

An impressionistic painting depicting a woman in a vibrant red dress standing in a lush garden. She is gesturing with her right hand towards a man in a dark suit who is partially visible in the background. The scene is filled with soft, dappled light and rich, textured brushstrokes, characteristic of the Impressionist style. The garden is filled with various plants and flowers, and the overall atmosphere is serene and romantic.

# Orti del Paradiso

Capolavori d'arte dal XV al XXI secolo

SKIRA

# Orti del Paradiso

Capolavori d'arte dal XV al XXI secolo

a cura di Martina Corgnati

SKIRA

*In copertina*

Giuseppe Pellizza da Volpedo  
*Passeggiata amorosa – Idillio verde*,  
particolare, 1901  
(cat. 33)

*Art director*

Marcello Francone

*Progetto grafico*

Luigi Fiore

*Coordinamento redazionale*

Eva Vanzella

*Redazione*

Alessandro Prandoni

*Impaginazione*

Marina Boer

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta  
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico o altro  
senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti  
e dell'editore

© 2015 Associazione Culturale Marcovaldo

© 2015 Skira editore, Milano

© Niki de Saint Phalle, Renato Guttuso, Carlo Levi,  
Giorgio Morandi, Maxfield Parrish, Giuseppe Penone,  
Thomas Schönauer by SIAE 2015

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc.  
by SIAE 2015

Tutti i diritti riservati

Finito di stampare nel mese di agosto 2015

a cura di Skira, Ginevra-Milano

Printed in Italy

www.skira.net

*Crediti fotografici*

© 2015. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze: p. 136

© 2015. Foto Fine Art Images/Heritage Images/Scala,  
Firenze: p. 52

© 2015. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero  
Beni e Attività Culturali: pp. 33, 55, 135, 146

© 2015. Ministero per i Beni e le Attività Culturali,  
Gabinetto Fotografico del Polo Museale Regionale  
della Toscana, Firenze: pp. 46 in basso, 48, 49, 53, 77, 132,  
133, 147

© 2015. White Images/Scala, Firenze: pp. 19, 42

© ARTOTHEK-Alinari: p. 21

Archivi Alinari, Firenze – Per concessione del Ministero  
per i Beni e le Attività Culturali: p. 44

Archivio Fotografico del Polo Museale Regionale  
dell'Emilia Romagna, Bologna: p. 54

Bencini/Archivi Alinari: p. 30

Bridgeman Images/Archivi Alinari: p. 34

Comune di Bergamo – Accademia Carrara: pp. 80, 81, 90, 125

Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali  
e del turismo – Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze:  
pp. 84, 85

DeA Picture Library, concesso in licenza ad Alinari: pp. 18, 22,  
45, 46 in alto

Foto Aschieri, 1981 – su concessione della Fondazione  
Torino Musei: p. 97

Foto Goffi, 1993 – su concessione della Fondazione  
Torino Musei: p. 120

Foto Gonella 2005 – su concessione della Fondazione  
Torino Musei: p. 94

Foto Rampazzi, 1993 – su concessione della Fondazione  
Torino Musei: p. 119

Fotostudio Domenico Oddi, Ascoli Piceno: p. 89

Foto Tatge, 1997 – su concessione della Fondazione  
Torino Musei: p. 87

Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini –  
per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività  
Culturali: p. 137

Francesco Garlaschelli, Ponte in Valtellina: pp. 92, 93

Mario Govino – © FAI Fondo Ambiente Italiano: p. 124

Chiara Guerrieri © 2015. Foto Scala, Firenze: p. 25

Stefan Lindauer, Neuss: p. 60

Massimo Napoli, Roma: pp. 74, 75

Cesare Pagliero, Savigliano: p. 61

Rabatti e Domingie, Firenze: pp. 64, 65

Saporetti Immagini d'Arte, Milano: pp. 56, 57, 58, 59, 96, 98,  
103, 108, 112, 113, 117, 154

Studio Fotografico Gonella, 1990 – su concessione  
della Fondazione Torino Musei: p. 95

Studio Fotografico Gonella, 1991 – su concessione  
della Fondazione Torino Musei: p. 104

Studio Fotografico Gonella, 1998 – su concessione  
della Fondazione Torino Musei: p. 79

Studio Fotografico Gonella, 1999 – su concessione  
della Fondazione Torino Musei: p. 86

Studio Fotografico Gonella, 2010 – Palazzo Madama – Museo  
Civico d'Arte Antica: p. 143

Studio Fotografico Quattrone, Firenze: pp. 43, 47, 110, 111,  
123, 128, 129, 130

Studio Sant'Orsola, Torino: pp. 99, 115, 153, 158, 159

## Orti del Paradiso

Capolavori d'arte dal XV al XXI secolo

Caraglio, Il Filatoio

5 settembre - 8 dicembre 2015

### Mostra promossa e organizzata da



*Presidente*

Fiorenzo Alfieri

*Vicepresidenti*

Daniela Formento

Stefano Massobrio

*Consiglieri*

Lido Riba

Elma Schena

### Con il sostegno di



### Con il contributo di



### In collaborazione con



Comune di Caraglio



Il Filatoio

CeSAC – Centro Sperimentale  
per le Arti Contemporanee

Kalata – Progetti per fare cultura

### Mostra a cura di

Martina Corgnati e Paolo Pejrone

*con la collaborazione di*

Alberto Cottino e Carlo Sisi

### Catalogo a cura di

Martina Corgnati

### Coordinamento organizzativo

Ugo Bertolotti

### Progetto dell'allestimento

Simone Fogliacco

### Allestimento

Paolo Cucchiatti

Cristiano Mandrile

### Amministrazione e segreteria

Daniela Peirone

Silvia Agnello

Raffaella Degioanni

### Coordinamento dell'accoglienza

Cristina Micalizzi

### Ufficio stampa

Autorivari Studio Associato, Cuneo

Stilema, Torino

### Sponsor tecnico

Butterfly Transport

### Prestatori

Accademia Carrara – Comune di Bergamo

Accademia di Agricoltura, Torino

Accademia di Belle Arti di Brera, Milano

Archivio Alik Cavaliere, Milano

Biasutti & Biasutti, Torino

The British Institute of Florence, Firenze

Andrea Caretto e Raffaella Spagna, Cambiano

Centro Miche Berra per l'arte del '900, collezione

Crema Biglino, Costigliole Saluzzo

Collezione Credito Valtellinese, Sondrio

Collezione Intesa Sanpaolo

Collezione Lalla Romano, Milano

Educando Statale SS. Annunziata, Villa Medicea

di Poggio Imperiale, Firenze

FAI – Fondo Ambiente Italiano, Villa Necchi Campiglio,

collezione Alighiero de' Micheli, Milano

Fondazione Cariplo, Milano

Fondazione Francesco Pellin, Varese

Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, Torino

Galleria d'arte moderna, Palazzo Pitti, Raccolta

Comodato Gagliardini, Firenze

Galleria degli Uffizi, Firenze

Galleria del Ponte, Torino

Galleria Monica De Cardenas, Milano

Galleria Nazionale d'Arte Antica

in Palazzo Corsini, Roma

Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze

GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna

e Contemporanea, Torino

Giordano Art Collections

Museo Civico e Diocesano, Raccolta Archeologica,

Montalcino

Museo della Frutta Francesco Garnier Valletti, Torino

Museo della Natura Morta, Villa Medicea

di Poggio a Caiano

Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze

Palazzo Chigi, Ariccia

Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, Torino

Pinacoteca Civica, Ascoli Piceno

Polo Museale Regionale dell'Emilia Romagna,

Pinacoteca Nazionale, Ferrara

Agnese Purgatorio, Bari

Thomas Schönauer, Düsseldorf

Società di Belle Arti, Viareggio



La mostra è parte del progetto "GUSTO E BELLEZZA.  
DAL GIARDINO ALLA TAVOLA. Itinerari culturali in provincia  
di Cuneo" a cura dell'Associazione Culturale Marcovaldo

# **Il giardino dal principio alla fine**

Martina Corgnati

*Dal principio...*

Nell'arte dei giardini, come negli altri domini dove arte e scienza si esercitano e si incontrano, esistono degli stili o, se si preferisce, delle correnti simboliche e di civiltà. È così che le definisce, per esempio, uno studioso eclettico e affascinante come Gilles Clément che in questo modo sottrae la questione al dominio della storia dell'architettura, di cui il giardino sarebbe un semplice "caso particolare" del costruito "con altri mezzi", per proiettarla invece nell'ambito, ben più vasto, scientifico e antropologico e, indissolubilmente, artistico, dei rapporti fra uomo e natura<sup>1</sup>. Insomma, "categoria dello spirito", forma simbolica mutevole e continuamente inconstante se non nei suoi margini disciplinari, nella sua, per così dire, "cornice" che, invece di abbracciarsi a un'epoca o a una civiltà tanto da qualificarla, come voleva Cassirer<sup>2</sup>, le accompagna tutte, o quasi tutte, piegandosi alle loro esigenze simboliche e culturali, accogliendo le loro scoperte, i frutti delle loro incursioni nei regni del fantastico e dell'altrove, assumendo docilmente forme e colori nuovi. Arte in sé dalle radici probabilmente affondate nel Neolitico, nel cruciale momento della transizione dalle abitudini nomadiche a quelle stanziali, il giardino attraversa le notti della storia umana e si rinchioda a un certo punto in un'etimologia definita che è la stessa di paradiso: "giardino" dall'antico tedesco *gar-to* a sua volta derivato dal radicale indo-germanico *gard-hart*, "cingere", "circondare". Proprio come "orto", dal latino *hortus* che, a sua volta, risale a *hart*. Orto e giardino significano infatti la stessa cosa: luogo chiuso, recintato, isolato dal resto, da quelle *terrae incognitae* della natura pura, dove *leones sunt*. Al contrario, nell'orto-giardino è possibile dedicarsi alla coltivazione, cioè alla produzione del cibo indispensabile all'uomo che si è radicato nei villaggi.

La vocazione produttiva del primo giardino è stata raccontata da Clément con suggestiva trepidazione e al tempo stesso analitica precisione:

I pigmei del fiume Dja [...] Ci mostrano il giardino.

Probabilmente il giardino più sparuto, più embrionale che abbia mai visto. E anche il più forte. In mezzo alla foresta africana, in una radura devastata, si erge un recinto di

bambù destinato a proteggere l'esigua produzione [...] qui accade il futuro, l'organizzazione di un pensiero, il primo giardino [...] Il primo giardino della storia non è quello dei libri di Storia, bensì quello della storia dei popoli che nel tempo hanno abbandonato il nomadismo per stabilirsi in un punto del loro territorio [...] non c'è un tempo giusto per questa tappa, nella vita di un uomo o di una società.

Il primo giardino è alimentare. L'orto è il primo giardino... il primo giardino è un recinto. Conviene proteggere il bene prezioso del giardino; la verdura, la frutta e poi i fiori, gli animali, l'arte di vivere, quello che, col passare del tempo, continuerà a sembrarci il "meglio".<sup>3</sup>

D'altra parte questa storia è confermata in pieno dalla tradizione del *Gan Eden* ebraico (גן עדן), il "Giardino della Delizia" o Paradiso terrestre che, secondo la *Genesi*, fu fatto a dimora dell'uomo: "Poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente, e vi collocò l'uomo che aveva plasmato. Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni per nutrirsi, tra cui l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male. Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di lì si divideva e formava quattro corsi."<sup>4</sup>

È vero che in questo passaggio il riferimento alla piacevolezza d'aspetto (degli alberi) viene prima delle considerazioni inerenti alla loro utilità, ma è altrettanto vero che i progenitori, nella loro breve felicità, fra i rami di queste piante trovano tutto ciò di cui hanno bisogno per il loro primigenio e vegetariano sostentamento; compreso il frutto proibito, dalla cui consumazione prende avvio la storia propriamente umana, compresa, naturalmente, anche quella dei giardini nostalgici di Eden e quella dei libri nostalgici di giardini. Non per nulla, anche la parola "paradiso" vuol dire "giardino", cioè appunto "luogo cintato", dal persiano *pari* (intorno) e *daeza* (muro).

Siamo dunque, qui, in giardino, un luogo reale che è anche un luogo simbolico, cioè che, per meglio dire, non appena possibile si sedimenta e sostanzia in una dimensione mitica, sacra e letteraria.



1. Pittura di giardino, I secolo d.C.  
Roma, Villa di Livia

A questo punto la storia dei due "giardini", quello costruito e quello raffigurato o, se si preferisce, quello reale e quello immaginario e simbolico, procede parallelamente e non sempre di pari passo. Trascurando, in questa occasione, la pur rigogliosa produzione dell'età classica, dei giardini e delle loro rappresentazioni che fioriscono a Roma e dintorni nelle sontuose abitazioni imperiali, per esempio nella villa Adriana di Tivoli e, per quanto riguarda le immagini, sulle pareti "fiorite" delle deliziose dimore pompeiane, ci occupiamo qui in particolare dell'età seguente; perché è nel Medioevo che alcuni fra i più significativi elementi iconografici e simbolici inerenti al giardino si stabilizzano e permangono in qualche modo fino a oggi.

Innanzitutto, si sedimenta il pensiero del giardino come *Gan Eden*, meravigliosissimo sì, ma teatro della Tentazione e della Caduta, quindi perduto e oggetto di incessanti e incessabili vagheggiamenti. Per recuperarlo, almeno in effigie, è giocoforza passare da un altro giardino che ne completa il senso, in virtù dell'adempimento figurale così fondamentale per san Paolo, i Padri della Chiesa e tutto il Medioevo, magistralmente illustrato da Erich Auerbach.

"L'interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi

non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo." In virtù di questa interpretazione "l'Antico Testamento si trasformò da un libro di legge e da una storia del popolo d'Israele in una serie di figure di Cristo e della redenzione, quale la troviamo più tardi nelle processioni dei profeti del teatro medioevale o nelle raffigurazioni cicliche della plastica medioevale nell'Europa centrale e occidentale"<sup>5</sup>.

Ecco, dunque, l'*altro giardino*, l'adempimento, il riscatto costituito dalla Resurrezione che avviene, non a caso, nel giardino-orto dove era collocato il sepolcro di Gesù. Come illustra il Vangelo di Giovanni: "Le disse Gesù: 'Donna, perché piangi? Chi cerchi?' Ella, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: 'Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove l'hai posto e io andrò a prenderlo.' Gesù le disse: 'Maria!' Ella si voltò e gli disse in ebraico: 'Rabbuni!' – che significa: 'Maestro!'."<sup>6</sup>

In realtà, Cristo era il custode di quel giardino che è l'Eden ritrovato in cui il destino dell'uomo finalmente si compie: un luogo, ancora una volta, recintato e alberato, dove il bene trionfa finalmente sul male e che verrà, infine e sempre in base all'interpretazione figurale, ancora una volta, definitivamente, recuperato dai Giu-

sti, che vi si stabiliranno alla fine dei tempi.

Ma, intanto, si tratta pur sempre di un giardino i cui alberi danno frutti, spirituali e commestibili, fra i quali emerge senz'altro l'uva, il sangue di Cristo, e la vigna i cui tralci diventano elemento prediletto nelle arti tardo-antiche e medievali, plastiche e pittoriche. Essi, non a caso, si snodano elastici e immensamente decorativi su innumerevoli volte, absidi, nicchie, in mosaici e affreschi e architravi e rilievi, dal mausoleo di Santa Costanza al battistero di San Giovanni in Laterano, da Santa Matrona in Santa Maria Capua Vetere alla volta di San Vitale a Ravenna.

Simbolica e reale, la vite è la pianta che senz'altro domina senza arroganza ma con eleganza nel nuovo giardino delle arti della forma e del colore, fregiandosi con grazia di tutte quelle connotazioni che sant'Agostino attribuisce ai simboli: essa è, al tempo stesso, cosa e segno, segnale, contrassegno e attributo.

Intanto, mentre chierici e popolo si compiacciono dei tralci arabescati, carichi di grappoli, e delle deliziose scene di giardini e di lussureggianti pergole che fioriscono nei mosaici della rotonda di San Giorgio a Salonico, sulla cupola del monastero degli Ortodossi a Ravenna e, qualche tempo dopo, all'inizio dell'VIII secolo, nei mosaici del cortile della grande moschea degli Omayyadi a Damasco ("vi si vedono", scrive lo storico Pierre Grimal, "in particolare, un gran numero di padiglioni circolari, vere *dietae* circondate di fogliame e che non appartengono per nulla alla tradizione persiana ma a quella dei parchi di Roma e di Pompei..."<sup>7</sup>), un altro tipo di raffigurazioni si afferma discretamente ma irresistibilmente dietro le mura dei monasteri che sorgono uno dopo l'altro fra le valli, i colli e le montagne dell'Occidente, in quegli *scriptoria* dove i benedettini tramandano con immensa pazienza ciò che è rimasto della cultura classica.

2. *Recolte de l'hysope. Deux femmes coupent des branches d'hysope (plante medicinale et aromatique), in Ibn Butlan, Tacuinum sanitatis. Taqwim es siha, f. 30, 1445-1451 Parigi, Bibliothèque nationale de France*





E anche questo diventa un *topos*, un modo imprescindibile di relazionarsi alla natura, di addomesticarla, contenerla e, naturalmente, rappresentarla. Si tratta degli erbari, codici<sup>9</sup>, miniati e non, cui i monaci di tutta l'Europa occidentale e dell'area mediterranea dedicavano non infrequentemente le loro energie e i loro occhi. Fra i più antichi emerge il *Dioscoride*<sup>9</sup>, il testo di un medico greco il cui successo nel mondo bizantino e italico dimostra con quanto interesse e serietà venisse accolta la sapienza medica ed erboristica in un tempo poverissimo di strumenti atti a curare il corpo. L'opera, in cinque ponderosi capitoli, viene copiata numerose volte dal VI secolo in poi a Costantinopoli, Montecassino e altrove, e illustra le virtù terapeutiche delle piante associando alla descrizione di ciascuna un'illustrazione fedele delle sue parti, fiori e foglie, stelo e radici.

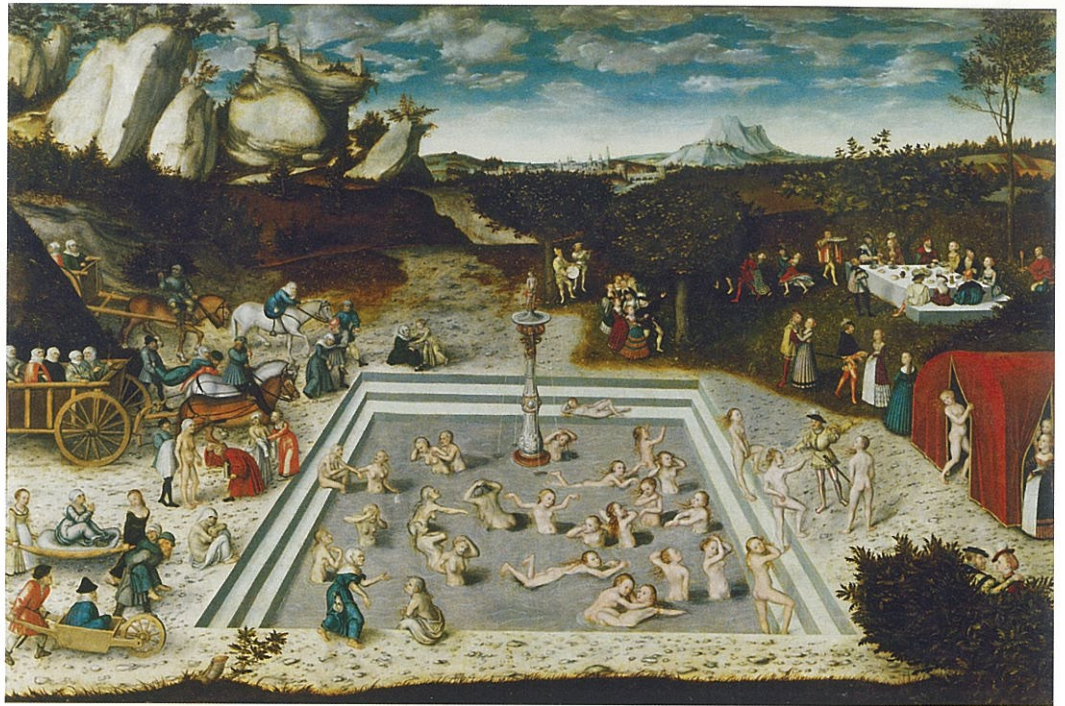
Queste immagini, per esempio quelle da un famoso esemplare del VI-VII secolo<sup>10</sup>, colpiscono per il loro realismo, la loro accuratezza e fedeltà, per la relazione scientifica e conoscitiva che le lega al loro oggetto, piante che certo i monaci non andavano a trovare nella selva oscura ma, non appena possibile, sradicavano, portavano a casa e si coltivavano fra le mura del monastero. È certo, infatti, che da qualche parte i benedettini un orto l'avessero, "dove si coltivano i 'semplici' per la farmacia e anche i legumi"<sup>11</sup>, con una bordura offerta dagli alberi da frutto, ugualmente essenziali per variare la dieta. La celeberrima mappa del monastero di San Gallo, inestimabile pergamena riferibile al terzo decennio del IX secolo, conferma. Coltivare e conoscere, studiare e praticare sono due aspetti di un medesimo processo, o se si preferisce una medesima attività, che trova nel giardino-orto una delle proprie imprescindibili *location*. Infatti, il *labora* della *Regola* di san Benedetto<sup>12</sup> si riferisce ugualmente bene all'attività degli emanuensi nello *scriptorium* come a quella dei giardinieri nell'orto. Entrambi coltivano, e coltiveranno per secoli, in effigie o in terra, delle piante verdi e indispensabili. E il chiostro? Secondo Pierre Grimal è improbabile che il recinto di preghiera fosse già allora quel luogo di delizia, di frescura e di verzure che sarebbe divenuto più tardi, nei secoli successivi all'anno Mille, con l'affermarsi prepotente del culto mariano prima e della civiltà cortese poi<sup>13</sup>. Un'anticipazione di tutto questo si può

forse ritrovare in un affresco nella chiesa di San Pietro al Monte, a Civate (Lecco), riferito all'XI secolo, che rappresenta Cristo custode e signore della Gerusalemme celeste. Qui la città, murata, è tutta verde e all'interno non ha edifici ma invece un giardino alberato e ben isolato dallo spazio circostante, informe e insignificante.

Da quel momento in avanti, chiostri sontuosi, illeggiadriti da cespugli di rose, alberi di alloro, di palma e di agrumi (al sud), da bossi e melograni (altrove), propiziano la meditazione dei monaci e simboleggiano le virtù della Madonna. Il chiostro, *claustrum* ("chiuso"), diventa così immagine dell'*hortus conclusus*, il giardino chiuso del *Cantico dei Cantici* e dunque di Maria, sposa perfettissima e Vergine: "*Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*" ("Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata")<sup>14</sup>.

Non a caso proliferano, alla fine del Medioevo e nella civiltà cortese, le immagini di Maria con o senza Bambino nel giardino chiuso del paradiso ritrovato, oppure assisa in mezzo a prati fioriti, circondata dal roseto che la simboleggia: la *Rosa Mystica* è proprio Maria in tante litanie e non per niente in forma di rosa è il Paradiso nel xxxi Canto della *Divina Commedia*.

Ma non è tutto e non è solo sacro: "... nei secoli XII e XIII... gli alberi, le piante, le erbe, i fiori sono oggetto di una rinnovata curiosità... nel pieno Medioevo esiste un luogo che più di ogni altro esprime questo nuovo gusto... è il frutteto, luogo di relax e di piacere, di riposo e di armonia, di attesa e meditazione"<sup>15</sup>. In questo spazio verde e ameno, in cui rivivono profumi e sensazioni che si fanno immaginariamente risalire all'età classica, si adattano le piante la cui conoscenza si trasmette attraverso sempre più numerosi erbari. Piante dal valore terapeutico e simbolico, come il tiglio, "l'albero preferito dagli uomini e dalle donne medievali" di cui si ammirano "la maestosità, l'opulenza, la longevità, ma ancor di più il profumo, la musica (delle api che bottinano fra i suoi fiori), la ricchezza dei prodotti che se ne possono derivare. Il tiglio è il principe degli alberi della farmacopea medievale, al punto che in tedesco il suo nome, *Linde*, ha originato un verbo che significa curare o lenire (*lindern*). Il tiglio è anche un albero musicale (la maggior parte degli strumenti medievali è ricavata dal suo legno) e, più ancora, l'albero del-



l'amore..."<sup>16</sup> per le sue foglie a forma di cuore.

Dunque, nei castelli e palazzi nobiliari, il frutteto si estendeva, con ogni probabilità, "liberamente all'esterno delle mura", come assicura Grimal<sup>17</sup>. Non più quindi, non solo un "giardino" nel senso etimologico del termine, lo spazio educato della coltivazione conquista un territorio intermedio fra la natura selvaggia e la città, o il palazzo, comunque il luogo abitato. Ne abbiamo molte e ricche descrizioni letterarie, in quanto esso diventa prontamente un nuovo e importante *topos* divulgato dai romanzi cortesi, dalla novellistica in volgare e in un'infinità di testi prodotti in quell'epoca intensamente mitopoietica. Scrive per esempio Guillaume de Lorris:

Tutto quanto il frutteto era popolato da grandi pini ed allori, da ulivi e cipressi, da olmi dal grosso e ramoso tronco nonché da carpini e faggi, noccioli ben dritti e tremoli, frassini e aceri, altissimi abeti e querce. Sarebbe futile elencare ogni pianta, perché non riuscirei a nominarle tutte [...] Nel frutteto vivevano daini e caprioli, negli alberi una gran folla di scoiattoli. Per tutto il giorno i conigli uscivano dalle tane e passavano il tempo a trastullarsi nell'erba verdeggiante: qua e là v'erano fontane d'acqua chiara ombreggiate dagli alberi, senza né insetti né rane. L'acqua scorreva via in ruscelletti, producendo un dolce e gradito mormorio. Sul

bordo delle fonti chiare e vive spuntava l'erba minuta e fitta: avreste potuto adagiarvi la beneamata come nel suo letto, tanto la terra vi era dolce e morbida. Grazie all'acqua, l'erba vi cresceva in abbondanza. Ma a rendere ancora più bello quel luogo era la presenza di una profusione di fiori: in tutte le stagioni le viole, d'estate come d'inverno, pervinche fresche e novelle, o fiori d'un biancore incomparabile, e altri gialli, e altri vermigli.<sup>18</sup>

Non solo un giardino, insomma, ma un *locus amoenus* che assomiglia al *Gan Eden* perché non è soggetto al ciclo delle stagioni e i fiori vi crescono sempre, estranei e indifferenti ai rigori dell'inverno, e che assomiglia a un parco all'inglese per la vastità, la naturalezza, la ricchezza di acque, portate da ruscelletti e/o fontane e la presenza di alberi puramente decorativi e non da frutto, come i frassini e i faggi. Gli animali, poi, sono quelli del bosco e sono animali, specie i conigli, che ogni vero orticoltore avrebbe visto e vedrebbe come un'autentica calamità, data la loro propensione a divorare qualunque coltura. Infine il frutteto è un luogo d'amore, le cui erbe fungono da morbide coltri per la bella innamorata, che vi viene distesa in prossimità di una fonte che sparge all'intorno frescura<sup>19</sup> e benessere: la fonte dell'eterna giovinezza rappresentata da tanti artisti della fine del Medioevo

e primo Rinascimento, fra cui, per esempio, Jan van Eyck nella predella del polittico di Gand, Lucas Cranach il Vecchio (fig. 3), ma anche Hieronymus Bosch nel cosiddetto *Trittico delle Delizie*, che tuttavia, Gombrich *docet*, andrebbe più correttamente denominato *L'umanità prima del Diluvio*<sup>20</sup>.

Naturalmente, raggiungere e addentrarsi in questo luogo meraviglioso, pieno di fiori colorati e profumati, non è facile: l'eroe che intende farlo deve superare una serie di prove a base di draghi e magici guardiani, che riprendono l'aspetto e i modi dei loro antichi progenitori posti dal mito greco alla guardia del giardino delle Esperidi. Ma poi, una volta penetrato all'interno, egli si conquisterà in premio la vita e l'abbondanza, la felicità e l'amore. È il caso di Mabograin, tarda incarnazione di un mito celtico ripreso da Chrétien de Troyes in *Erec et Enide*, che un incantesimo tiene prigioniero nel giardino della Rosa presso la fontana di Narciso. Per sciogliere l'incantesimo bisogna raggiungerla e suonare il corno magico che vi è appeso<sup>21</sup>.

Episodi e storie di questo genere, che diventano rapidamente popolari insieme ai *roman* e alle *chanson de geste*, lasciano abbondante traccia anche nelle arti del colore e specialmente nella miniatura della civiltà cortese. In particolare, il frutteto è oggetto di una meravigliosa miniatura di Guillaume de Machaut più o meno del 1350, che occupa la parte superiore del foglio 103 del codice *Dit du Lion*<sup>22</sup>, sfolgorante di verdi e azzurri profondi. Ma anche le *Très Riches Heures du duc de Berry* dei fratelli Limbourg non lesinano le immagini di frutteti e incontri galanti fra le verzure, così come il *Tristan du Lac* miniato per il duca di Milano, Galeazzo Maria Sforza<sup>23</sup>, rappresenta l'incontro fra il cavaliere e la sua dama sullo sfondo di alberi rigogliosi e carichi di frutti, mentre i più tecnici *Tacuina sanitatis*, basati sul testo di un medico arabo dell'XI secolo, Ibn Butlan di Baghdad, tradotto in latino forse in Sicilia dall'entourage di Manfredi, godono nel Trecento di ampia fortuna e vengono copiati e miniati più volte in regioni diverse, illustrando con dovizia di particolari orti e piante, le loro coltivazioni e la loro utilità (fig. 2).

Ma se le piante medicinali e benefiche, asparagi e pini da pigne e aglio e melograni, prosperano nell'orto, è piuttosto invece il giardino esoterico e iniziatico, questo spazio nuovo che

trionfa nel romanzo cortese, a esercitare senz'altro "un'influenza decisiva sull'arte dei giardini, rendendole il mistero e il simbolismo di cui il pensiero cristiano pareva averla privata per sempre... alla fine dell'XI secolo un 'giardinere' fiammingo, Louis, originario del Beaubourg, costruì per il conte Arnould de Guines un 'labirinto' nei giardini del castello di Ardre... palizzate e chioschi di legno ricoperti di verde"<sup>24</sup>.

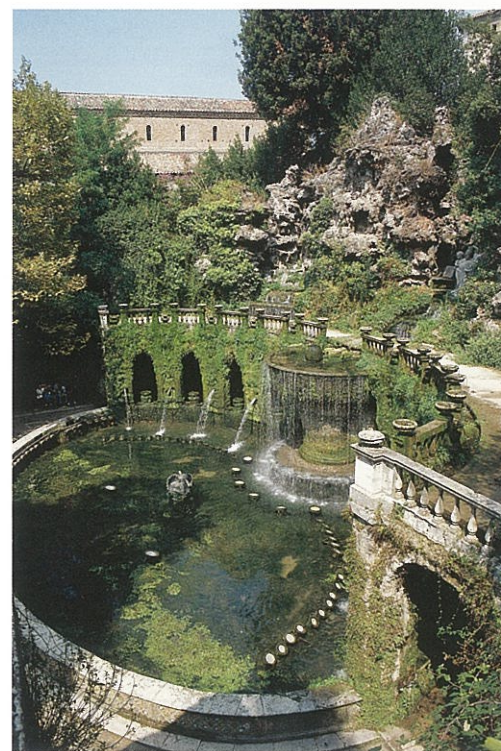
È un motivo destinato a un'immensa fortuna, replicato innumerevoli volte fino al barocco e arricchito inoltre, in diverse occasioni, dalla presenza di automi e macchine che giocavano agli ospiti dei brutti tiri o, almeno, facevano loro dispetti più o meno decorosi, come innaffiarli all'improvviso con violenti getti d'acqua o cospargerli di fuliggine o farina<sup>25</sup>. Si tratta di macchine che non sono soltanto le legittime eredi di una precisa e ben radicata tradizione bizantina, ma che costituiscono gli antecedenti, pochissimo noti e studiati, delle invenzioni di Martial Canterel per il suo *Locus Solus*<sup>26</sup>.

Ed è dunque qui, in questi parchi di amenità e delizie, simboli ma anche macchine inquietanti, che riaffiorano il gusto e la cultura del giardino classico adornato da statue di pietra e da alberi e arbusti capricciosamente potati nelle fogge più strane e proteiformi. Ed è così che, come scrive Huizinga, "in mezzo al giardino del pensiero medievale, tra la vecchia vegetazione ancora lussureggiante, il classicismo è venuto su a poco a poco"<sup>27</sup>.

... alla fine

"Cos'è un giardino?" si chiede l'autore anonimo del *Sakuteiki*. "Uno dei mezzi a disposizione dell'uomo per accedere al Grande Risveglio – ovvero alla conoscenza della realtà che sta oltre al sogno."<sup>28</sup>

Per accostare alcune delle questioni che riguardano il giardino contemporaneo, o meglio alcuni dei possibili approcci alla dimensione del giardino da parte degli artisti contemporanei, lo *statement* del monaco giapponese del XII secolo è più pertinente, forse, o altrettanto pertinente, di una disquisizione sul bosco verticale o sul verde urbano, anche se contano naturalmente anche quelle. Il problema infatti, nel Novecento e ancora di più dopo la Prima guerra mondiale, nell'epoca delle grandi illusioni e delle grandi incertezze, si pone in termini già sostanzialmente



4. Villa d'Este, Tivoli

diversi, che i fatti di stile non riescono a esaurire. L'architettura ha preso il suo corso e, a parte qualche contatto se non sporadico comunque limitato in ambito Bauhaus e poi De Stijl, costruttivismo e MAC, gli artisti si disinteressano di progettazione e si allontanano dal giardino, preferendo nettamente situazioni *indoor*, concentrate, al riparo dagli scossoni della storia, oppure rivolte al *notturno* dei sensi e della coscienza o invece, al contrario, radicalmente *fuori* ma nella città, nello spazio urbano. Diversa la questione dell'orto, o meglio dei suoi prodotti che in forma di *Natura morta* mantengono uno degli spazi privilegiati di riflessione e di ricerca da parte di artisti tanto diversi quanto Giorgio Morandi, Renato Guttuso e Lalla Romano, per citare soltanto alcuni di quelli presenti in questa mostra. Anzi, si può dire che questo *genere pittorico* subisca una rivisitazione importante, prestandosi talvolta a trasformarsi in un centro di attrazione suscettibile di una radicalità di sguardo e di intenzioni che va oltre l'oggetto in sé, per cercare un'ardua discesa (o salita) verso la *realtà*, la pittura, il senso ultimo delle cose. Morandi vi insiste tutta la vita, concedendosi anche, talvolta, un'occhiata oltre ai vetri della finestra che dà su qualche cortile e giardino bolognese, altrettanto straniante e assoluto di quelle bottiglie impolverate con cui l'artista ha eretto nel tempo il suo silente Iperuranio.

Morandi come Sakuteiki? Il paragone non è in fondo così peregrino se si considera che entrambi puntano allo scavo della stessa, ridottissima, porzione di mondo per decantarne qualcosa nell'ordine dell'essenza, cioè del reale. Perché queste frutta moderne non sono certo solo da mangiare, anzi *ben poco*. A dire il vero, è sempre stato così perché nelle composizioni e trionfi manieristi e barocchi si annidano almeno tanti simboli quanto riserve di vitamine e carboidrati. Ma, nel secolo scorso, il gioco si fa più esplicito, anche per una sorta di tendenza generale all'ipermediazione che rende sempre più visibile la pittura – presto bisognerà dire l'arte *tout court* – e sempre meno il suo oggetto. Nonostante alcune azioni controcorrente, tutto sommato poco convincenti, il naturalismo è, infatti, decisamente in crisi. La via maestra dell'arte occidentale, sui cui itinerari Erich Auerbach si è avventurato con la perspicacia di un rabadomante e la precisione di un agrimensore<sup>29</sup>, sembra are-

narsi senza impeto contro le muraglie di disprezzo e di diffidenza erette dalle avanguardie, come certi grandi fiumi dell'Asia che non hanno la forza per raggiungere il mare e si adagiano, disperdendosi fra i deserti.

E non si tratta solo di nuovi paradigmi, ma di direzioni e investimenti diversi che condizionano certamente anche i rapporti fra arte e natura, di cui, in qualche modo, la dimensione controllata del giardino fa parte. L'informale, insofferente di barriere, vi dedica un notevole spazio e molta attenzione, almeno in Italia, ma isolandone piuttosto le componenti emotive, le sensazioni raccolte attraverso sensi altri, che non siano la vista chiara e nitida della tradizione; sensi immersi nel tempo e nel flusso inarrestabile delle circostanze ambientali, gli stati d'animo, la precarietà degli incontri. Come altro si potrebbe raccontare, per esempio, la grande e rossa *Estate* di Luigi Spazzapan (cat. 42), probabilmente l'atto più significativo e importante della sua stagione astratta? Oppure, ma diversamente, lo sboccio verde, occlusivo ed esclusivo di Sergio Saroni che, sempre a Torino, propone una specie di immersione monocroma, con qualche eleganza di linee (cat. 43). Ma perché giardino, cos'è il giardino (o l'orto)? Un'occasione, forse, per riconsiderare le cose dal principio, per risalire fino all'origine dei legami che, volenti o nolenti, ci (gli esseri umani) tengono stretti alla natura, per riconsiderarne il valore, la pertinenza, la pienezza.

Il posto che non c'è più, insomma, la posizione destabilizzata radicalmente a partire dagli anni sessanta è quella dell'osservatore, dello spettatore imparziale e imperturbabile che si permetteva di considerare con calma le cose, di ordinarle, di trarne a suo piacimento un'estetica e un piacere e persino una ccerenza formale come se *lui non ci fosse*, non fosse pienamente parte in causa, forza in gioco, osservato ugualmente da quelle stesse cose che osserva, complice e traditore, trascinato, come tutto il resto, in un'instabilità generale le cui correnti avevano rischiato già almeno una volta di travolgere il mondo intero.

Questa distanza, questo spazio mentale e progettuale non c'è più. Piccoli gesti, scelte a volte marginali, rimettono l'artista in gioco, collocandolo dalla stessa parte del suo apparente "oggetto", mentre la metaforica sedia accanto

al cavalletto rimane vuota. Non mancano piccoli gesti ironici, come quello di Sarenco del 1972, *L'Italia è il giardino* (cat. 50), oppure deviazioni deliziose nel disimpegno, quali i *Giardini* di Agostino Ferrari, i cui limiti sono tuttavia ben noti allo stesso artista, che infatti li chiude nella forma di una clessidra (cat. 7).

Ma ben più radicali sono le discese in campo che vedono l'artista mettersi al posto dell'organismo naturale, pienamente investito, partecipe, coinvolto. Per cominciare, Giuseppe Penone associa l'esplorazione del proprio corpo e, in particolare, della sua superficie a interventi sugli alberi che ne condizionano movimenti, attività vitali, reazioni e forme. Soprattutto, una delicata azione di scavo intrapresa sui tronchi caduti e morti consente all'artista di tornare indietro nel tempo, un tempo anteriore di vita che il corpo dell'albero ha conservato intatto all'interno del legno, ben definito attraverso i cerchi che ne segnano l'età (cat. 15).

Quasi contemporaneamente, Piero Gilardi usa il poliuretano espanso per produrre copie conformi, ma infedeli, di porzioni di suolo affollate da una pseudonatura di foglie cadute, ortaggi, terriccio, residui e scorie varie e casuali (cat. 44); il tutto morbido, colorato, moderno, *user-friendly* (come tappeto o, più recentemente, tavolino sotto plexiglas). C'è un equivoco, naturalmente, o meglio una mistificazione di natura che l'artista investe come sostanza assente, proponendone una replica completamente artificiale, di gusto pop. Il giardino, dunque, forse c'è ancora, ma per renderlo più comodo e asettico vi sono stati rimossi la terra, gli alberi, le piante e, *ça va sans dire*, gli insetti, i vermi e quant'altro. Non ce n'è più bisogno, tanto l'apparenza è rimasta uguale, anzi migliore del vero perché quel che è stato salvato è soprattutto il pittorresco disordine delle forme davvero naturali. Anche Andy Warhol (cat. 9), negli stessi anni, sottopone le immagini delle cose, tutte le cose, dagli attori agli incidenti ai fiori, a una smaterializzazione tecnica che le rende superfici pure, smaltate e intonse, gradevoli e adatte a popolare quel tipico giardino contemporaneo che è la cultura mass mediatica; un giardino, naturalmente, privo di sostanze viventi, dove non c'è degrado né detrito, non ci sono imperfezioni né scorie. Tutto è morto o, per meglio dire, non è vivo ma ha tutta l'apparenza della vita, anzi migliore, più luc-

cicante. È il progetto dell'estetica pop, che trova probabilmente il proprio apogeo nel *Garden* di Marc Quinn, realizzato nel 2000 per la Fondazione Prada: gigantesca installazione di fiori e piante rare congelate ma disposte in modo tale da sembrare perfettamente vive e lussureggianti, grazie alle vasche di silicone liquido a -20° dove sono conservate. Festa degli occhi dal supremo edonismo, l'ambizioso *Garden* è anche, naturalmente, una perfetta, asettica e vetrificata apologia della morte, collezione di tutte le bellezze del mondo, fiori e piante esotiche e meravigliose, rare e preziosissime, sottratte al loro essere-nel-tempo, *uccise perché siano* non natura ma, appunto, giardino. Anche Warhol raccoglieva, certo con minore distruttività ma altrettanta malinconia, "quantità immense di materiali vari nella sua collezione personale nonché in quelle che chiama *Time Capsules*, capsule del (o di) tempo; il tempo appunto, il cambiamento, l'irreversibilità, la morte [...] il tempo come intervallo spaziale tra le parti di un momento esposto attraverso la varietà dei suoi comportamenti simultanei e il tempo in sé, qualunque cosa esso sia, in quanto 'cosa', presenza", spiega Elio Grazioli<sup>20</sup>.

Il problema è sempre quello, ma non tutti, per fortuna, rispondono nello stesso modo: se infatti, da una parte, il giardino delle immagini e delle cose d'arte è tale solo in quanto sottratto al disordine dell'entropia, e dunque al tempo, attraverso la pietrificazione vera o simbolica delle sue figure viventi, d'altra parte altri propongono varianti più *soft*, in cui gli statuti della rappresentazione continuino a funzionare almeno come filtro fra le cose e lo sguardo, e ripropongano un "giardino" della creatività e delle forme in cui la natura perduri almeno come metafora del processo vitale, della possibilità di divenire che la riguarda e che, grazie a lei, si espande fino a inglobare il lavoro dell'artista: Alik Cavaliere, per esempio, inventa un erbario fantastico e rigoglioso, un irrefrenabile lussureggiare del mondo vegetale, in scala uno a uno, completo di tutti i propri apparati, radici, steli, foglie, fiori, frutti se ci sono, ma fuso in bronzo, materiale "eterno", in lapalissiana contraddizione con l'esuberanza instabile e precaria della vegetazione arbustiva, con la sua fragilità, con il suo disordine (cat. 16).

Una foresta di bronzo rinchiusa in un cortile di Milano, per sposare insieme selva e tea-



5. Niki de Saint Phalle  
*Giardino dei Tarocchi*, Capalbio

tro e presentare, infine, l'operazione artistica, il passaggio da clorofilla a bronzo come l'ingresso nel "giardino" dell'artista, nel suo "ordinatissimo" disordine. Con intenzioni simili e contrarie, ma su scala ben maggiore, Niki de Saint Phalle ha lavorato per vent'anni (dal 1979 al 1998) al suo *Giardino dei Tarocchi* a Garavicchio (Capalbio, fig. 5)<sup>31</sup>, ambientandovi ventidue mirabolanti sculture ispirate agli arcani maggiori dei tarocchi, bonari giganti di specchi e ceramiche colorate, eredi dei mostri di Bomarzo e delle visioni del Park Güell, abitatori di uno scintillante giardino ibrido di natura e magia. Anche Daniel Spoerri ha incominciato a lavorare al suo *Giardino* di Seggiano<sup>32</sup>, vicino a Siena, all'inizio degli anni novanta, immaginandolo sempre come una dimensione "aperta", dove a crescere non sono soltanto le forme naturali e vegetali ma le sculture (centotré per il momento) dei suoi amici e compagni di strada, vivi o scomparsi; un giardino, dunque, fatto di attraversamenti, degli incontri, dei fatti stessi della vita che proliferano

in relativo disordine, gli accadimenti nuovi insieme alla memoria di quelli già stati, confusi di cambiamento inarrestabile. Il *Giardino* di Spoerri è applicazione, vorrei dire esemplare, di alcuni principi del giardiniere contemporaneo. Scrive Gilles Clément:

I giardinieri [...] sanno bene che un giardino non si presenta come una scenografia preconfezionata; un giardino si forgia con il tempo. Da questo punto di vista rientra in una categoria d'uso che sfugge alla "società-flash". Ma all'abituale sentimento delle stagioni viene ad aggiungersi un dato nuovo, introdotto dalla complessità della gestione ecologica. Il tempo, di cui l'ecologia necessita, modifica i progetti dell'artista come pure i gesti del giardiniere, minacciando seriamente la perennità delle forme [...] il regno dei viventi non tollera le forme rigide. Assume forme che subito abbandona, trasformandosi e trasformando lo spazio. Il

giardino ecologico non può che essere un giardino di trasformazione delle forme.<sup>33</sup>

Ecologia, certo, questione calzante e decisiva: gli artisti sanno della fragilità della natura, da una parte, e, per contro, della sua incommensurabilità fenomenica, che rende il giardino inadeguato e, in realtà, impossibile. Chi lo sa, se non loro? Maurizio Nannucci, per esempio, nelle sue serie di classificazioni fotografiche incominciate negli anni sessanta e settanta, fra cui i *Sessanta verdi naturali* (1973) e i *Giardini botanici*, progetto mantenuto aperto dal 1969 al 1992, contrappone l'esperienza vissuta (il fatto reale) all'astrazione nominalista e generica (cos'è o qual è il verde? Qual è il giardino?), finendo per rinunciarvi del tutto, a partire dalla convinzione che non sarà mai possibile visitare e fotografare tutti i giardini del mondo e che, nello stesso modo, fra tutti i verdi possibili non si troverà mai il verde. L'empirico e il vissuto, nella loro parzialità ineffabile, sostituiscono la definizione assoluta e ordinata ma puramente astratta, anzi convenzionale. Tanto più che c'è un'altra questione, niente affatto secondaria, relativa al tempo, all'incombente precarietà, alla dimensione effimera di quei verdi, di quei giardini e dell'esperienza che l'artista può farne. Istantanea, puntuale, irripetibile. È la "sintassi disgiuntiva", come la chiamava Rosalind Krauss<sup>34</sup>, lo scacco della pretesa conoscenza universale ad opera della percezione puntuale e reiterata di cose fra loro molto simili ma non identiche; o, se si preferisce, la contraddizione fra vedere e sapere, pretesa universalistica e dato d'esperienza; esserci fenomenico ed essere teorico. Ma, ci si chiede, a cosa può mai servire a questo punto il giardino (se non un giardino)? Che pretesa d'ordine, di stabilità? Thomas Schönauer, usando materiali industriali, sintetici e di nuovissima produzione che offrono al tatto superfici rilucenti e seducenti, propone mappe di una cosmografia visionaria, tangente alla natura ma non pertinente ad essa, accennando così a nuove possibilità, nuove forme di bellezza ma nuove, incombenti minacce (cat. 8).

L'atavico e tradizionale conflitto fra ordine e caos, fra giardino e natura, si risolve in qualcosa di nuovo e di impreveduto: il tentativo di contenimento degli accadimenti disordinati nel "dentro" limitato del giardino e il loro imperver-

sare caotico e distruttivo nel "fuori" illimitato del mondo, i ritorni violenti o catastrofici della natura turbata dagli innumerevoli abusi ecologici, il riscaldamento globale, la deforestazione, le monoculture geneticamente modificate, lo sterminio della biodiversità, l'inquinamento chimico e radioattivo; e altro ancora. Bisogna rapidamente tornare sui propri passi, rivedere quel sapere universalistico dalle ricadute così devastanti. Dice ancora Gilles Clément:

Dissuasato dal comprendere i meccanismi della natura, il giardiniere *convenzionale* si sforza di ignorarli, obbedisce alle disposizioni del mercato, semplifica, esegue le ricette riportate sugli imballaggi, sui quali peraltro campeggia un teschio. Si barda come un soldato – elmetto e stivali, maschera e guanti – e, armato di lance irroratrici, attacca frontalmente, uccide. Ma sa bene che il suo gioco di morte, lungi dal garantirgli la potenza, lo assoggetta al sistema dal quale lui stesso è direttamente minacciato [...] I media si uniscono per intonare il canto dell'apocalisse, annunciano una fine dovuta alle pressioni incontrollate delle manovre. Maree nere, mucche pazze, inondazioni, contaminazione nucleare, incendi, cambiamenti climatici – sul punto di modificare seriamente il profilo fisico e biologico del "giardino planetario" – incidono sulla forma e la funzione del giardino *tout court*.<sup>35</sup>

Alla fine di questo discorso, il giardino dunque è sparito, non c'è più, si è dilatato fino a comprendere tutta la natura: è il giardino esteso, globale della nuova coscienza, che può esser solo planetaria. Lo testimoniano, fra l'altro, i *Black flowers* di Tsibi Geva (cat. 47), che si ergono quasi minacciosi e carbonizzati nello spazio selvaggio della pittura, i *Recinti* di Caretto & Spagna (cat. 14), precarie zone di sospensione fra abitato e incolto, assurde quanto poetiche, la potente e delicata sintesi di *Marmagne* di Claudia Losi (cat. 11), esplorazione fotografica e concettuale di spazi abbandonati dopo l'uso umano e ricolonizzati dall'esuberanza vitale delle piante, *This side of paradise* di Agnese Purgatorio (cat. 10), poverissimo paradiso dagli intonaci scrostati, dove del giardino non resta che un re-

siduo di erba falciata e che tuttavia è *qui, da questo lato*, il nostro. Nessuna illusione, nessun potere; più niente.

E tuttavia molto:

Sfuggendo alle speculazioni della redditività, il tempo sfugge a quelle dimensioni con le quali noi ci scontriamo rabbiosi, trasformandosi in uno spazio di scambio animato e legittimato dalla molteplicità delle specie presenti; scompare in quanto schermo e si costruisce giorno dopo giorno. In base a questa configurazione solo il giardino vivente determina, si prende cura dell'istante cancellando le minacce e i miraggi di futuro.<sup>36</sup>

È questo il giardino verso cui l'arte contemporanea invoca il ritorno; esercitandosi in azioni poetiche, azioni umane che, come conclude Clément, "abbiano cura del regno dei viventi". Il territorio d'azione infatti non potrebbe più limitarsi allo spazio intorno alla propria casa. Perché "non esiste giardino, esiste la terra"<sup>37</sup>. E perché, scrive giocando Niki de Saint Phalle sulla piastrella dell'*Appeso* a Capalbio, "dà più soddisfazione di fare qualcosa di bello per gli altri e per me che avere, avere, avere, avere...".

<sup>1</sup> Fra i numerosi testi dell'architetto francese si ricordano soltanto *Manifeste du Tiers paysage*, Editions Sujet/Objet, Paris 2003, ed. it. *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005, e *Une brève Histoire du Jardin*, JC Béhar, Paris 2011, ed. it. *Breve storia del giardino*, Quodlibet, Macerata 2012.

<sup>2</sup> Penso alla sua *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929), ed. it. *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961.

<sup>3</sup> G. Clément, *Breve storia del giardino*, cit., p. 17.

<sup>4</sup> *Genesis*, 2, 8-10.

<sup>5</sup> E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1991 (8), p. 197.

<sup>6</sup> *Gv*, 20, 15-16.

<sup>7</sup> P. Grimal, *L'art des jardins*, Presses Universitaires de France, Paris 1974, ed. it. *L'arte dei giardini*, Donzelli, Roma 1987-2005, p. 36.

<sup>8</sup> Nel Medioevo *codex*, dal latino *caudex* ("tronco d'albero"), definisce un libro manoscritto composto da fogli di pergamena rilegati e si contrappone a *volumen*, insieme di fogli avvolti su se stessi a rotolo.

<sup>9</sup> Pedanio Dioscoride, vissuto nel I secolo d.C., è autore del prezioso trattato *Peri ules iatrichès*, tenuto nella massima considerazione nel mondo greco, romano e medievale come manuale di medicina e farmacologia.

<sup>10</sup> Dioscurides, *Herbarium (De materia medica)*, sec. VI ex - VII in, Bibl. Naz. Nap. Ms. ex-Vind. Gr. 1. <http://www.wdl.org/en/item/10690/>.

<sup>11</sup> P. Grimal, *L'arte dei giardini*, cit., p. 42.

<sup>12</sup> "Ma se le esigenze locali o la povertà richiedono che essi occupino personalmente della raccolta dei prodotti agri-

coli, non se ne lamentino, perché i monaci sono veramente tali, quando vivono del lavoro delle proprie mani come i nostri padri e gli Apostoli" (san Benedetto, *Regola*, XLVIII, 7-8).

<sup>13</sup> P. Grimal, *L'arte dei giardini*, cit., p. 43.

<sup>14</sup> *Cantico dei Cantici*, 4, 12.

<sup>15</sup> M. Pastoreau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Ed. du Seuil, Paris 2013, ed. it. *Verde. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano 2013, p. 61.

<sup>16</sup> M. Pastoreau, *Verde: storia di un colore*, cit., p. 75.

<sup>17</sup> P. Grimal, *L'arte dei giardini*, cit., p. 45.

<sup>18</sup> G. de Lorris, *Le Roman de la Rose*, a cura di A. Strubel, Paris 1992, vv. 1350-1403, cit. in M. Pastoreau, *Verde. Storia di un colore*, cit., p. 62, n. 17.

<sup>19</sup> "La nozione di freschezza è un concetto chiave della sensibilità medievale e l'aggettivo 'fresco' che torna continuamente nei testi letterari del XII e XIII secolo viene sempre inteso in senso positivo, a riprova di quanto la società cortese – così come la società medievale nel suo insieme – non tema tanto il freddo e l'umidità quanto il caldo e l'aridità" (M. Pastoreau, *Verde. Storia di un colore*, cit., p. 72).

<sup>20</sup> E. Gombrich, *Il "Giardino delle delizie" di Hieronymus Bosch*, in *L'eredità di Apelle*, Einaudi, Torino 1986, pp. 114-125.

<sup>21</sup> Ch. de Troyes, *Erec et Enide*, a cura di C. Noacco, Carocci, Roma 2003.

<sup>22</sup> Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1586.

<sup>23</sup> Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 343.

<sup>24</sup> P. Grimal, *L'arte dei giardini*, cit., pp. 47-48.

<sup>25</sup> È quanto accadeva nel parco di Hesdin di Roberto II di Artois nel XIV secolo. Ivi, p. 49.

<sup>26</sup> Martial è lo scienziato protagonista del più noto romanzo di Raymond Roussel, *Locus Solus* (1914), punto di riferimento fondamentale per Marcel Duchamp, i dadaisti ma anche scrittori come Michel Leiris e Georges Perec.

<sup>27</sup> J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Rizzoli, Milano 1998, p. 226.

<sup>28</sup> *Sakuteiki: annotazioni nella composizione dei giardini*, a cura di P. Di Felice, prefazione di F. Maraini, Le Lettere, Firenze 2001, cit. in G. Clément, *Breve storia del giardino*, cit., p. 39, n. 1.

<sup>29</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern 1946, ed. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

<sup>30</sup> E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi, Milano 2012, p. 57.

<sup>31</sup> <http://www.giardinodetarocchi.it/>.

<sup>32</sup> <http://www.danielspoerri.org/italienisch/home.htm>.

<sup>33</sup> G. Clément, *Breve storia del giardino*, cit., p. 106.

<sup>34</sup> R. Krauss, *Passaggi*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 157 sgg.

<sup>35</sup> G. Clément, *Breve storia del giardino*, cit., p. 101.

<sup>36</sup> Ivi, p. 107.

<sup>37</sup> Ivi, p. 98.



10

**Agnese Purgatorio**

*This side of paradise*, 2015

Collage digitale, 106 x 151 cm

Collezione dell'artista

11

**Claudia Losi**

*Marmagne 3*, 1999

Fotografia in bianco e nero pressata  
a caldo su tela, ricamo, feltro,

190 x 130 cm

Courtesy Galleria Monica De Cardenas,  
Milano

