

Franco Cardini e Massimo Miglio, *Nostalgia del Paradiso: il giardino medievale*, Roma-Bari: Laterza, 2002. Pp. Vii + 203. Rilegato. € 25,00.

Il libro di Cardini e Miglio rappresenta senza dubbio un notevole esempio di analisi storica e letteraria su di un tema che, come quello del giardino, convoglia differenti aree d'interesse. Alla base del libro troviamo infatti un dialogo continuo tra le fonti letterarie che rappresentano il tema del giardino e le condizioni storiche ed economiche del medioevo che influenzano struttura e funzione dei giardini reali. In questo modo, gli autori sono in grado di tracciare un percorso di storia della cultura in cui davvero condizioni storiche oggettive e creatività dei singoli autori si illuminano a vicenda — metodo che si rivela qui particolarmente fecondo in quanto lo stesso tema del giardino, come rivela l'incipit stesso del libro, è caratterizzato da una cooperazione sempre complessa ed effimera tra azione umana e mutamenti ambientali: «un giardino è una costruzione delicata; una volta abbandonato, soggetto alle incursioni degli estranei e del tempo, si cancella facilmente; anche le strutture più consistenti che lo caratterizzano — fontane, bacini, padiglioni, voliere — sono destinate a lasciare tracce piuttosto labili» (5).

Il volume si struttura per brevi ed agili capitoli, ognuno fortemente focalizzato su un aspetto o un periodo preciso della storia del giardino, e capace dunque di fornire considerevole precisione di dettaglio pur nella definizione di un coerente discorso d'insieme. Un notevole apparato di illustrazioni a colori e di tabelle esplicative sui vegetali esaminati arricchisce ulteriormente la discussione, fornendo — è davvero il caso — un'immagine a tutto tondo del fenomeno culturale.

Nel primo capitolo, la storia del giardino nell'alto medioevo prende le mosse dal confronto che la cultura dell'epoca faceva tra i giardini contemporanei e quelli della tradizione antica, dalla letteratura latina, al giardino di Alcinoò nell'*Odissea*, ai giardini di Babilonia, ai tre fondamentali giardini biblici: l'Eden, l'*hortus conclusus* del *Cantico dei Cantici*, il giardino di Giuseppe di Arimatea. Come testimoniano le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, quello che dall'antichità passa maggiormente al primo medioevo è il sogno di un giardino edenico dell'eterna primavera (Isidoro fa derivare *hortus* da *orior* per sottolinearne il potenziale creativo, 12), insieme col desiderio di ricreare quel luogo perfetto nel presente, ad imitazione dell'opera divina e con l'intento di riprodurre «sia pur limitate e condizionate forme di vita adamitica» (13). Nel giardino monacale dell'alto medioevo si intrecciano allora due ordini di interesse particolari: mettere a buon frutto la terra per produrre alimenti e medicamenti vegetali necessari al monastero, ed esprimere simboli inerenti la teologia cristiana — da

qui la fontana (allegoria del Cristo *Fons Vitae*) o l'albero (*Arbor Vitae*) in centro al giardino, e le quattro vie o i quattro bacini d'acqua «a memoria dei quattro fiumi del mondo descritti nel primo libro della Bibbia. Il chiostro diventa così immagine del Paradiso terrestre» (17). Gli autori sottolineano, testandola su vari giardini dell'epoca, la caratteristica del giardino come luogo "altro" dal mondo esterno, spazio necessariamente isolato in quanto privilegiato. L'accesso dei profani a questo luogo può allora rappresentare tanto una profanazione quanto un atto iniziatico che conduce a potenti misteri (25); per gli iniziati, la frequentazione di «quell'ambiente cosmomorfico e cristocentrico [...] diveniva un vero e proprio esercizio ascetico» (33). Questo tipo di giardino claustrale, nonostante modifiche parziali e il progressivo cambio di significati, resterà il modello principale del giardino europeo fino a dopo il XV secolo.

Di seguito gli autori discutono i giardini orientali facendo cooperare di nuove informazioni storiche sulla tecnica dell'epoca con descrizioni provenienti da fonti testuali (qui il *Corano*), notando come l'idea di giardino-paradiso orientale definisca «una tipologia molto vicina a quella claustrale» (44). Sarà poi tramite la ritrasposizione di quel modello nell'incrocio di culture della Palermo medievale, che i sovrani normanni e Federico II trasformeranno l'immagine claustrale in una serie di raffinati simboli del potere politico, reimmettendo così il linguaggio del giardino nel mondo laico (48).

Più ci si sposta a nord, più le testimonianze di quei giardini orientali si velano di un'esotica atmosfera fiabesca (come nella descrizione di Salimbene da Parma di un giardino di Pisa, 59), si mescolano a leggende come quella del giardino del Veglio della Montagna (60) e si traducono infine nel giardino incantato della narrativa cortese, svincolandosi allora del tutto dal referente di realtà (si vede qui come un approccio solo storico o solo letterario non avrebbe potuto dar ragione della storia "ibrida" del giardino). Giardini completamente letterari e mentali, questi spazi magici seguono leggi fisiche del tutto proprie, e possono diventare tappe del percorso narrativo ed esistenziale dei protagonisti della storia — come accade agli amanti del *Floire et Blanchefleur*, la cui vicenda «si snoda attraverso tre momenti segnati da altrettanti giardini» (64). Allo stesso modo, il giardino del *Roman de la Rose* descritto da de Lorrain diventa uno spazio tutto narrativo e allegorico, che ospita vegetali adatti a esprimere determinate idee ma referenzialmente troppo "meridionali" per la collocazione nella Loira datane dall'autore (71).

Ed è proprio da questo progressivo allontanamento del giardino dal suo referente di realtà che sembra alimentarsi il genere della *visio* allegorica di giardini, come il *locus amoenus* in cui Raimondo Lullo immagina di

vedere un'apparizione allegorica della sapienza (79), e soprattutto come i giardini allegorici e letterari della *Divina commedia*. Nei *loci amoeni* della *Commedia* Dante recupera la polarità simbolica del giardino claustrale come luogo al contempo idillico e iniziatico (dunque potenzialmente rischioso): «nell'Antinferno il pericolo è simbolizzato dalle tenebre, nella *valletta dei principi* dal serpente della sera»; e anche nell'Eden Dante deve superare una difficile prova impostagli da Beatrice (80).

Questa trasposizione del giardino in elemento di un percorso di progressione personale si presta naturalmente anche a rappresentare un'iniziazione di tipo laico, una «catarsi filosofica» che si può ottenere tramite lo scambio intellettuale di novelle del *Decameron*, le discussioni del *Paradiso degli Alberti*, e il dibattito politico degli *Orti Oricellari* (84) — tutti esempi di come la concezione del giardino scivoli gradualmente dall'elogio dell'opera divina di organizzazione del reale all'esaltazione del lavoro tutto umano di selezione e ordinamento degli elementi naturali (89). Da qui deriva un'attenta discussione della passione di Petrarca per la botanica, e un'analisi dei suoi scritti in materia dove gli autori ben rimarcano come quello che più conta per il poeta-giardiniere è che «la volontà di sperimentazione [...] travalica la suggestione degli insegnamenti degli antichi» (104), definendosi davvero come intenzione di interagire con la natura fisica del suo tempo.

Il capitolo sulla crisi del Trecento si apre sui giardini profanati dalla figura della Morte negli affreschi Camposanto di Pisa, perfetta rappresentazione delle inquietudini trecentesche che avrebbero trovato massima espressione nella famosa epidemia di peste (120). Fondamentale, nello scenario di distruzione della peste, il valore civile che assume il giardino boccacciano come sede atta alla «ricostruzione di se stessi e alla riacquisizione del controllo sulla vita» (121). La stessa architettura del giardino del *Decameron* prevede un percorso interno congruente a questa progressiva rinascita: nella prima giornata, «il novellare è atto rituale», che si svolge in un «pratello» simile a quello del *Filocolo* (121–24); dopo un venerdì e sabato di riposo e meditazione la brigata si sposta in un insieme di spazi «più profondamente razionalizzati di quelli del sistema precedente» (124), dove viene sottolineato con insistenza l'ordine degli elementi quale risultato dell'intelletto umano agente sulla natura. Sarà invece un paesaggio incontaminato e completamente naturale a fungere da cornice al novellare della VII giornata e ad amplificare così la forza sensuale delle novelle incentrate sugli inganni delle mogli ai mariti. Dopo tale parentesi, e una nuova pausa di meditazione, la narrazione riprende nel giardino ben organizzato, presso la fontana (125). Gli elementi classici, romanzeschi ed esotici del paesaggio si fondono così a creare lo scenario di un ideale civile dove

l'essere umano recupera un perfetto bilanciamento tra intelletto, passioni e natura, in un paradiso terrestre adesso completamente laico. Nello stesso modo va interpretata la descrizione del giardino fiorito in inverno del *Filocolo*: non più un miracolo divino in terra ma il frutto di un ingegno che sa coltivare piante diverse che fioriscono alternativamente tutto l'anno e danno così l'impressione di un continuo rigoglio (128).

Il volume si chiude con un capitolo sugli orti rinascimentali, espressione delle corti che si sono andate a sostituire alla protoborghesia e oligarchia comunale e che perseguono una concezione decisamente più spettacolare del giardino: «i giardini-teatro, giardini-mito, giardini-mistero del Rinascimento avrebbero sancito il divario tra il bello e l'utile che ancor oggi si stenta a superare» (141). Non più meta di un percorso dalla selva oscura all'Eden, o rifugio meditativo contro il caos del mondo terreno, il giardino della corte rinascimentale è invece espressione di un potere che dall'interno della corte si propaga su una natura vista non in termini di luogo selvaggio ma di fattori demografici ed economici da controllare e ottimizzare. Nello spazio chiuso del nuovo giardino «il potere manifesta la sua più intima vocazione: giocare con la volontà dei sudditi come con gli automi» che rallegrano le aiuole dove si dilettono i cortigiani (169).

Il libro di Cardini e Miglio copre insomma con grande completezza e assoluta perspicacia la parabola del giardino vero e immaginato, dalle sue prime formulazioni più nostalgiche del Paradiso celeste fino alla sua trasformazione in Paradiso terrestre, laico-comunale e indi laico-cortigiano. La ricchezza documentaria, l'ampiezza di materiale dispiegato e poi omogeneamente collegato, assieme anche con la grande trasparenza di stile, rendono questo libro un importante esempio di storia della cultura, ricchissimo di spunti e intuizioni anche al di là del tema principale del lavoro.

MARCO ARNAUDO

HARVARD UNIVERSITY