

## IL “GIARDINO DI PALERMO”

Carlo Socco

Il paesaggio nasce dall'applicazione della struttura del testo narrativo al *continuum* referenziale del mondo che ci circonda.

Un riscontro pratico di tale affermazione si può avere dall'esame del paesaggio così come esso si presenta nei testi letterari. Possiamo, in proposito, assumere come caso esemplificativo la descrizione del “giardino pubblico” di Palermo, riportata da Goethe nel suo *Viaggio in Italia*. L'esempio è interessante anche perché, nella descrizione di Goethe, si mettono in evidenza i motivi della valorizzazione estetica del giardino.

Ai fini dell'analisi che condurremo, è opportuno suddividere questa descrizione in tre parti, che forniscono gli elementi essenziali per capire la struttura del testo paesaggistico del giardino:

- i) la prima parte dove si presenta il nucleo tematico (o *fabula*);
- ii) la seconda dedicata alla struttura della sequenza narrativa (o intreccio) dove emergono tre distinti episodi (1), (2) e (3);
- iii) e la terza dedicata ai motivi della valorizzazione estetica sul piano dell'espressione (a) e su quello del contenuto (b).

i) *"Ho passato in calma e in silenzio, le più piacevoli ore nel giardino pubblico, immediatamente vicino alla rada. È il posto più meraviglioso. Il giardino è su un piano regolare, ma sembra opera di fate. Sorto non da lungo tempo, esso ci trasporta nell'antichità."*

ii) (1) *"Aiule verdi inquadrano delle piante esotiche, alberi di limoni, in spalliera, si curvano in graziosi pergolati, alte pareti di oleandri, ornati di migliaia di fiori rossi come garofani, seducono lo sguardo. Ho visto degli alberi assolutamente nuovi per me, ancora senza foglie e, apparentemente, di paesi più caldi, i quali distendevano dei rami strani."*

ii) (2) *"Un terrazzo elevato dietro lo spazio piano permette d'abbracciare, in un colpo d'occhio, una vegetazione così stranamente intrecciata,"*

ii) (3) *"e porta lo sguardo su grandi vasche, nelle quali pesci dorati ed argentati guizzano, si muovono con grazia, si nascondono sotto le canne muscose o si riuniscono in frotte attirati da qualche briciola di pane. Le piante sono di un verde al quale non siamo abituati, ora più giallastro, ora più azzurrognolo come è da noi."*

iii) (a) *"Ma ciò che conferiva all'insieme una grazia singolare era un vapore che si spandeva su tutto uniformemente con un effetto così pronunziato che gli oggetti, alla distanza di qualche passo solamente, l'uno dietro all'altro si distinguevano, per un tono azzurro chiaro più deciso, in modo che il loro vero colore finiva per perdersi, per lo meno, appariva velato di azzurro. L'aspetto singolare che questa nebbia conferisce alle cose più lontane, alle navi, ai promontori è un effetto abbastanza notevole, per l'occhio dell'artista, in quanto che si possono distinguere nettamente e misurare le distanze. E anche per questo una passeggiata sulle alture era sommamente deliziosa. Non si vede più la natura, non si vedono che oggetti dipinti come il più abile artista che li avrebbe distinti l'uno dall'altro, con delle gradazioni di azzurro."*

iii) (b) *"Ma l'impressione di quel meraviglioso giardino mi aveva penetrato troppo profondamente; le onde nerastre all'orizzonte boreale, la loro lotta contro le tortuosità delle insenature, l'odore speciale del mare vaporoso, tutto rammentava ai miei sensi ed alla mia memoria l'isola dei beati Feaci. Io corsi a comprare Omero per leggere quel canto con grande godimento, e improvvisarne una traduzione a Kniep che, dopo il duro, rigoroso lavoro della giornata, ben meritava di riposarsi piacevolmente con un bicchiere di buon vino" (1816-29, 173).*

Ogni luogo si presenta (nel senso che possiamo interpretarlo) attraverso ciò che il suo paesaggio narra; i paesaggi, che hanno valore estetico, si presentano (nel senso che possiamo interpretarli) come narrazioni estetiche. Così come la bellezza di una veduta paesaggistica è nella nostra capacità di vederla, anche il racconto paesaggistico di un luogo richiede che lo si sappia leggere.

Ed è chiaro che così come un testo si presta a mille interpretazioni possibili, dipendenti *dall'intentio lectoris*, anche la prefigurazione progettuale del paesaggio di un possibile luogo offre questa possibilità. Non v'è dubbio, infatti, che chiunque altro fosse andato in quel giardino e ne avesse scritto agli amici, ci avrebbe lasciato un'interpretazione diversa da quella di Goethe. Così come quella interpretazione, che in sintesi delinea il testo narrativo di quel giardino, si presta a mille svolgimenti progettuali diversi di quel giardino come narrazione. La possibilità delle innumerevoli sfumature interpretative, che il testo estetico - e dunque anche il bel paesaggio - esalta, non equivale, tuttavia, ad ammettere come egualmente accettabili tutte le interpretazioni possibili, ma solo quelle che sono "provate sulla coerenza del testo" (Eco, 1990, 34):<sup>1</sup> di qui l'importanza di capire in che senso il paesaggio di un luogo possa essere interpretato come un testo dotato di coerenza.

A tale scopo, appunto, ben si presta l'interpretazione goethiana del giardino di Palermo e, poiché l'interesse che ci muove è quello dell'architetto paesaggista, potremmo compiere, sul materiale fornitoci da Goethe, un esercizio che, anziché guardare ad esso come ad una interpretazione di un giardino esistente, vi guardi come ad una descrizione sintetica, un abbozzo, di un giardino che dovremo sviluppare progettualmente. In altri termini, ci proponiamo di rileggere quel brano come se si trattasse di una lettera, con la quale Goethe ci conferisce l'incarico di sviluppare il progetto esecutivo del giardino di cui ci fornisce l'abbozzo.

Nella sua descrizione, Goethe presenta: all'inizio (i), il tema (la *fabula*) e le linee generali che debbono orientarne la valorizzazione estetica (i motivi dell'ambiguità); quindi (ii) descrive la struttura narrativa del testo (l'intreccio), cioè la sequenza e le connessioni dei vari sottotemi (le unità di paesaggio) con l'abbozzo delle principali vedute paesaggistiche; distinguendo, il ruolo che, nello svolgimento del tema, deve essere assegnato al giardino dal ruolo che deve svolgere il contesto in cui il giardino è inserito (le relazioni con lo sfondo del paesaggio esterno); infine (iii) precisa ed articola le linee della valorizzazione estetica sul piano dell'espressione e su quello del contenuto.

Il tema è enunciato nelle prime righe e ripreso nelle ultime: il giardino deve essere un luogo di calma e di silenzio su di un'area pianeggiante, adiacente al mare. La sua valorizzazione estetica deve puntare su due linee: la prima, volta a conferirgli un'atmosfera di smaterializzante magia (ridondanza espressiva); la seconda, mirata a farne un luogo archetipico, che ci trasporti nell'antichità (sovraccarico semantico). E qui Goethe, per rendere l'idea, ci fornisce un riferimento preciso: l'omerica isola dei Feaci.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> "L'iniziativa di un lettore consiste nel fare una congettura sulla *intentio operis*. Questa congettura deve essere approvata dal complesso del testo come un tutto organico. Questo non significa che su un testo si possa fare una ed una sola congettura interpretativa. In principio se ne possono fare infinite. Ma alla fine le congetture andranno provate sulla coerenza del testo e la coerenza testuale non potrà che disapprovare certe congetture avventate." (Eco, 1990, 34).

<sup>2</sup> Anche noi, come Goethe, possiamo rinfrescarci la memoria, rileggendo quei passi dove si narra del giardino di Alcinoò:

"Ma di fianco alla reggia un orto grande,  
quanto ponno in dì quattro arar due tori,  
stendesì, e viva siepe il cinge tutto.  
Alte vi crescon verdeggianti piante,  
il pero e il melograno, e di vermigli  
pomi carico il melo, e col soave  
fico nettareo la canuta oliva.  
Né il frutto qui, regni la state o il verno,  
pére, o non esce fuori: quando sì dolce  
d'ogni stagione un zeffiro spira,  
che mentre spunta l'una, l'altro matura.  
[...]

Ma del giardino in sul confin tu vedi  
d'ogni erba e d'ogni fior sempre vestirsi

È, quella omerica, una delle più antiche descrizioni del giardino mediterraneo, vero e proprio archetipo iconico del paesaggio della cultura occidentale. Ma il giardino di Alcinoò è solo l'angolo edenico di quel più complessivo *topos* che è l'isola lussureggiante degli ospitali Feaci, della deliziosissima Nausicaa; l'isola dove Ulisse approda, sospinto dalla tempesta, e racconta le sue avventure; l'isola della pace e della grazia ritrovate e del ripensamento narrativo del lungo ed avventuroso viaggio della sua vita: angolo di pace (che concede ore di calma e di silenzio) sullo sfondo di un perenne tormento (le onde nerastre in lotta contro le tortuosità delle insenature), dove l'eroe approda prima di rimettere piede ad Itaca. Dunque, il contenuto del nostro giardino deve metonimicamente ravvivare la memoria di quell'archetipo e del suo sovraccarico semantico.

Dopo aver enunciato il tema (i), Goethe passa a delineare la struttura narrativa (ii). Questa si fonda sulla sequenza di tre episodi principali:

- (1) il primo dedicato alla rappresentazione della varietà floristica del giardino (*"d'ogni erba e d'ogni fior sempre vestirsi / ben colte aiuole"*, recita l'Odissea) attraverso una fitta sequenza di vedute, in cui si evidenziano sia le specie floristiche che le loro varie forme (*"Aiuole verdi inquadrano delle piante esotiche, alberi di limoni, in spalliera, si curvano in graziosi pergolati, alte pareti di oleandri, ornati di migliaia di fiori rossi come garofani, seducono lo sguardo"*, riprende Goethe);
- (2) il secondo dedicato ad una vista d'insieme, che deve consentire di cogliere, da una terrazza panoramica, lo strano intreccio della vegetazione e che deve preannunciare il tema principale del terzo episodio (*"Un terrazzo elevato dietro lo spazio piano permette d'abbracciare, in un colpo d'occhio, una vegetazione così stranamente intrecciata,"*),
- (3) incentrato sulla minuta rappresentazione dell'acqua e della limpida preziosità della vita che in essa si svolge (*"e porta lo sguardo su grandi vasche, nelle quali pesci dorati ed argentati guizzano, si muovono con grazia, si nascondono sotto le canne muscose o si riuniscono in frotte attirati da qualche briciola di pane"*).

Questo per quanto concerne la sequenza narrativa del giardino, della quale Goethe ci fornisce il dettaglio di alcune vedute essenziali, e con riferimento alla quale indica nella lussureggiante ricchezza della natura la linea principale della valorizzazione estetica, poiché è questo il tratto saliente dell'archetipo iconico del giardino di Alcinoò.

Quindi Goethe passa a precisare il ruolo del contesto paesaggistico.

Il sito, in riva al mare, dovrà essere scelto in funzione di due distinte linee di valorizzazione estetica: iii) (a) l'una, di magica smaterializzazione, di un effetto di evanescenza e leggerezza che la lussureggiante matericità del giardino dovrà avere, e questo effetto sarà giocato dalla luce e dall'atmosfera, che dovranno conferire al tutto un tono azzurrato; iii) (b) l'altra, di opposizione tra il senso di quiete e di azzurrata serenità del giardino e il senso di perenne tormento del cupo mare: linea oppositiva, che deriva dall'archetipo iconico scelto, che non è solo il lussureggiante giardino quale angolo edenico, ma è anche il carico di connotazioni che l'isola dei beati Feaci ha assunto nell'avventura di Ulisse e che ne ha fatto il simbolo di un possibile destino del rapporto dell'uomo con il mondo.

Gli elementi del contesto paesaggistico, la luce, l'atmosfera e il mare, costituiscono variabili su cui non possiamo intervenire; tuttavia sono anche elementi essenziali del nostro progetto: essi entrano a far parte integrante e fondamentale del giardino; il che richiede appunto una sapiente scelta di sito, di orientamento dell'intero giardino, dei suoi percorsi e delle sue visuali panoramiche.

---

ben colte aiuole, e scaturir due fonti  
che non taccion giammai: l'una per tutto  
si dirama il giardino, e l'altra corre,  
passando dal cortil sotto la soglia,  
sin davanti al palagio."  
(Odissea, VII, vv.141-151, 162-168).

L'abbozzo è tracciato e non rimane che passare al disegno del progetto. E qui, certamente, si avranno tante interpretazioni quanti saranno i progettisti; ma il ventaglio delle possibili significative alternative sarà comunque limitato da quelle precise linee dell'abbozzo: ogni alternativa, se saprà essere fedele al tema, sarà comunque quel tipo di racconto e si muoverà lungo quelle linee di valorizzazione estetica: e questo è appunto ciò che più conta nel paesaggio come testo narrativo. Questa limitazione del campo delle alternative interpretative è possibile proprio in quanto il paesaggio è stato nitidamente rappresentato come narrazione estetica.

È ovvio che quanto più l'abbozzo si arricchisce di indicazioni, tanto più si limita il campo delle alternative interpretative. Se Goethe avesse più precisamente specificato il peso relativo dei tre episodi della sequenza narrativa, saremmo più vincolati nel dimensionamento delle tre partizioni fondamentali del giardino; se più precisamente si fossero indicate le relazioni con il contesto, avremmo minori gradi di libertà nella scelta delle vedute panoramiche sullo sfondo del mare; se le linee della valorizzazione estetica fossero state corredate da indicazioni sulle figure di stile, avremmo avuto maggiori vincoli nella scelta delle forme da imprimere alla vegetazione, alle fontane, ai viali; e così via.

Ma, pur in una descrizione così concisa, dobbiamo riconoscere che Goethe finisce per lasciare uno spazio relativamente limitato all'interpretazione: il margine di scelta più ampio concerne le sfumature poetiche, la cui importanza è fuori discussione nell'opera d'arte, quale appunto dovrebbe essere il giardino. È pur vero che si tratta di quelle sfumature che fanno la differenza di valore tra le opere d'arte e tra gli artisti: ma questo è appunto ciò che un committente chiede al paesaggista, cui affida il compito di progettare il giardino.

Sarebbe un *test* interessante quello di affidare a più paesaggisti il progetto del giardino descritto da Goethe. L'esito delle loro diverse progettazioni ci farebbe capire più a fondo la struttura dei gradi di libertà, che sono consentiti all'interpretazione. Capiremmo meglio che cosa dobbiamo intendere quando diciamo che l'interpretazione e la valutazione del paesaggio sono un fatto soggettivo; proprio perché avremo chiarito i margini di movimento nel campo dell'interpretazione sia semantica che critica.

La descrizione di Goethe ci consente di aggiungere qualche ulteriore considerazione in ordine alle relazioni intercorrenti tra semiosi estetica ed emozione.

La semiosi estetica è inscindibile da effetti emotivi; ma la semiosi estetica non può essere confusa con l'effetto emotivo. Cerchiamo di chiarire la relazione che lega inscindibilmente il lavoro interpretativo con lo stimolo emotivo. Riprendiamo, allo scopo, il seguente brano della descrizione del giardino di Palermo:

*"L'aspetto singolare che questa nebbia conferisce alle cose più lontane, alle navi, ai promontori è un effetto abbastanza notevole, per l'occhio dell'artista, in quanto che si possono distinguere nettamente e misurare le distanze. E anche per questo una passeggiata sulle alture era sommamente deliziosa".*

L'ultima frase, *"una passeggiata sulle alture era sommamente deliziosa"*, nella sua struttura binomiale (da un lato la passeggiata come atto percettivo-interpretativo e, dall'altro, uno stato emotivo di delizia), costituisce il modello al quale si ispirano gran parte delle descrizioni del paesaggio come esperienza estetica. Se la semiosi estetica dovesse esaurirsi in questo segmento relazionale, dovremmo dedurre che essa consiste in un movimento che avviene all'interno della struttura del *codice della sensibilità empatica: dove ad uno stato del mondo, assunto come significante, viene associato uno stato psicologico, assunto come significato*. Saremmo cioè di fronte ad un fenomeno di presa che si colloca sul piano dell'estesia, cioè su di un piano che è fortemente ancorato al sensoriale su cui si innesta e da cui si sviluppa il cognitivo. Ma la semiosi estetica non si esaurisce nell'unico approdo dell'effetto patemico, poiché non si può confondere il senso veicolato da un testo estetico con il tipo di effetto (euforico/disforico), che esso produce sulle nostre emozioni.

Quando le componenti di forma e di contenuto del paesaggio si combinano in modo da dar luogo a determinate figurazioni che paiono cariche di significato, che tuttavia non sappiamo decodificare, allora veniamo colti "da un sentimento semplice di grande intensità [...]. Parimenti i diversi suoni emessi da strumenti di una orchestra colpiscono l'orecchio e il risultato è una speciale emozione musicale, del tutto distinta dai suoni stessi" (Peirce 1931-35). "Ciò che occorre ritenere di questa citazione non è la descrizione di un particolare stato emotivo, ma l'idea che l'ascoltatore, sentendo la musica, colga qualcosa di più complesso della somma dei singoli significati dei suoni. Se questo movimento interpretativo si arrestasse al godimento di questa imprecisa emozione, non ci sarebbe abduzione" (Eco 1975, 187), quindi nulla di rilevante ai fini di un processo di significazione, che costituisce pur sempre ciò che distingue il piacere estetico dalla semplice e indicibile presa estetica di cui parla Greimas.

Goethe, nel brano sopra citato, individua proprio nella *particolare ridondanza espressiva* del testo paesaggistico il motivo preminente della delizia: è quell'aspetto singolare che la nebbia conferisce alle cose e che produce un effetto figurativo apprezzabile per l'occhio dell'artista.

Si tratta di uno dei motivi della valorizzazione estetica del paesaggio, di cui si è detto in precedenza: il motivo, cioè, che deriva dal paesaggio come pura espressione figurativa, indipendente dal contenuto suo specifico. Ed è il motivo che il paesaggio ha in comune con tutte le arti figurative e che, appunto per questo, come dice Goethe, è "notevole per l'occhio dell'artista".

In questo tipo di descrizione non compare quel contenuto che costituisce la specificità, che fa diverso il testo paesaggistico da quello di altre arti figurative. Ciò che non accade in quest'altro brano della stessa lettera:

*"Ma l'impressione di quel meraviglioso giardino mi aveva penetrato troppo profondamente; le onde nerastre all'orizzonte boreale, la loro lotta contro le tortuosità delle insenature, l'odore speciale del mare vaporoso, tutto rammentava ai miei sensi ed alla mia memoria l'isola dei beati Feaci".*

Anche qui compare il segmento relazionale, prima visto: vi è un paesaggio percepito, "quel meraviglioso giardino" e, ad esso correlato, "un'impressione" che "penetra profondamente" il Poeta. Ma, rispetto all'esempio precedente, qui il paesaggio viene percepito non più solo come pura figurazione espressiva, ma anche come entità topica: il "giardino" immerso nell'odore salmastro del tormentato mare di sfondo. Vi è un *topos* preciso che, in grazia del suo specifico contenuto, produce un'impressione profonda che, con una sorta di reazione empatica, fa emergere dalla memoria del Poeta "l'isola dei beati Feaci", con tutto il carico simbolico di cui abbiamo ampiamente parlato.

Non è solo attraverso un'analogia iconica tra un paesaggio reale e uno mitologico della memoria, ma è anche attraverso questa relazione di empatia tra stati emotivi, che il processo semiotico si arricchisce di altri segmenti relazionali, che connettono quel giardino reale con il *topos* archetipico della fantasia omerica; attraverso questi ulteriori segmenti, quel giardino si carica delle connotazioni di cui quell'archetipo è sovraccarico.

Il brano in ultimo citato ci presenta, dunque, un secondo modello del processo di semiosi estetica, costituito da una sequenza di segmenti relazionali, dove interviene esplicitamente il contenuto e non solo la forma del testo paesaggistico: il primo segmento relaziona l'immagine percepita di un luogo con l'effetto emotivo da essa suscitato; il secondo relaziona questo effetto emotivo con un analogo effetto depositato nella nostra memoria, al quale è connessa una rappresentazione di un certo stato dell'uomo nel suo rapporto con la natura.

Ciò che ancora possiamo aggiungere è che nella corrente interpretazione estetica del paesaggio, spesso il primo modello descrittivo appare come esaustivo della semiosi estetica, così come spesso i due modelli confusamente convivono; ma tra i due vi è una sostanziale differenza: nel primo, infatti, la semiosi estetica sembra ridursi alla relazione binomiale tipica del codice della sensibilità empatica nei confronti della connotazione espressiva; nel secondo, viene illuminato in modo più completo il percorso della semiosi estetica, che mette in gioco forma e contenuto in una

complessa struttura relazionale, dove agiscono anche, ma non solo, relazioni empatiche tra emozioni.

## **Bibliografia**

U. Eco (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.

Eco U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

Goethe J. W. (1816-29) *Italienische Reise* (tr. it. (1982) *Viaggio in Italia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara).

Peirce C. S. (1931-1935) *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge.