R., *The Martian Chronicles*, New York, Bantam Books, 1979.
- Brodskij, I., *Poesie italiane*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1996.
- *Poesie di Natale*, trad. it. di A. Raffetto, Milano, Adelphi, 2004.
- Brodsky, J., *Less than One. Selected Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1986.
- *On Grief and Reason. Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1995.
- *Collected Poems in English*, ed. by G.L. Kline, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2000.
- Campagnoli, M., Dal russo con amore. Joseph Brodsky e la lingua inglese, *Poesia* 185 (luglio/agosto 2004).
- Carpenter, M.A., Marvell's *Garden*, *Studies in English Literature, 1500-1900* 10, 1 (Winter 1970), *The English Renaissance*, pp. 155-169.
- Chernaik, W.L., *The Poet's Time. Politics and Religion in the Work of Andrew Marvell*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Coleridge, S.T., *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, ed. by G. Watson, London, Dent, 1956.
- Corns, Th.N., *Regaining «Paradise Lost»*, London - New York, Longman, 1994.
- Dawkins, R., *A Devil's Chaplain*, London, Phoenix, 2004.
- Eliot, G., *Daniel Deronda*, ed. by B. Hardy, Harmondsworth, Penguin, 1967.
- *Silas Marner: the Weaver of Raveloe*, ed. by Q.D. Leavis, Harmondsworth, Penguin, 1975.
- *Middlemarch*, ed. by W.J. Harvey, Harmondsworth, Penguin, 1987.
- *Janet's Repentance*, in Th.A. Noble (ed.), *Scenes of Clerical Life* (1858), Oxford, Oxford World's Classic, 1988.
- *Romola*, ed. by D. Barrett, London, Penguin, 2005.
- Filostrato, *Vita Apollonii* (trad. it. *Vita di Apollonio di Tiana*, a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1988²).
- Foscolo, U., *Principi di critica poetica* (1823), in A. Balduino, *Storia Letteraria d'Italia. L'Ottocento*, Padova, Piccin, 1990.
- Friedman, D.M., *Marvell's Pastoral Art*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.

- Godshalk, W.L., Marvell's *Garden* and Theologians, *Studies in Philology* 66, 4 (July 1969), pp. 639-653.
- Graziadei, C., La città delle Muse: Iosif Brodskij e Giorgio De Chirico, *Europa Orientalis* 23, 1 (2004).
- Hardy, Th., *Tess of the d'Urbervilles*, ed. by J. Grindle and S. Gatrell, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- *Far from the Madding Crowd*, ed. by S.B. Falck-YI, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Harris, M. - Johnston, J. (eds.), *The Journals of George Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Helsingier, E.K., *Ruskin and the Art of Beholder*, Cambridge (Massachusetts) - London, Harvard University Press, 1982.
- Hill, Ch., *Milton and the English Revolution* (1979), London, Faber & Faber, 1997.
- Hilton, T., *John Ruskin*, New Haven (Connecticut) - London, Yale University Press, 2002.
- Huxley, A., *Brave New World*, Harmondsworth, Penguin, 1973.
- James, H., *Hawthorne*, in L. Edel (ed.), *Literary Criticism I: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, New York, Library of America, 1984, pp. 315-457.
- Kerrigan, W. - Rumrich, J. (eds.), *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, New York, Random House, 2007.
- Loseff, L. - Miller, J.A., *Joseph Brodsky. A Literary Life*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- Marchetti, L., *Thomson e l'ambigua armonia delle stagioni: il «finished garden» e le negligenze della natura in Spring*, in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden*, IV, Venezia, Mazzanti, 2007, pp. 147-158.
- Milton, J., *The Complete Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1998.
- Niero, A., *Nepreryvnost', «Continuità». Una congettura su Iosif Brodskij*, *Quaderni di Lingue e Letterature* 24 (1999).
- Orwell, G., *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth, Penguin, 1973.
- Paloff, B., *The God Function in Joseph Brodsky and Olga Sedakova*, *Slavic and East European Journal* 51, 4 (Winter 2007).
- Pater, W., *Il Rinascimento*, a cura di M. Praz, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965 (ed. orig. *Studies in the History of the Renaissance*, London, Macmillan, 1873).
- Pavan, S., *Presenze, ovvero Iosif Brodskij a Firenze*, *Semicerchio: Rivista di Poesia Comparata* 28 (2003).
- Peacham, H., «*The Garden of Eloquence*», *London, 1577/1593*, in B.-M. Koll (Hg.), *Henry Peachams «The Garden of Eloquence» (1593). Historisch-kritische Einleitung, Transkription und Kommentar*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996.
- Peacham, H. Jr., *The Compleat Gentleman*, London, 1622.

- Perotto, M., *Iosif Brodskij: il dialogo del poeta con la lingua*, in A. Mariani - F. Marroni (a cura di), *L'arguta intenzione. Studi in onore di Gabriella Micks*, Napoli, Li-
guori, 2006.
- Potter, J., Another Porker in the Garden of Epicurus: Marvell's «Hortus» and «The
Garden», *Studies in English Literature, 1500-1900* 11, 1 (Winter 1971), *The
English Renaissance*, pp. 137-151.
- Radzinowicz, M.A., *The Politics of «Paradise Lost»*, in K. Sharpe - S.N. Zwicker (eds.),
*Politics of Discourse: the Literature and History of Seventeenth-Century Eng-
land*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- Rebhorn, W.A. (ed.), *Henry Peacham*, in *Renaissance Debates on Rhetoric*, New York,
Cornell University Press, 2000, pp. 223-232.
- Redford, B.B., Ruskin Unparadized: Emblems of Eden in *Praeterita*, *Studies in English
Literature* 22, 4 (Autumn 1982), pp. 675-687.
- Rigsbee, D., *Styles of Ruin. Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy*, Westport,
Greenwood Press, 1999.
- Rosenberg, J.D., *The Darkening Glass: a Portrait of Ruskin's Genius*, New York -
London, Columbia University Press, 1962.
- Røstvig, M.-S., Andrew Marvell's «The Garden», a Hermetic Poem, *English Studies*
40 (April 1959), pp. 65-76.
- Ruskin, J., *The Library Edition of the Works of John Ruskin*, ed. by E.T. Cook and
A. Wedderburn, IV, London, George Allen, 1903-1912, 39 voll.
- *Of Queens' Gardens*, in D. Birch (ed.), *Selected Writings*, Oxford - New York,
Oxford University Press, 2010.
- *Praeterita*, introd. by K. Clark, Oxford - New York, Oxford University Press,
1985.
- Schiltz, V., Joseph Brodsky: le poète, la ville et le temps, *Magazine Littéraire* 420 (2003).
- Smith, G.S., Joseph Brodsky: Summing up, *Literary Imagination: the Review of the
Association of Literary Scholars and Critics* 7, 3 (Fall 2005).
- Smith, N. (ed.), *The Poems of Andrew Marvell*, Harlowe, Pearson, 2007.
- Stave, S.A., *The Decline of the Goddess. Nature, Culture, and Women in Thomas Har-
dy's Fiction*, Westport, Greenwood Press, 1995.
- Stempel, D., «The Garden»: Marvell's Cartesian Ecstasy, *Journal of the History of
Ideas* 28, 1 (January-March 1967), pp. 99-114.
- Stocker, M., *Apocalyptic Marvell: the Second Coming in Seventeenth Century Poetry*,
Athens (Ohio), Ohio University Press, 1986.
- Thompson, A., *George Eliot and Italy: Literary, Cultural and Political Influences from
Dante to the Risorgimento*, Basingstoke, Macmillan, 1998.
- Torlone, Z.M., Classical Myth in Three Poems of Joseph Brodsky, *Classical and
Modern Literature* 23, 1 (2003).
- Ulreich, J.C., «Argument Not Less But More Heroic»: *Eve as the Hero of «Paradise
Lost»*, in Ch.W. Durham - K.A. Pruitt, «ALL IN ALL». *Unity, Diversity, and
the Miltonic Perspective*, London, Associated University Presses, 1999.

- Volkov, S., *Conversations with Joseph Brodsky. A Poet's Journey through the Twentieth Century*, transl. by M. Schwartz, New York, The Free Press, 1998.
- Weiner, A., Influence as Tribute in Joseph Brodsky's Occasional Poems: a Study of his Links to Modern English-Language Poets, *The Russian Review* 53, 1 (January 1994).
- Weltman, S.A., *Ruskin's Mythic Queen. Gender Subversion in Victorian Culture*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 1998.
- Whitaker, C., Andrew Marvell's Garden-Variety Debates, *Houghton Library Quarterly* 62, 3/4 (1999), pp. 269-311.
- Wiesenfarth, J. (ed.), *George Eliot: a Writer's Notebook 1854-1879, and Uncollected Writings*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1981.
- Winthrop, J., *A Model of Christian Charity*, in N. Baym (ed.), *The Norton Anthology of American Literature*, I, New York, Norton, 1999³, pp. 214-225.
- Young, A.R., Henry Peacham, Author of *The Garden of Eloquence*: a Biographical Note, *Notes and Queries* 24 (1977), pp. 503-507.

OPERE DI CARATTERE GENERALE

- AA.VV., *New World Translation of the Holy Scripture*, New York, International Bible Student Association, 1984.
- Allen, D.C., *Image and Meaning. Metaphoric Traditions in Renaissance Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1960.
- Aristotele, *La metafisica*, a cura di C.A. Viano, Torino, UTET, 1995.
- Armstrong, I., *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, New York, Oxford University Press, 2008.
- Assunto, R., *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 2005.
- Bachelard, G., *La terra e il riposo. Immagini dell'intimità*, Como, Red, 1994.
- Baczko, B., *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978 (trad. it. M. Botto - D. Gibelli, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1979).
- Barbiero, G., *Cantico dei Cantici*, Milano, Edizioni Paoline, 2004.
- Barilli, R., *Retorica*, Milano, ISEDI, 1979; rist. *La retorica. Storia e teoria. L'arte della persuasione da Aristotele ai giorni nostri*, Bologna, Lupetti, 2012.
- Barthes, R., *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 2004.
- Beer, G., *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge, 1983.
- Berdjaev, N., *Smysl tvorčestva. Opyt Opravdanija č eloveka* (1915), Paris, YMCA Press, 1985 (trad. it. *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo*, Milano, Jaca Book, 1994).
- Biedermann, H., *Simboli*, Milano, Garzanti, 1999.

- Bilancioni, G., *La storia della medicina*, Roma, Istituto per la propaganda della cultura italiana, 1920.
- Bruni, A., *Farmacognosia generale e applicata*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1999.
- Bruni, A. - Nicoletti, M., *Dizionario ragionato di erboristeria e di fitoterapia*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 2003.
- Buell, L., *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature, Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- Burger, H., *Handbuch der Phraseologie*, Berlin, de Gruyter, 1982.
- Campanini, E., *Dizionario di fitoterapia e piante medicinali*, Milano, Tecniche Nuove, 2004.
- Capra, F., *Il Tao della fisica*, Milano, Adelphi, 2008 (ed. orig. *The Tao of Physics: an Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*, Shambhala Publications, Berkeley, 1975).
- Caputo, P. - Torre, D., *L'assistenza ospedaliera e farmaceutica nell'Abbazia di Casamari*, Casamari (Frosinone), Abbazia di Casamari, 1984.
- Castelnuovo, E., *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma - Bari, Laterza, 2004.
- Cattabiani, A., *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000.
- Chevalier, J. - Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1989.
- Colley, A.C., *Victorians in the Mountains: Sinking the Sublime*, Farnham - Burlington (Vermont), Ashgate, 2010.
- Conti, F. - Abbate, G. - Alessandrini, A. - Blasi, C., *An Annotated Checklist of the Italian Vascular Flora*, Roma, Palombi, 2005.
- Darwin, Ch., *The Origin of Species*, ed. by G. Beer, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- 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, pp. 330-348.
- Einstein, A. et al., *The Principle of Relativity*, New York, Dover, 1923.
- Eliade, M., *Le Mythe de l'eternel retour*, Paris, Folio Essais, 2001 (ed. orig. Paris, Gallimard, 1949).
- Fersini, S. - Gandini, B. - Ricci, F. (a cura di), *Fra' Federico, Hortus sanitatis, la nuova medicina dei semplici*, Pavia, Edizioni Torchio de' Ricci, 1993.
- Finamore, G., *Antico dizionario di medicina popolare abruzzese*, Cerchio (AQ), Adelmo Polla, 1995.
- *Come si curavano i malanni nell'antico Abruzzo*, Cerchio (AQ), Adelmo Polla, 1995.
- Fishkin, F.S., *Crossroads of Cultures: the Transnational Turn in American Studies – Presidential Address to the American Studies Association, November 12, 2004*, *American Quarterly* 57, 1 (2005), pp. 17-57.

- Fleischer, H., *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*, Leipzig, VEB Bibliotheksinstitut, 1982.
- Fleishman, A., *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1983.
- Fletcher, A., *Gender, Sex and Subordination in England 1500-1800*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- Florescu, V., *Retorica si reabilitarea ei în filozofia contemporană*, București, Academiei R.S. Romania, 1960 (trad. it. *La retorica nel suo sviluppo storico*, presentaz. di R. Barilli, Bologna, Il Mulino, 1971).
- Foley, J.M., *Homer's Traditional Art*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1999.
- Foucault, M. - Miskowiec, J., Texts/Contexts of Other Spaces, *Diacritics* 16, 1 (1986).
- Frazer, J.G., *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Oxford, Oxford Classics, 1998.
- Fumaroli, M., *L'Âge de Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980 (trad. it. *L'arte dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002).
- Gamacchio, R.C., *Piante selvatiche*, Colognola ai Colli (VR), Demetra, 2001.
- Garin, E., *Discussioni sulla retorica*, in Id., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973.
- Gilbert, F., *Bernardo Rucellai e gli Orti Oricellari. Studio sull'origine del pensiero politico moderno*, in *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, Il Mulino, 1977.
- Gilbert, S.M. - Gubar, S., *The Mad Woman in the Attic*, New Haven - London, Yale University Press, 1979.
- Gilliland, C.H., *Critical Survey of Poetry, Second Revised Edition*, Pasadena, Salem Press, 2002.
- Gray, H.H., Renaissance Humanism: the Pursuit of Eloquence, *Journal of the History of Ideas* 24 (1963), pp. 497-514.
- Handschuhmacher, S., *Gli animali nei modi di dire. Il tedesco e l'italiano a confronto*, in E. Fazzini et al. (a cura di), *Il conforto della ragione*, Lanciano, Itinerari, 2010, pp. 487-501.
- Aspette der Farbmeteraphorik im Deutschen und im Italienischen, *Itinerari* 3 (2011), pp. 73-93.
- Hardison, O.B., The Orator and the Poet: the Dilemma of Humanist Literature, *Journal of Medieval & Renaissance Studies* 1 (1971), pp. 33-44.
- Hegel, G.W.F., *Ästhetik*, Berlin, Duncker und Humblot, 1836-1838 (trad. it. N. Merker - N. Vaccaro, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997, 2 voll.).
- *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Berlin, Duncker und Humblot, 1837; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970 (trad. it. G. Bonacina - L. Sichirrollo, *Lezioni sulla filosofia della storia*, Roma - Bari, Laterza, 2008).

- Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1957 (trad. it. G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976).
- *Bremer und Freiburger Vorträge. 1. Einblick in das was ist. 2. Grundsätze des Denkens*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1994 (trad. it. G. Guri-satti, *Conferenze di Brema e Friburgo*, Milano, Adelphi, 2002).
- Howell, W.S., *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1956.
- Joseph, S.M., *Rhetoric in Shakespeare's Time. Literary Theory of Renaissance Europe*, New York, Harcourt, Brace & World, 1962.
- Kammen, M., The Problem of American Exceptionalism: a Reconsideration, *American Quarterly* 45, 1 (1993), pp. 1-43.
- Kaplan, A., A Call for a Truce, *American Literary History* 17, 1 (2005), pp. 141-147.
- Kennedy, G.A., *The Art of Rhetoric in the Roman World 300 B.C. - A.D.300*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Knoepfmacher, U.C. - Tennyson, G.B. (eds.), *Nature and the Victorian Imagination*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1977.
- Koller, W., *Redensarten*, Tübingen, Max Niemeyer, 1977.
- Kolodny, A., *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1975.
- *The Land Before Her: Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630-1860*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1984.
- Kuklick, B., Myth and Symbol in American Studies, *American Quarterly* 24, 4 (1972), pp. 435-450.
- Kundera, M., *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1993 (ed. orig. *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986).
- Landow, G.P., *Introduction*, in Id. (ed.), *Approaches to Victorian Autobiography*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 1979.
- Leeman, A.D., *Orationis Ratio. The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators Historians and Philosophers*, Amsterdam, Hakkert, 1963 (trad. it. *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, introd. di E. Pasoli, Bologna, Il Mulino, 1974).
- Lewis, R.W.B., *The American Adam: Innocence, Tragedy, Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955.
- Livesay, J.L., *Stefano Guazzo and the English Renaissance 1575-1675*, Chapel Hill (North Carolina), University of North Carolina Press, 1961, pp. 3-53 (trad. it. *Stefano Guazzo e il Rinascimento inglese 1575-1675*, in G. Patrizi [a cura di], *Stefano Guazzo e la Civil Conversazione*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 163-225).
- Locatelli, A., *Wisdom ed Eloquence: Note sull'episteme della retorica inglese del XVI e XVII secolo*, in G. Castorina - V. Villa (a cura di), *La fortuna della retorica*, Chieti, Métis, 1993, pp. 91-98.
- *Il doppio e il picaresco. Un caso paradigmatico nel rinascimento inglese con l'amenomeno racconto di Meum et Tuum di Henry Peacham Jr.*, testo inglese a fronte, Milano, Jaca Book, 1997.

- Lodi, G., *Piante officinali italiane*, Bologna, Calderini Edagricole, 2001.
- Lord, A.B., *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Luzzi, P., *L'età dell'oro del «Giardino dei Semplici»*, in Pier Antonio Micheli (1679-1737). *Itinerari micologici nei dintorni di Firenze: 83-90*, Firenze, Stamperia comunale, 2008.
- *Frutti innocui e velenosi del territorio italiano*, Bologna, Calderini Edagricole, 2001.
- Lyell, Ch., *The Geological Evidence of the Antiquity of Man*, New York, Dover, 2004.
- Mack, P., *Elizabethan Rhetoric. Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Manzi, A., *Flora popolare d'Abruzzo*, Lanciano, Carabba, 2001.
- Marx, S., *Lessico tedesco: dalla parola ai fraseologismi*, Roma, Carocci, 1999.
- Matthiessen, F.O., *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1941.
- Mattiolo, O. - Gallino, B. - Pallavicini, G., *Phytoalimurgia pedemontana. Come alimentarsi con le piante selvatiche*, San Mauro (TO), Blu, 2011.
- Maugini, E. - Maleci Bini, L. - Mariotti Lippi, M., *Manuale di botanica farmaceutica*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 2006.
- McCullen, J.T., Renaissance Rhetoric: Use and Abuse, *Discourse* 5 (1962), pp. 253-264.
- McRae, A., *Literature, Satire, and the Early Stuart State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Mortara Garavelli, B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- Mulvey, C., *Anglo-American Landscapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Murphy, J.J. *Renaissance Rhetoric. A Short-Title Catalogue of Works on Rhetorical Theory from the Beginning of Printing to A.D. 1700*, New York, Garland, 1981.
- (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1983.
- Nadal, E.S., *Impressions of London Social Life with Other Papers Suggested by an English Residence*, New York, Scribner, Armstrong & co., 1875.
- Noble, D.W., *Death of a Nation: American Culture and the End of Exceptionalism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Pagetti, C., *Il senso del futuro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970.
- Pazzini, A., *Storia dell'arte sanitaria dalle origini ad oggi*, Torino, Minerva Medica, 1974.
- Pease, D.E., *Exceptionalism*, in B. Burgett - G. Hendler (eds.), *Keywords for American Cultural Studies*, New York, New York University Press, 2007.
- *New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon*, in Id., *Revisionary Intervention into the Americanist Canon*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 1-37.

- *The New American Exceptionalism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- Pease, D.E. - Wiegman, R. (eds.), *Futures*, in *The Futures of American Studies*, Durham, Duke University Press, 2002.
- Penzig, G., *Flora popolare italiana. Raccolta dei nomi dialettali delle principali piante indigene coltivate in Italia*, Bologna, Calderini Edagricole, 1974.
- Pignatti, S., *Flora d'Italia*, Bologna, Calderini Edagricole, 2003.
- Pilz, K.D., *Phraseologie*, Stuttgart, Metzler, 1981.
- Plett, H.F., *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1975.
- (Hg.), *Renaissance-Rhetorik / Renaissance Rhetoric*, Berlin, de Gruyter, 1993.
- *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin, de Gruyter, 2004.
- Poirier, R., *A World Elsewhere: the Place of Style in American Literature*, New York, Oxford University Press, 1966.
- Pomini, L., *Erboristeria italiana*, Torino, Minerva Medica, 2000.
- Quint, D., *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Quondam, A., *Problemi del Manierismo*, Napoli, Guida, 1975.
- Reale, G., *Il pensiero antico*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- Röhrich, L., *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg, Herder, 1991.
- Rosenberg, B.A., The Complexity of Oral Tradition, *Oral Tradition* 2, 1 (1987), pp. 73-90.
- Rossi, P., *La nascita della scienza moderna in Europa*, Roma - Bari, Laterza, 2009.
- *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960.
- Simon, J., *Education and Society in Tudor England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- Slotkin, R., *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.
- *The Fatal Environment: the Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890* (1985), Norman, University of Oklahoma Press, 1998.
- *Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Atheneum, 1992.
- Smith, H.N., *Virgin Land: the American West as Symbol and Myth* (1950), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1978.
- Can American Studies Develop a Method?, *American Quarterly* 9, 2 (Summer 1957), pp. 197-208.
- *Symbol and Idea in «Virgin Land»*, in S. Bercovitch - M. Jehlen (eds.), *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 21-35.

- Srpski rječnik istumačen njemačkijem i latinskijem riječima. Sakupio ga i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić, Beograd, Nolit, 1972.
- Stahl, P.H., *Terra società miti nei Balcani*, Messina, Rubettino, 1993.
- Tammaro, F., *Flora officinale d'Abruzzo*, Centro Servizi culturali, Regione Abruzzo, 1985.
- Taylor, W., *Tudor Figures of Rhetoric*, Whitewater (Wisconsin), The Language Press, 1972.
- Tocqueville de, A., *Democracy in America*, Teddington (Middlesex), The Echo Library, 2007.
- Torroncelli A., Un Giardino tra i libri: botanica e botanici nella Biblioteca Casanatenese durante la prefettura di Audiffredi, *Rivista Cistercense* 1, 12 (1995).
- Touring Club Italiano, *Scozia e Nord Inghilterra: Edimburgo, le Highlands, Cambridge e Lake District*, Milano, Touring, 2003.
- Trilling, L., *Reality in America*, in *The Liberal Imagination*, New York, Viking Press, 1950, pp. 3-22.
- Turner, F.J., *The Significance of the Frontier in American History* (1893), Madison (Wisconsin), Silver Buckle Press, 1984.
- Vasoli, C., *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- Vickers, B., *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1989 (trad. it. *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994).
- Viswanathan, S., *Essays in Interpretation*, New Delhi, Sarup & Sons, 2007.
- Wagner, R.H., Thomas Wilson's *Arte of Rhetorique*, *Speech Monographs* 27 (1960), pp. 1-32.
- Wahrig, G., *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh, Bertelsmann, 1997.
- Wakefield, S.R., *Folklore in British Literature. Naming and Narrating in Women's Fiction (1750-1880)*, New York, Peter Lang, 2006.
- Weinberg, B. (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 voll.
- Wiegman, R., The Ends of New Americanism, *New Literary History* 42 (2011), pp. 385-407.
- Wise, G., «Paradigm Dramas» in American Studies: a Cultural and Institutional History of the Movement, *American Quarterly* 31, 3 (1979), pp. 293-337.
- Wolfe, A., Anti-American Studies, *The New Republic*, 10/02/2003, <http://www.tnr.com/article/anti-american-studies> (ultimo accesso 30/03/2012).
- Yates, F.A., *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972).

INDICE DEI NOMI

- Aben, R. 99 *n.*
Abravanel, G. 172 *n.*
Abse, J. 156 *n.*
Adkins, J. 125
Aftonio 63
Ajdačić, D. 85 *n.*
Alberti, L.B. 165
Aldo, il Vecchio 63 *n.*
Alessandro Magno 48 *n.*
Allen, D.C. 124 *n.*
Apollonio di Tiana 118
Apuleio 64
Aristotele 24, 25, 60, 73, 112, 113, 117
Armanno, V. 19
Armstrong, I. 158 *n.*
Assunto, R. 35 *n.*, 165, 166 *n.*
Atwood, M. 13
Atwood, S. 146 *n.*, 148 *n.*
- Bachelard, G. 12, 176
Baczko, B. 11, 47
Bajoni, M.G. 188 *n.*, 192 *n.*
Balduino, A. 169 *n.*
Baldwin, T.W. 61 *n.*
Ballard, J.G. 210
Balmelli, M. 42 *n.*
Bandić, M. 87 *n.*
Barbiero, G. 123, 124 *n.*
Barilli, R. 59 *n.*
- Barnes, D. 13
Barrett, D. 160 *n.*
Barthes, R. 16
Basilio (San) 256
Bassani, G. 12
Baudelaire, C. 202, 203 *n.*
Beckford, W. 16, 157, 201
Beer, G. 175 *n.*
Bembo, P. 64
Bennet, J. 131 *n.*
Bercovitch, S. 219 *n.*, 222 *n.*
Berdjaev, N. 120 *n.*, 121 *n.*
Berger, H. Jr. 120
Bhabha, H. 19
Bierce, A. 207
Birch, D. 146 *n.*
Bohme, J. 124
Bonacina, G. 55
Borghese, P. 14
Botto, M. 47 *n.*
Bourdieu, P. 228
Bovan, V. 91 *n.*
Bradbury, R. 204
Bramante 163 *n.*
Brathwaite, R. 74
Brodsky, J. 12, 183-198
Brooks, R. 21
Brown, L. (Capability Brown) 201
Browne, Th. 112 *n.*, 120 *n.*, 121

- Bruegel, J. (il Vecchio) 201
Bruni, L. 60
Buell, L. 227,
Bulat, P. 86 *n.*
Burger, H. 234 *n.*
Burgett, B. 215 *n.*
Busch, W. 237
- Čajkanović, V. 83
Calcaterra, R.M. 12, 36 *n.*
Cambio (Arnolfo, di) 166 *n.*
Camerarius, J. 63 *n.*
Campagnoli, M. 183 *n.*
Capella, M. 67, 68
Capra, F. 28
Cardini, F. 17, 47, 48, 51 *n.*, 52
Carlyle, T. 156 *n.*
Carpenter, M.A. 125 *n.*
Carter, J. 205
Casella, A. 19
Castelnuovo, E. 153 *n.*
Castiglione, B. 75
Cattabiani, A. 125 *n.*
Chaucer, G. 73
Chekhov, A. 197
Chernaik, W.L. 115 *n.*
Chevalier, J. 88 *n.*
Cicerone 58-74, 268
Cinciari Rodano, M. 20
Clare, A. 172-178
Clément, G. 42, 48, 49, 50
Coleridge, S.T. 161
Colet, J. 64
Colinaeus, S. 63 *n.*
Colley, A.C. 152 *n.*
Consani, C. 8
Cook, E.T. 145 *n.*
Cooper, D.E. 17, 37, 38, 39, 41, 43, 46 *n.*,
53 *n.*
Cooper, T. 68
Copernico 130
Cornificio, L. 63, 65, 71, 72, 73
Corns, T.N. 136 *n.*
Costa, V. 33 *n.*
Cox, L. 57, 62
Crisostomo, G. 73, 125 *n.*
- Cruz, de la, J.I. 13
Curzio, Q. 73
- D'Antuono, N. 8
Dałi, S. 20
Danek, J. 33 *n.*
Darwin, C. 173, 175 *n.*
David, J. 20
Dawkins, R. 176
De Chirico, G. 185 *n.*
De Gubernatis, A. 86 *n.*
De Lillo, D. 14
Deanović, M. 81
Decker, J.L. 220 *n.*, 221 *n.*
Decleve, H. 33 *n.*
Del Corno, D. 118 *n.*
Della Casa, G. 75
Delminio, G.C. 63 *n.*
Denhardt, A. 201
Denisoff, D. 173
Descartes, R. 26, 33
Desideri, P. 2, 5, 21, 72, 75
Detelić, M. 79 *n.*, 80 *n.*, 82 *n.*, 85 *n.*, 96, 98
Dickinson, E. 7, 10
Dimov, E. 193 *n.*
Diomede 67, 68
Donato 67, 68
Donne, J. 195
Đorđević, T.R. 86 *n.*
Dostoevsky, F. 194 *n.*
Drnardski, M. 82 *n.*
Dryden, J. 112 *n.*
Durham, C.W. 142 *n.*
Đurić, P. 104
- Edel, L. 215 *n.*
Einstein, A. 28
Eliade, M. 205
Eliot, G. 11, 157-170
Eliot, T.S. 195 *n.*, 203
Elmer, J. Sir, 66
Elyot, T. (Sir) 68, 68 *n.*
Ennio, Q. 73
Epicureo 24, 164
Epitteto 117
Erasmus, Rotterdam da 61-73

- Ermomege, T. di 63, 71
Estienne, H. 68, 73
Estienne, R. 68, 72, 73
Ettorre, E. 18
- Fazzini, E. 235 *n.*
Ferraro, L. 93 *n.*
Ficino, M. 114, 164
Fidia 113
Fishkin, S.F. 229
Flaubert, G. 144
Flavio Filostrato 118
Fleischer, H. 234 *n.*
Fleishman, A. 150, 153 *n.*
Fletcher, A. 139 *n.*
Florescu, V. 59 *n.*
Foley, J.M. 79 *n.*
Forsyth, N. 85 *n.*
Foscolo, U. 169, 170
Foucault, M. 29, 30 *n.*, 31, 191
Frazer, J.G. 87
Friedman, D.M. 124
Friedrich, C. 158
Fromm, H. 227 *n.*
Fuller, H.B. 7
Fumaroli, M. 58
- Garin, E. 60 *n.*
Gatrell, S. 172 *n.*
Gaudí, A. 16
Gehry, F. 20
Georgieva, I. 88 *n.*
Gevers, M. 10
Ghiberti, L. 153 *n.*
Giartosio, T. 21
Gibelli, D. 47 *n.*
Gilbert, F. 160 *n.*
Gilbert, S.M. 202
Gilliland, C.H. 115 *n.*
Giorcelli, C. 24
Giotto 153 *n.*, 166
Giuseppe di Arimatea 48
Glotfelty, C. 227 *n.*
Godshalk, W.L. 121
Gower, J. 73
Graeber, J.A. 201
- Gray, H.H. 58 *n.*
Graziadei, C. 185 *n.*
Grimaldi, G. 17, 51
Grimm, J. 250
Grindle, J. 172 *n.*
Guazzo, S. 75, 76
Gubar, S. 202
Guggenheim, P. 14
Gurisatti, G. 53
Gutdeutsch, G. 86 *n.*
- Hammond, R. 20
Handschuhmacher, S. 15, 235 *n.*
Hardison, O.B. 67, 75, 277
Hardy, B. 159 *n.*
Hardy, T. 18, 159 *n.*, 171-181, 190, 204
Hardy, T. 18, 190
Harris, M. 158 *n.*
Harrison, R.P. 11, 175 *n.*, 181
Hartley, L.P. 204
Hauliks, J. 10
Haviland, W.A. 101 *n.*
Hawthorne, N. 7, 17, 204, 207, 215, 220 *n.*
Hegel, G.W.F. 33, 43, 44, 45, 46, 55 *n.*
Heidegger, M. 43 *n.*, 53 *n.*, 54
Helsing, E.K. 152 *n.*
Hendler, G. 215 *n.*
Henson, E. 159 *n.*, 160 *n.*
Hill, C. 130 *n.*, 131 *n.*
Hofmannsthal, von, H. 233
Holbein, H. (Il Giovane) 68 *n.*
Howard, W. 74
Howell, W.S. 59 *n.*
Hunt, J.D. 15
Husserl, E. 31, 32, 33
Huxley, A. 209, 210
- Illingworth, J. 147 *n.*, 155 *n.*
Irving, W. 7, 220
Isaia 201
Isidoro di Siviglia 48, 50
- James, H. 7, 10, 14, 215
Jehlen, M. 219 *n.*, 222 *n.*
Jellicoe, G. 159
Johnston, J. 158 *n.*
Joseph, S.M. 61 *n.*

- Kammen, M. 215 *n.*
Kant, I. 27
Kaplan, A. 221 *n.*
Karanović, Z. 80 *n.*
Karlović, I. 86 *n.*
Keats, J. 159
Kennedy, G.A. 58 *n.*
Kerrigan, W. 135 *n.*
Klonsky, M. 111
Klostermann, V. 53
Knoepfmacher, U.C. 158 *n.*
Kolodny, A. 224, 225, 226
Krnjević, H. 91 *n.*
Krstić, B. 104
Kuklick, B. 223 *n.*
Kulišić, S. 84
Kundera, M. 168 *n.*
- Landow, G.P. 150
Lazarević Di Giacomo, P. 15
Leeman, A.D. 58 *n.*
Leibniz, von, G.W. 27
Leonardo da Vinci 163 *n.*
Leslie, M. 66 *n.*
Levertov, D. 24
Lewes, G.H. 170 *n.*
Lewis, R.W.B. 216
Linton, W.J. 155
Livio 73
Ljubinković, N. 85 *n.*
Locatelli, A. 61 *n.*, 74 *n.*, 76
Longino 63 *n.*
Lord, A.B. 100
Lorenzo il Magnifico 51
Loseff, L. 193-194 *n.*
Lotman, J. 79, 80
Lovecraft, H.P. 207
Lovestone, J. 214
Lupo, P.R. 67, 68
Lyell, C. 180, 181 *n.*
Lyly, J. 74
- Machiavelli, N. 160
Mack, P. 61 *n.*
Madžar, P. 98
Marchetti, L. 12, 25 *n.*
- Marco Aurelio 117
Maria di Scozia 198
Mariani, A. 2, 24, 25, 30, 144, 195 *n.*, 213 *n.*
Marinković, S. 106
Marković, S. 106
Marroni, F. 195 *n.*
Marroni, M. 11
Martinez, C. 19
Martini, S. 153 *n.*
Marvell, A. 13, 111-125
Marx, L. 214, 215, 216, 220, 221, 222, 223, 224 *n.*, 226, 229, 230
Marx, R.B. 18
Marx, S. 233 *n.*
Maticki, M. 98 *n.*
Matthiessen, F.O. 221 *n.*
Mazzini, G. 170
McBride, B. 101 *n.*
McCullen, J.T. 61 *n.*
McRae, A. 118 *n.*
Melantone, F. 62-70
Menghini, L. 21
Merker, N. 43 *n.*
Merleau-Ponty, M. 31, 34
Merwin, W.S. 18, 19
Michelangelo 163 *n.*, 168
Micks, G. 195 *n.*
Miglio, M. 17, 47, 48, 51 *n.*, 52
Miller, A. 7
Miller, J.A. 194 *n.*
Milton, J. 15, 112, 121, 124, 129-142, 179, 202, 208
Milton, W. 15
Miskowicz, J. 191 *n.*
Montaigne, de, M. 75
Montale, E. 12, 185 *n.*
Montezuma 196
Moore, M. 7
Mortara Garavelli, B. 60
Mosè 150
Mosellano, P. 62, 71
Mulvey, C. 146 *n.*
Murphy, J.J. 58 *n.*, 61
- Nadal, E.S. 146 *n.*
Nardi, J. 160

- Newton, I. 27
Niemeyer, O. 18
Niero, A. 189, 194 *n.*
Niševljanin, S. 86 *n.*
Noble, D.W. 223, 229, 230
Noble, Th.A. 158 *n.*
Nodilo, N. 97
Noè 201, 204
Norten, E. 20
- Obama, B. 229
O’Gorman, F. 146 *n.*
Omero 48, 105
Orazio 73
Ortensio 73
Orwell, G. 204-212
Osler, M. 39
Outdolf, P. 20
Ovidio 73
- Pace, L. 19
Paci, E. 162
Page, R. 17
Pagetti, C. 206
Paloff, B. 194 *n.*
Pantelić, N. 84
Paolo (San) 18, 134, 135
Paracelso 268
Partenza, P. 13
Pater, W. 168 *n.*
Patočka, J. 32, 34 *n.*
Pavan, S. 186 *n.*, 188 *n.*
Peacham, H. 57-74
Pease, D.E. 215, 229, 230, 231
Perotto, M. 195 *n.*
Petrović, P.Z. 84
Picciotto, J. 121 *n.*
Piccolomini, E.S. 58
Pinturicchio 163 *n.*
Platone 24, 53, 60, 73, 117, 122
Plett, H.F. 61 *n.*
Plinio 73, 192
Plotino 111, 122
Poe, E.A. 7, 16
Poirier, R. 216
Polić, R. 101 *n.*
- Poliziano, A. 60
Pompeo, S. 71
Pope, A. 16
Potter, J. 112 *n.*
Poussin, N. 168 *n.*
Praz, M. 168 *n.*
Prins, H.E.L. 101 *n.*
Prisciano 63 *n.*
Procopio, E. 208
Proust, M. 12
Pruitt, K.A. 142 *n.*
Pugh, S. 114, 176 *n.*
- Quint, D. 136 *n.*
Quintiliano 63, 64, 65, 66
Quondam, A. 112
- Radenković, Lj. 84
Radin, A. 85 *n.*
Radosavljević, N. 80 *n.*
Radulović, N. 99 *n.*
Radzinowicz, M.A. 136 *n.*
Raffaello 163 *n.*
Raffetto, A. 187 *n.*, 194 *n.*
Rainolde, R. 57, 63, 64, 67
Ramée, de la (Petrus Ramus), P. 59, 74
Reale, G. 164 *n.*
Rebhorn, W.A. 65 *n.*
Redević, M. 98 *n.*
Redford, B.B. 151
Rigsbee, D. 198 *n.*
Rilke, M.R. 23, 34, 35, 36
Röhrich, L. 235
Romero Allué, M. 120 *n.*, 121 *n.*
Rosenberg, B.A. 80 *n.*
Rosenberg, J.D. 147
Ross, S. 157
Rossetti, C. 10
Rossi, P. 59 *n.*, 163 *n.*
Røstvig, M.-S. 111
Rousseau, J.-J. 51
Rumrich, J. 135 *n.*
Ruskin, J. 11, 143-156, 159, 160
Russo, M. 12
- Sander Peirce, C.S. 36
Saracino, M. 15

- Savonarola, G. 165
Schedoni, B. 168 *n.*
Schiaparelli, G.V. 204
Schiltz, V. 185 *n.*
Schwartz, M. 185 *n.*
Sedakova, O. 194 *n.*
Seneca 73
Senofonte 64
Sette, M. 11
Shakespeare, W. 67, 75, 76, 220
Sharpe, K. 136 *n.*
Sherry, R. 57, 62-73
Sichirollo, L. 55
Silko, L.M. 7
Silva, E. 201
Simon, J. 61 *n.*
Skok, P. 81 *n.*, 82 *n.*
Slotkin, R. 213 *n.*, 224
Sluter, C. 153 *n.*
Smith, F.H. 15
Smith, G.S. 183 *n.*
Smith, H.N. 214-230
Smith, N. 111
Sofrić Niševljanin, P. 83
Solivetti, C. 30 *n.*
Solzhenitsyn, A.I. 193 *n.*
Sozzani, M. 185
Stahl, P.H. 90 *n.*
Stalin, J. 214
Stanković-Šošo, N. 101 *n.*
Stave, S.A. 172
Stefanini, E. 39
Stein, G. 7, 10
Stempel, D. 117
Sterne, L. 74 *n.*
Stocker, M. 111
Sturm, J. 63 *n.*
Susenbroto 67, 68, 70, 71, 72, 73
Swift, J. 74 *n.*
- Talaeus, A. (Omer Talon) 64
Tamaro, F. 255
Taylor, W. 61 *n.*
Tennyson, G.B. 158 *n.*
Teocrito 220
Teone, E. 63
- Terenzio 73
Tertulliano 73
Thompson, A. 170 *n.*
Thompson, J. 25
Tintoretto (Jacopo Robusti) 201
Tocqueville, de, A. 214
Tolomeo 130
Tolstoj, L. 194 *n.*
Torlone, Z.M. 183 *n.*
Trebisonda, Giorgio da (detto Trapezun-
zio) 58, 62, 67, 68
Trilling, L. 222
Turner, F. 227, 228
Turner, F.J. 216, 218, 219, 220, 223
- Ulreich, J.C. 142 *n.*
Ungaretti, G. 185 *n.*
Uspensky, B.A. 79, 80
- Vacca, M. 255
Vaccaro, N. 43 *n.*
Valla, L. 73, 113 *n.*, 164
Vasoli, C. 58 *n.*
Vattimo, G. 43 *n.*
Verdun, de, N. 153 *n.*
Viano, C.A. 25 *n.*
Vickers, B. 60
Vigeland, G. 17
Vinšćak, T. 88 *n.*
Virgilio 73, 97, 220
Viswanathan, S. 111, 120 *n.*
Vitale, S. 185 *n.*
Vives, J.L. 59, 61
Vogeler, H. 12
Volkov, S. 185 *n.*
Vrhovac, von, M. 10
Vuk Stefanović Karadžić 81
- Wagner, R.H. 63 *n.*
Wakefield, S.R. 99 *n.*
Walpole, H. 157, 201
Walrath, D. 101 *n.*
Walton, S. 17
Walton, W. 17
Walzer, A. 226
Waters, M. 145 *n.*

- Watson, G. 161 *n.*
Waugh, E. 17
Wedderburn, A. 145 *n.*
Weinberg, B. 60 *n.*
Weiner, A. 195 *n.*
Wells, H.G. 202, 208
Weltman, S.A. 145 *n.*, 147 *n.*
Welty, E. 7
Wharton, E. 7
Whitaker, C. 113 *n.*
Whitman, W. 7
Wiegman, R. 228, 230 *n.*
Wiesenfarth, J. 160 *n.*
Williams, T. 13
Wilson, T. 57, 63
Winthrop, J. 215
- Wise, G. 223 *n.*
Wittel, van, G.A. 201
Wolfe, A. 229
Wordsworth, D. 11, 12, 15
Wordsworth, W. 11, 220
Wyndham, J. 202-204
- Yates, F.A. 59 *n.*
Young, A.R. 65 *n.*
- Zamjatin, E. 209, 210
Zeusi 113
Zlatanović, M. 93 *n.*
Zucchi, J. 201
Zwicker, S.N. 136 *n.*

IL SEGNO E LE LETTERE

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'
diretto da Nicola D'Antuono

DIREZIONE
Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO
Giovanni Brancaccio - Carlo Consani - Paola Desideri - Elisabetta Fazzini - Andrea Mariani

CLASSICI

R. Guitton • *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 Áquez
e N. D'Antuono

Riscritture dell'Eden: poesia, poetica e politica del giardino • A cura di A. Mariani

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 è disponibile 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.