

Le giardiniere

Semi, radici, propaggini, dall'Inghilterra al mondo

a cura di Francesca Orestano



Francesca Orestano
Anna Rudelli
Anna Zappatini



Milano University Press

Francesca Orestano, Anna Rudelli, Anna Zappatini

**LE GIARDINIERE:
SEMI, RADICI, PROPAGGINI,
DALL'INGHILTERRA AL MONDO**

A cura di Francesca Orestano

Milano University Press

Le Giardiniere. Semi, radici, propaggini dall'Inghilterra al mondo / Francesca Orestano, Anna Rudelli, Anna Zappatini. Milano: Milano University Press, 2021.

ISBN 979-12-80325-07-5 (print)

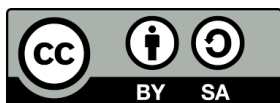
ISBN 979-12-80325-20-4 (PDF)


ISBN 979-12-80325-22-8 (EPUB)

DOI 10.13130/milanoup.41

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle Linee Guida per pubblicare su MilanoUP.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.



 Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
<https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© 2021 Francesca Orestano, Anna Rudelli, Anna Zappatini

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Indice

Introduzione – FRANCESCA ORESTANO, Le giardiniere, dall’Inghilterra al mondo	9
Capitolo 1 – ANNA ZAPPATINI, Il Settecento: tre principesse a Kew Gardens	17
Capitolo 2 – ANNA RUDELLI, Dorothy Wordsworth, un orto romantico nel Lake District	35
Capitolo 3 – ANNA ZAPPATINI, Jane Loudon, <i>Gardening for Ladies</i> : note sul giardinaggio per signore vittoriane	49
Capitolo 4 – ANNA ZAPPATINI, Marianne North, ovvero il mondo è un giardino da dipingere	65
Capitolo 5 – ANNA RUDELLI, <i>Children and Gardens</i> di Gertrude Jekyll: piccoli giardinieri crescono	81
Capitolo 6 – ANNA RUDELLI, Beatrix Potter, illustrazioni giocose e scientifiche. Da Peter Rabbit alla tutela del paesaggio	97
Capitolo 7 – FRANCESCA ORESTANO, Giardino e paesaggio americano: Beatrix Farrand riscrive l’Eden nella ‘wilderness’ del Nuovo Mondo	113
Capitolo 8 – FRANCESCA ORESTANO, Vita Sackville-West: un giardino che è come una casa, da Knole a Sissinghurst	127
Capitolo 9 – FRANCESCA ORESTANO, Edna Walling e il lavoro nel giardino, ovvero “i giorni più felici della mia vita”	141
Capitolo 10 – FRANCESCA ORESTANO, Storia, disegno, visione: Sylvia Crowe	157
Capitolo 11 – FRANCESCA ORESTANO, L’avventura di una specie esotica: Maria Teresa Parpagliolo Shephard	169
Capitolo 12 – ANNA ZAPPATINI, Rosemary Verey: rileggere la storia inglese nel giardino moderno	183
Capitolo 13 – ANNA ZAPPATINI, Beth Chatto: assecondare l’ambiente, ovvero “la pianta giusta per il luogo giusto”	199
Lista delle Illustrazioni	215

A Beatrice, Cristina, Maria Teresa,
le mamme che hanno ispirato la passione per il verde,
e questo libro.

Introduzione

Le giardiniere, dall'Inghilterra al mondo

Francesca Orestano

Questo libro è nato dalla spinta creativa impressa alla conoscenza del giardino da Maria Theresa Ferraro Rossi. Per molti anni attiva e affettuosa presidente del Garden Club Monza e Brianza, Maria Theresa è stata l'ideatrice e promotrice appassionata di una manifestazione annuale, tenutasi per la prima volta il 14 ottobre 2005, e dedicata poi, sempre con cadenza annuale, a "Donne Protagoniste nella Storia del Giardino". Il primo convegno ebbe per tema l'opera di Lavinia Taverna. Riporto le parole di Maria Theresa, in apertura ai lavori nel 2005:

La visita ai Giardini della Landriana avvenuta anni or sono durante un tour nei giardini del Lazio aveva fortemente commosso tutti i soci per la presenza silenziosa di Lavinia durante la visita guidata. Lavinia non c'era ma era come se fosse ancora viva tra i suoi fiori, con il suo cane a guidarci nel percorso. Quando ho realizzato che la Villa Taverna di Canonica Lambro, che conoscevo fin da piccola, un vero mitico luogo della mia infanzia, era stata la casa amata di Lavinia Taverna, è scattata l'idea di realizzare in quel luogo l'evento che da tempo desideravo.

Tutto l'evento era stato progettato e armonizzato da Maria Theresa, fin nei minimi dettagli. Il luogo dove per anni il convegno si svolse era proprio la magica Villa Taverna, a Canonica Lambro, dove in un certo senso tutto aveva avuto inizio. Il sito di Villa Canonica era stato celebrato sin dal 1559 da Bartolomeo Taegio, nel trattato in forma di dialogo *La villa* (1559):

Qui viene il saggio e gran Taverna [...] nell'aprica villa della famosa Canonica per la cui vicinanza il Lambro e Monza ne vanno tanto altieri. Questo luogo è sì allegro e giocondo e meraviglioso [...] con il lieto e ridente colle la cui vaghezza è tale che mi fa stupire [...]. Gli arboscelli, i fiori, l'herbe, gli odori, i ben misurati sentieri: tanta è la piacevolezza di questo amenissimo luogo.
(<http://www.villataverna-canonica.it/storia-2/>)

La scelta dei relatori dava voce a studiosi e studiosi appassionati alla storia del giardino; e infine al convegno era abbinato il Premio Lavinia Taverna che ogni anno venne conferito a un'architetta di paesaggio, o a una giovane donna che si fosse comunque distinta nell'ambito della conoscenza e coltivazione delle piante, nel disegno botanico, o in altre attività giardiniere. Dopo il successo del primo evento, Maria Theresa sarebbe riuscita a replicare l'incontro per molti

anni. I saggi raccolti in questo libro riflettono in gran parte le occasioni dei vari convegni, dove di volta in volta l'attività di una donna protagonista nella storia del giardino e del paesaggio veniva indagata e raccontata. Orticola di Lombardia sarebbe poi subentrata, sotto la guida di Filippo Pizzoni, ma i primi dieci convegni restano nella memoria come un'occasione unica di incontro – come realizzazione di un'idea verde frutto della passione di Maria Theresa, attiva anche come presidente del Garden Club di Monza e Brianza.

L'idea del convegno e del premio aveva trovato concretezza e sviluppo nel fondersi di due luoghi, la Villa Taverna a Canonica Lambro e i Giardini della Landriana di Lavinia Taverna, a Tor San Lorenzo. Nel 1956, Lavinia Taverna acquistava a un'asta giudiziaria un terreno brullo sul litorale del Lazio ancora infestato da mine e bombe, residui dello sbarco degli Alleati nella vicina Anzio. Il nome dato alla proprietà, La Landriana, venne scelto in omaggio a uno dei nomi storici del casato dei Taverna. Il sogno cominciò a realizzarsi quando un'amica di famiglia regalò una bustina di semi a Lavinia. Di fatto ogni giardino non è che la ricreazione di un fantasma del passato, un Eden coltivato nella memoria e nel cuore prima ancora che sulla terra.

I saggi contenuti in questo libro riportano, con pochissime modifiche, alcuni degli interventi ai convegni tenutisi a Canonica Lambro. Chi scrive ha avuto la fortuna di collaborare più di una volta con Maria Theresa. Ma poiché la passione per i giardini si propaga come le specie vegetali, il progetto è cresciuto grazie ad Anna Rudelli e ad Anna Zappatini, che nella loro vita universitaria avevano voluto scrivere di giardini e di paesaggio: Anna Rudelli concentrandosi su Dorothy Wordsworth nel Lake District e su John Muir in America; Anna Zappatini lavorando sui giardini di Kew e su Marianne North. E poiché la cultura e la storia del giardino inglese hanno formato l'essenza dei nostri studi, questa raccolta segue, fin dal titolo, le vicende di uno stile che nasce in Inghilterra ma si propaga all'America, all'Australia, a lontane parti del mondo. Si è posta in evidenza la presenza femminile nel giardino e nel paesaggio, non decorativa, ma attiva, propositiva e pratica; il punto di partenza, l'Inghilterra del Settecento, porta a disegnare una nozione globale della cultura giardiniera nelle sue migrazioni e trasformazioni, adattate ai climi e terreni più diversi. I contributi tracciano una storia che si svolge in gran parte in Inghilterra, ma che migra altrove, grazie alla facoltà delle piante, e di coloro che le seguono, di muoversi da un continente all'altro.

Nel 1617 *Country Housewife's Garden* di William Lawson è destinato alla donna e al suo giardino; questo ruolo la vede anche preparatrice di confetture e rimedi tratti dalle erbe. Ma il giardino in questi anni sembra un appannaggio di personaggi regali: Anne di Danimarca (1574-1619), moglie di James I Stuart, e Lucy, Contessa di Bedford (1581-1627), incaricano due geniali architetti, Inigo Jones e Isaac de Caus, di ridisegnare le loro proprietà. Anne possiede giardini a

Greenwich e a Somerset House; Lucy eredita Twickenham, e, nel 1617, il re le concede la proprietà di Moor Park in Hertfordshire.

Altro personaggio regale è Henrietta Maria (1609-1669), moglie di Charles I, nonché figlia di Maria de' Medici: l'architetto di giardini André Mollet viene da lei incaricato di ridisegnare St. James Park, e interviene sul giardino di Oatlands, nel Surrey, dove già lavora John Tradescant, collezionista e botanico. A questi progetti regali si affiancano gli allestimenti teatrali dei *masques*, dove la regina appare come dea della luce nel favoloso giardino delle Britanides; ma il sogno dura solo fino al processo ed all'esecuzione di Charles I: Henrietta fugge in Francia, le statue e le fontane vengono vedute, il giardino viene smantellato e demolito.

Con pochissime eccezioni la storia della presenza femminile nel giardino, sino all'Ottocento, annovera rappresentanti regali, il cui ruolo viene ricordato per le stravaganti somme spese a favore dei giardini e viene costantemente legato a quello del *royal gardener* – giardiniere di casa reale – di turno, che ne interpreta gusti e aspirazioni. La regina Mary (1662-1694), moglie di James II, accoglie i progetti di Daniel Marot; la regina Anne (1665-1714) sale al trono nel 1702 e nello stesso anno nomina *royal gardener* Henry Wise; la regina Caroline (1683-1737), moglie di George II, fa eseguire lavori a Richmond, rimodella Hyde Park e Kensington Gardens, e collabora con John Vanbrugh e William Kent, mentre *royal gardener* è Charles Bridgeman, nominato nel 1728. Infine Augusta (1719-1772), moglie del Principe di Galles, si appoggia a William Chambers per la realizzazione dei giardini di Kew. La tradizione regale è oggetto del primo capitolo di questa storia, scritto da Anna Zappatini.

Pochi libri dedicati al giardinaggio studiano la vita e l'opera di Dorothy Wordsworth (1771-1855), qui esaminata da Anna Rudelli che ha letto con attenzione i diari della sorella del celebre poeta romantico, e ha viaggiato spesso nel Lake District, regione eletta come destinazione privilegiata dai Romantici, che avevano trovato dimora al Dove Cottage, a Grasmere, in un ambiente arcaico e pastorale. Dorothy è attenta alla natura selvaggia e spontanea dei luoghi, ma acquista anche piante dai cataloghi allora disponibili: trapianta e coltiva fiori, fragole e fagioli, il bello e il commestibile.

È nell'epoca vittoriana che si pongono le basi perché la donna possa lavorare nel giardino: occupandosi non solo del *kitchen garden* – il giardino delle erbe e dei vegetali commestibili – ma del giardino decorativo, ricco di fiori. Jane Loudon, in *Gardening for Ladies* (1840), pur ammettendo la difficoltà di cimentarsi con alberi da frutto e ortaggi, sosteneva che la donna era del tutto capace di coltivare e gestire un vero giardino fiorito. Sul ruolo di pioniera del giardinaggio femminile svolto da Jane Loudon (1807-1858) interviene ancora Anna Zappatini, tracciandone la storia e individuandone la presenza – allo stesso tempo collaborativa e originale – accanto al famoso marito, John Claudius Loudon. L'autore di *Encyclopaedia of Gardening* (1822), ideatore di «The Gardener's Magazine», viene affiancato dalla moglie che lancia nel 1840 «The Lady's Magazine for

Gardening»; nello stesso anno Jane pubblica anche *Gardening for Ladies*; nel 1841 *The Ladies' Companion to the Flower-Garden*. Insieme all'instancabile Jane Loudon, molte altre donne scrivono per un pubblico di lettrici interessate al giardinaggio: Louisa Johnson è autrice di *Every Lady Her Own Flower Gardener* (1837; 1843) e *Every Lady's Guide to Her Own Greenhouse* (1851). Juliana Horatia Ewing è autrice di *Letters from a Little Garden* (1886), Theresa Earle compone un *Pot-Pourri from a Surrey Garden* (1897).

Le giardiniere vittoriane parlano il linguaggio dei fiori, si avventurano in escursioni botaniche, raccolgono felci e muschi, annotano, catalogano, disegnano. E soprattutto tentano di carpire autonomamente i segreti del giardinaggio: da sole, senza un uomo accanto che ne sappia troppo, perché, come osserva Louisa Johnson, è spiacevole sopportare i dissimulati sogghigni di un uomo che pensa che stiate sbagliando. Tra le viaggiatrici che si avventurano ben oltre i confini dell'Inghilterra va annoverata Marianne North (1830-1890): sulle tracce di questa coraggiosa signora, Anna Zappatini intesse la biografia di una donna formidabile, pittrice di piante esotiche che va a scovare e ritrarre nei luoghi più inaccessibili del mondo.

I Married Women's Property Acts del 1870 e 1882 sono leggi che consentono in Inghilterra alle donne sposate di mantenere il controllo del proprio patrimonio. Queste leggi facilitano la presenza della donna in un giardino di sua esclusiva proprietà: gli ultimi decenni del secolo vedono non solo signore di alto rango, come Lady Emerald Cunard, o Sibyl Colefax, o Nancy Astor, all'opera nei giardini di famiglia, ma anche donne che intraprendono il mestiere del giardinaggio, come Norah Lindsay (1873-1948), che disegna aiuole piene di azzurri nontiscordardime per Nancy Astor a Cliveden, e per altri committenti, a Trent Park, Port Lympne, Blicking. L'informalità del suo stile, l'uso dei mattoni come elementi decorativi, la profusione dei fiori e l'attenzione alle loro gradazioni di colore avrebbero influenzato Gertrude Jekyll (1843-1932), che studia pittura alla Henry Cole School of Art a South Kensington. Jekyll frequenta i membri dell'Arts and Crafts Movement specializzandosi in *interior decoration* – decorazione d'interni. La qualità della superficie di petali e foglie, la loro consistenza, il colore in tutte le gradazioni, vengono esaminati da Jekyll in *Wood and Garden* (1899) con occhio insieme microscopico ed artistico: per Jekyll nessuna piantumazione artificiale può eguagliare quella della natura. La natura insegna moderazione, semplicità, e quella qualità pittorica che è definibile come ampio respiro. Il tirocinio come pittrice orienta l'occhio di Jekyll nella sua esperienza da giardiniera, che guarda al giardino come a una tavolozza ricca di colori. Anna Rudelli ha preso in considerazione un aspetto particolare dell'attività di Jekyll, che la vede impegnata a insegnare ai bambini come creare e mantenere un giardino. Qui sfuma sullo sfondo la presenza di Edwin Lutyens, sempre al fianco di Jekyll sin dal 1892: *Children and Gardens* è scritto per i bambini, ed è corredato da divertenti disegni e dalle fotografie della stessa autrice. Libri di giardinaggio per

bambini vengono prodotti da eccellenti signore: *Short Studies in Botany* (1892) di Harriet C. Cooper; *The Garden Book for Young People* (1908) di Alice Lounsberry e *The Children's Book of Gardening* (1909) di Mrs Alfred Sedgwick e Mrs Paynter.

Il ruolo di Jekyll sigilla il rapporto tra l'opera della donna e l'attività di giardinaggio, che verrà istituzionalizzato mediante la creazione di apposite scuole, come la Glynde School for Lady Gardeners fondata da Frances Wolseley (1872-1936) nel 1902, con tre famose *lady gardeners* come madrine, Miss Jekyll, Mrs Earle e Ellen Wilmott. Le scuole per donne che intendono praticare il giardinaggio si moltiplicano: dal 1896 le allieve giardiniere a Kew indossano dei larghi calzoni, una vera "Kewriosity". Come ricorda Sue Bennett, nel 1908 si contano sette scuole per donne giardiniere in Inghilterra, e nel 1915 il comitato per la Agricultural Education of Women annuncia che la domanda supera ampiamente l'offerta. Nel 1927 viene fondata da Beatrix Havergal e da Avice Sanders la scuola dei Waterperry Gardens, aperta sino al 1969. Per conseguire il diploma si studiano tutte le branche dell'orticoltura, dalla natura del terreno alle concimazioni, alle coltivazioni in serra: le allieve indossano regolarmente i pantaloni. Quello che tradizionalmente era l'angelo della casa vittoriana allarga la sua sfera di influenza, e dall'interno domestico si appropria degli spazi esterni: il giardino viene spesso progettato e modellato come altrettante stanze della casa, ospedale e misterioso, posto di intimità e riflessione, di convivialità e gioco, e di contemplazione.

Lontano da Londra, e di nuovo nel romantico Lake District, si dipanano le storie per bambini di Beatrix Potter (1866-1943), che vedono protagonisti conigli e scoiattoli, gatti e cani, gufi e pecore, rane e ricci. Di Beatrix Potter scrive Anna Rudelli, esaminando sia le illustrazioni alle storie che i disegni scientifici di questa donna che incide concretamente sulla tutela del Lake District, dove sceglie di vivere. Alla sua morte un ingente patrimonio di edifici locali e vernacolari, *cottages*, stalle, fienili, insieme alle sue amate pecore di razza Herdwick, verrà posto sotto l'egida del National Trust. Giardinaggio e istituzioni preposte alla tutela e conservazione del paesaggio: questi i temi che verranno declinati con maggior convinzione dalle giardiniere del Novecento.

Qui occorre fare un *detour* verso gli Stati Uniti, per Beatrix Farrand (1872-1959), erede di una tradizione americana che accoglie il modello di giardino inglese ma lo trasforma profondamente, in senso ideologico prima ancora che pratico.

Configurare la mappa del territorio americano significa addentrarsi in uno spazio dove agiscono all'unisono le visioni e il vagheggiamento dell'Eden e la ricognizione della natura inesplorata e minacciosa della *wilderness*. Eden e *wilderness* sono facce opposte di un atteggiamento storico – geografico, culturale, politico e letterario – che ne utilizza il mito in reciproca spinta e negazione. Secondo il sognatore Gonzalo ne *La tempesta* di Shakespeare il Nuovo Mondo riporterà la società umana a un ordine ideale e provvidenziale della natura. L'isola di

Prospero – o meglio, di Calibano – donerà spontaneamente i suoi prodotti e tutto vi crescerà senza sudore e fatica. Ma la Nuova Gerusalemme, quando vi arrivano i Padri Pellegrini all'inizio del Seicento, è anche solitudine e caos, prova terribile contro una natura avversa, crudele e ferina, contro diaboliche tentazioni capaci di sconvolgere ogni disegno umano.

Dall'Inghilterra arrivano stampe di paesaggio, mappe di giardini, guide e poemi topografici, e una nozione di *wilderness* decorativa, artificiale, squisitamente estetica, poiché nel Vecchio Mondo lo stile naturale era solo uno tra i vari elementi che concorrevano all'allestimento del giardino.

Negli Stati Uniti, fra i pionieri del giardinaggio sistematico, vanno ricordati David Hosack (1769-1835), fondatore del primo giardino botanico e della New York Horticultural Society, e André Parmentier (1780-1830), che importa arbusti e alberi dall'Europa, e ha successo con i suoi vivai a Brooklyn, disegnati secondo uno stile all'inglese, naturale o informale (Wulf 2008).

Il modello inglese tuttavia resiste, declinato dall'apostolo del gusto, Andrew Jackson Downing (1815-1852), seguace di John Claudius Loudon. Il periodico di Loudon, «The Gardener's Magazine» ispira «The Horticulturist» diretto da Downing dal 1846. Il testo di Loudon più celebre e imitato da Downing è *The Suburban Gardener and Villa Companion* (1838), sui giardini di piccole proprietà suburbane di modesto respiro, giardini di case a schiera o giardini di casette bifamiliari. Della lezione del giardinaggio inglese vengono adottati negli Stati Uniti quei valori che devono fungere da elementi di controllo e pacificazione sociale. Beatrix Farrand saprà interpretare queste istanze morali, non tanto nei giardini progettati per privati committenti, quanto con il suo lavoro per i campus delle università americane. Da Princeton all'Università della California, Farrand sviluppa metodi e stile che declinano la vocazione democratica delle istituzioni del sapere. È una donna che fa del giardinaggio la sua professione esclusiva.

In Inghilterra, invece, una donna che discende da un'antica famiglia deve lasciare la casa avita, che non può ereditare in quanto femmina: ne costruirà un'altra, a Sissinghurst, mentre una grande scrittrice, Virginia Woolf, fonderà in un libro i luoghi perduti dell'infanzia con la realtà del momento presente. I luoghi dell'infanzia vengono ricostruiti in un giardino, e Vita Sackville-West (1892-1962) ne è la creatrice. Il fantasma della dimora avita, Knole, si trapianta, modella e pervade le stanze del giardino di Sissinghurst.

Ben lontano dall'Inghilterra, una ragazza emigrata in Australia, Edna Walling (1895-1973), costruisce il suo destino di giardiniera. Interprete del clima, del terreno, del paesaggio australiano, Walling costruisce giardini e case con uno stile mutuato da Jekyll e Edwin Lutyens, ma trasformato a misura del continente, del suo carattere, e delle condizioni climatiche del territorio. Sempre più le donne attive nel giardino sono professioniste il cui raggio d'azione si allarga al paesaggio e ai temi della tutela e della conservazione. Sylvia Crowe (1901-1977) ne è l'esempio, e con lei in Italia una formidabile Maria Teresa Parpagliolo Shephard

(1903-1974). Queste giardiniere sono attive in grandi progetti paesaggistici e urbanistici. La loro professione è ormai un dato di fatto: sta a loro misurarsi con la modernità di dighe e tralicci elettrici, lottizzazioni e verde urbano. E qui ricordo un'amica indomita e coraggiosa, Mavis Batey, che da Bletchley Castle, dove lavorò durante la guerra, avrebbe dedicato la sua vita agli studi sul giardino inglese, spaziando dal Settecento alle recenti campagne per la tutela del paesaggio: il suo *Indignation! The Campaign for Conservation* (2000) affronta questi temi, e molto altro ancora.

Le nostre storie si concludono, ma senza chiudersi, con i capitoli dedicati da Anna Zappatini a Rosemary Verey (1918-2001) e a Beth Chatto (1923-2018). La consapevolezza del gesto che modella il giardino suggerisce a Verey di tornare a esaminare la storia del giardino inglese, traendo da antichi libri ispirazioni per la contemporaneità. Beth Chatto è interprete di un sentimento ecologico che la porta a osservare attentamente l'adattabilità delle piante in terreni inospitali, brulli, impossibili, traendo da ciò quelle lezioni che servono a tutte le giardiniere, e a tutti coloro che hanno a cuore il verde.

Questo il senso delle radici, dei semi, e delle propaggini che permettono alle piante di muoversi da un luogo all'altro, di interpretare climi lontani, e rifiorire anche in condizioni molto diverse.

I capitoli che seguono confermano la vocazione del giardino inglese a espandersi, trasformarsi, adattandosi ai tempi moderni ma senza dimenticare le proprie radici. Tuttavia, e questo è l'aspetto che distingue la nostra raccolta da altri eccellenti modelli che hanno messo a fuoco la presenza femminile nel giardino, i saggi prendono in considerazione anche donne che, pur senza scrivere libri o trattati, hanno vissuto il giardino e il paesaggio, annotandone i momenti nei loro diari, descrivendolo nelle storie per bambini, fissando le piante più strane ed esotiche nei loro dipinti e infine difendendo lo spazio verde con il loro impegno di tutela e conservazione. *Last but not least*: anche se alle spalle delle autrici del volume c'è una consuetudine di scrittura accademica, si è voluto offrire un testo facile, contenendo al minimo i riferimenti, per offrire un'occasione di lettura che può eventualmente espandersi a quanto contenuto nelle bibliografie apposte ad ogni capitolo. I testi citati nel volume, tutti da fonti inglesi, sono stati tradotti in italiano dalle autrici dei rispettivi saggi.

Bibliografia

- AAVV, 1987, *Le ville storiche nel territorio di Monza*, Monza, Associazione Pro Monza.
 BATEY, M., 2000, et. al., *Indignation! The Campaign for Conservation*, London, Kit-Cat Books.

- BENNETT, S., 2000, *Five Centuries of Women and Gardens*, London, National Portrait Gallery Publications.
- FELUS, K., 2016, *The Secret Life of the Georgian Garden: Beautiful Objects and Agreeable Retreats*, London, I. B. Tauris.
- GROAG BELL, S., 1990, *Women Create Gardens in Male Landscapes: A Revisionist Approach to Eighteenth-Century English Garden History*, in «Feminist Studies», Vol. 16, No. 3 (Autumn), pp. 471-491.
- KELLAWAY, D., 1997, (ed.), *The Illustrated Virago Book of Women Gardeners*, London, Virago.
- ISNENGI, M., PALMINTERI F., ROMITTI, I., 2005, (eds.), *Donne di fiori: Paesaggi al femminile*, Milano, Mondadori Electa.
- TAEGIO, B., 1559, *La villa*. <http://www.villataverna-canonica.it/storia-2/> (accesso del 2 aprile 2021).
- WULF, A., 2008, *The Brother Gardeners, Botany, Empire, and the Birth of an Obsession*, London, Windmill Books.

Capitolo 1

Il Settecento: tre principesse a Kew Gardens

Anna Zappatini

Tra il 1714 e il 1761 tre principesse lasciano la Germania per l'Inghilterra.

Di nascita, lingua ed educazione tedesca, Wilhelmina Charlotte Caroline di Brandenburg-Ansbach (1683-1737), Augusta di Saxe-Gotha (1719-1772) e Sophia Charlotte di Mecklenburg-Strelitz (1744-1818) sono accomunate da un destino come spose degli eredi della casa degli Hannover, regine d'Inghilterra e madri di futuri re. In Inghilterra portano la tradizione femminile di mecenatismo e collezionismo assorbita nelle corti tedesche, incoraggiando arti, musica e lettere, scienze e filosofia, e lo sviluppo di commerci e manifatture inglesi per promuovere il prestigio politico degli Hannover. Tra i loro interessi spicca la passione per la botanica e per i giardini che trova espressione, in particolare, in due proprietà alle porte di Londra e lungo il Tamigi: Richmond Lodge e Kew Farm, nucleo dei moderni Giardini Botanici di Kew. Qui, avvalendosi di famosi esperti botanici, giardinieri ed architetti, le principesse intervengono su temi e linguaggio del nascente giardino paesaggistico inglese trasformando le due proprietà, inizialmente separate, in rifugi degni di futuri sovrani.



Fig. 1.1. Peter Tillemans, *Prospect of the River Thames at Twickenham*, 1725.

Al suo arrivo in Inghilterra nell'ottobre 1714, Caroline è una fiorente donna sulla trentina, con carnagione chiara, folti capelli biondi, belle mani e occhi luminosi. A pochi giorni dall'incoronazione raggiunge il marito George Augustus

(1683-1760), figlio di George Louis, Principe Elettore di Hannover e Duca di Brunswick-Lüneburg, che, con il nome di George I, succede alla regina Anne, morta senza lasciare eredi legittimi diretti di fede anglicana. La folla che la acclama come moglie, madre ed eroina della fede protestante, in lei scoprirà una donna determinata ed ambiziosa, intelligente e colta, curiosa e ciarlieria. Formata alla corte illuminata di Berlino dai suoi tutori, Frederick Elettore di Brandeburgo e la moglie Sophie Charlotte di Hannover, sovrani di Prussia dal 1701, la principessa è appassionata di politica, teologia, filosofia e scienze, di musica ed arte, più che di altri passatempi femminili. Da subito attenta nel dimostrare la propria lealtà verso la nuova patria, Caroline conversa in inglese, si circonda di un seguito esclusivamente inglese, compra pizzi inglesi, sete provenienti dalle colonie americane, ed impara le danze tradizionali. La creazione del giardino a Richmond si rivela uno straordinario strumento per esprimere i suoi molteplici interessi e, allo stesso tempo, dare lustro alla corte e rafforzare la posizione di una dinastia ancora minacciata dai numerosi sostenitori degli Stuart.



Fig. 1.2. Cristina Zappatini, *Caroline Wilhelmina di Brandenburg-Ansbach* (1683–1737).

L'occasione si presenta nel 1717. Londra è all'epoca una città di circa settecentomila abitanti. Vasti tratti di terreni incolti e piccoli boschi separano la City, centro degli affari, dal palazzo di St. James a Westminster, residenza principale dei reali, mentre il palazzo di Kensington, dove Caroline ama passeggiare lungo i sentieri coperti di ghiaia, bordati da siepi di bosso e tasso artisticamente potate, è immerso nell'aria pulita dell'aperta campagna.

I rapporti, da sempre difficili, tra George I e il figlio, degenerano in una drammatica rottura subito dopo la nascita del principino George William. Il sovrano

obbliga George Augustus a lasciare il palazzo di St. James e a separarsi dai figli, compreso l'ultimo nato che morirà dopo pochi mesi. Nonostante la dolorosa scelta, Caroline segue il marito. Insieme si stabiliscono a Leicester House, una lunga casa in mattoni a due piani con un piccolo ed elegante giardino formale sul retro, situata nella zona di Soho, mentre la proprietà del Duca di Ormonde a Richmond diventa la loro residenza estiva.

Richmond è un villaggio a circa venti chilometri a sud ovest di Londra lungo il Tamigi, facilmente raggiungibile dalla città navigando l'ampio e trafficato fiume o una strada poco sicura. Località sempre più alla moda tra l'aristocrazia e i ricchi commercianti che, lungo le rive, costruiscono magnifici palazzi e giardini, Richmond è circondata da boschi ricchi di cervi, lepri e pernici, da sempre riserva di caccia dei sovrani. Ormonde Lodge, situato nell'odierno Old Deer Park vicino all'Osservatorio di Kew, era stato padiglione di caccia di James I (1566-1625), ampliato da William III (1650-1702) e parzialmente rinnovato da James Butler, Duca di Ormonde, che l'aveva affittato nel 1702 ed abbandonato nel 1715 quando, accusato di alto tradimento, era fuggito in Francia.

Nel 1718, Ormonde Lodge è prontamente rinominato Richmond Lodge e la principessa segue personalmente i piani per rinnovare la proprietà. Attratta dalle nuove idee sulla natura e sui giardini che circolano in Inghilterra, si unisce al dibattito che appassiona numerosi membri della corte, nobili e letterati.

Prendendo le distanze da uno stile formale percepito sempre più come rigido, artificiale e costoso, associato ai corrotti e decadenti paesi continentali, si fa strada l'idea di un giardino che guarda alla natura come ispirazione e modello. Le caratteristiche del luogo e del terreno sono valorizzate e non più appiattite con simmetrici *parterre*. La prospettiva, non più subordinata all'asse centrale, si frammenta creando scorci inaspettati, profondità e movimento. La simmetria è sostituita dalla ricerca di varietà e contrasti. Il giardino si apre al paesaggio circostante indulgiando su vedute suggestive, sostituendo i muri di cinta con profondi e stretti fossati, gli *Ha-Ha*, che delimitano la proprietà senza interrompere lo sguardo. Ad enfatizzare, per contrasto, la semplicità della natura, contribuiscono tempietti, piccole costruzioni in stile eclettico – le *follies* – statue, busti ed iscrizioni che arricchiscono il giardino di significati e messaggi.

In questi anni, le limitate disponibilità economiche della principessa non permettono di intraprendere lavori importanti nel giardino, ma Londra e Richmond diventano il fulcro di una corte giovane e vivace, frequentata da letterati, artisti, uomini di chiesa e di scienza, che si contrappone a quella ufficiale, noiosa e chiusa in sé stessa, presieduta da un sovrano poco interessato agli obblighi mondani. A Richmond Lodge, in particolare, la vita della famiglia è meno formale: ci sono partite di caccia in inverno e gite in barca sul fiume d'estate, balli e musica, conversazioni argute e lunghe partite a carte – a "Ombre" e a "Quadrille" – lotterie e un teatro all'aperto ispirato a quello dei giardini di Herrenhausen a Hannover.

La fase decisiva dei lavori per rimodernare i giardini di Richmond Lodge ha inizio solo nel 1727, quando, alla morte di George I, la coppia sale al trono. La proprietà di Richmond è trasferita alla regina Caroline che, forte del nuovo generoso appannaggio, acquista nuovi terreni ed edifici creando una sorta di triangolo di oltre 160 ettari che si estende lungo il Tamigi, tra Richmond e Kew. I lavori dei giardini sono affidati a Charles Bridgeman (1690-1738), giardiniere, affiancato dopo un paio di anni da William Kent (1685-1748), architetto.

In qualità di giardiniere reale, Bridgeman ha tra i suoi compiti quello di fornire al sovrano frutta fresca ogni giorno nella bella stagione e, a Richmond Lodge, frutta e verdura sono coltivate nei giardini racchiusi da muri di mattoni vicini al palazzo, dove si trovano anche diversi edifici di servizio. Campi coltivati, prati e aree boschive popolate di selvaggina creano una scacchiera intorno ai viali d'accesso mentre, nel parco, Bridgeman sviluppa aree distinte combinando con naturalezza elementi formali ad altri più tradizionali ed innovativi. Kent orna la proprietà con piccoli edifici pittoreschi.

Di fronte alla casa, Bridgeman crea un lungo canale rettangolare collegato al fiume, incorniciato da aiuole formali, file di alberi e boschetti. All'estremità del canale, Kent realizza la Latteria, basso padiglione in mattoni con muri stuccati e finestre veneziane dove sono in mostra delicate ceramiche per offrire frutta fresca e panna, e un tempio con colonne in stile toscano e altare centrale. Dal giardino, lungo il canale, si raggiunge un bosco che Bridgeman arricchisce con sentieri serpeggianti bordati da basse siepi e arbusti, e dove Kent realizza il Padiglione della Regina. Bridgeman estende la terrazza verso il fiume, meta di piacevoli passeggiate nelle serate estive. Attraversando un labirinto si raggiunge lo stagno delle anatre, nelle cui acque si specchia l'ultimo edificio disegnato da Kent nel 1735: la Grotta di Merlino, un bizzarro *cottage* di stile gotico, di forma ottagonale con appuntiti tetti di paglia. L'ultima parte dei giardini è caratterizzata da zone boschive di forma geometrica intervallate da prato e dall'Hermitage. Completato nel 1731, l'Eremo della regina è costruito sul fianco di una collina artificiale coperta di pini, con pietre sbozzate, una facciata a tre archi, porte chiuse da grate dorate ed un piccolo campanile con lanterna.

L'Eremo e la Grotta di Merlino sono delle *follies*, piccoli edifici a carattere decorativo disposti strategicamente nei giardini per enfatizzare una veduta, accendere la curiosità, suscitare stupore e invitare i visitatori alla sosta e alla riflessione. Accanto a grotte e rovine coperte di muschio, richiami all'inesorabile trascorrere del tempo e ad un'antichità classica facilmente ricreata con materiali locali a basso costo, sono costruiti templi, pagode, piramidi e altri bizzarri padiglioni con architetture fantastiche che evocano paesi esotici e tempi lontani più immaginari che reali. Nei giardini inglesi i sentieri serpeggianti, anche se più lunghi e dispersivi, offrono il piacere della progressiva scoperta dello spazio, che arricchito di edifici, statue ed iscrizioni, diventa espressione della cultura, della ricchezza, e dei riferimenti politici del proprietario.

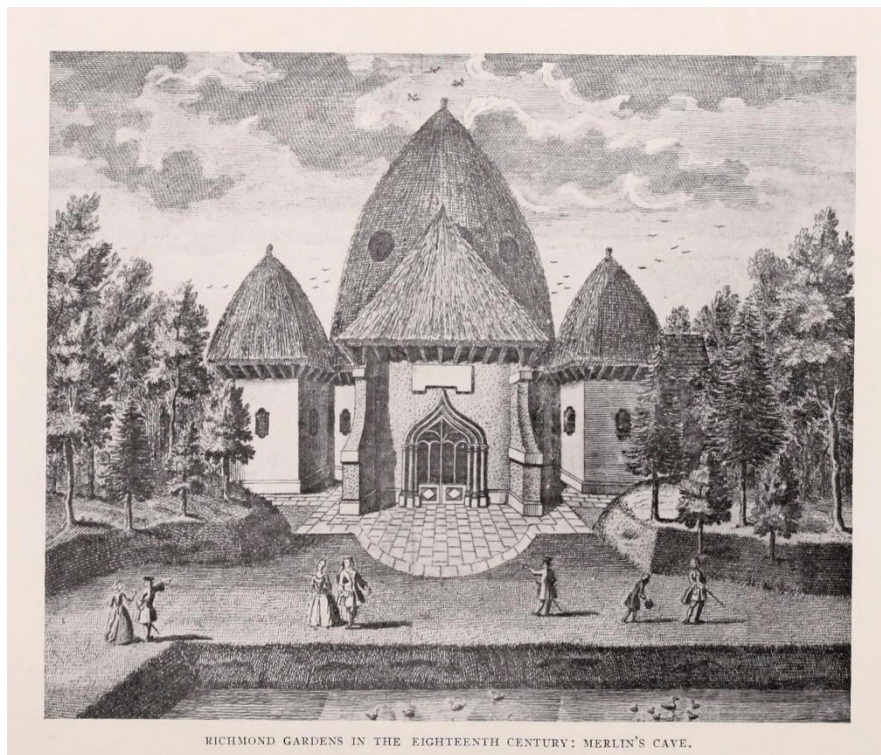


Fig. 1.3. *Merlin's Cave*, in W. J. Bean, *The Royal Botanic Gardens, Kew: 'Historical and Descriptive'*, 1908.

Caroline sfrutta abilmente questo nuovo linguaggio. Accanto a padiglioni che offrono suggestive vedute del fiume e spazi di riposo e divertimento, altri assumono significati più articolati. La Latteria, ad esempio, edificio da sempre al femminile, nato per la lavorazione del latte, è associata all'idea di pulizia, pazienza ed operosità, di donna attenta alla famiglia, alla sua salute e prosperità, utile quindi per equilibrare l'immagine di una regina nota per il suo coinvolgimento in politica e per gli interessi scientifici, filosofici e religiosi. Questi sono celebrati nel giardino di Richmond da due edifici: l'Hermitage e la Grotta di Merlino. L'esterno rustico dell'Hermitage contrasta con gli interni eleganti dove spiccano i busti di quattro famosi personaggi inglesi legati al mondo della scienza e della religione: Isaac Newton, Samuel Clark, John Locke e William Wollaston. Il busto di Robert Boyle, chimico, incorniciato da fiammeggianti raggi che si irradiano a corona dietro di lui per sottolineare il suo ruolo nell'unire filosofia naturale e scienza, è posto su un altare nell'esda che chiude la stanza centrale. Il tono scientifico dell'Hermitage è messo in discussione dall'enigmatica Grotta di Merlino, che contiene statue di cera che rappresentano Merlino, la moglie di Enrico VII e la regina Elisabetta I. Caroline mette a frutto la sua passione per

la genealogia per ripercorrere le origini della monarchia britannica e collegarla agli Hannover attraverso la storia del popolare mago e delle sue profezie. Ma il messaggio rimane oscuro: mentre l'Hermitage è celebrato con un concorso di poesia ed imitato in tutto il paese, la Grotta di Merlino è derisa e ridicolizzata. Lo stesso George II, da sempre ostile ai passatempi di Caroline, non risparmia critiche. Il sovrano non apprezza gli interessi intellettuali della moglie ma insieme condividono la passione per la musica, affetto e reciproca devozione. Richmond Lodge continua ad essere il rifugio preferito di Caroline fino alla sua morte nel dicembre del 1737. Il sovrano sopravvive altri ventitré anni e visita la proprietà ogni sabato nella bella stagione. Nel giardino i lavori si limitano alla manutenzione ordinaria e nulla rimane oggi dei progetti di Caroline che, in un secolo dove i giardini sono principalmente proprietà ed espressione maschile, spicca per la sua determinazione ed indipendenza.

Sarà Frederick, il figlio primogenito, a portare avanti questa sua passione.

Arrivato in Inghilterra nel 1728, all'età di ventuno anni, Frederick è cresciuto alla corte tedesca di Hannover. Intelligente, colto e vivace, con interessi che spaziano dalla musica alle scienze ed una passione per il teatro, a Londra è nominato Principe del Galles ma, non trovando spazio a corte, per le sue aspirazioni e richieste si avvicina all'opposizione. Nel 1731, in un gesto di sfida o in un tentativo di riconciliazione, Frederick prende in affitto Kew Farm, proprietà vicina a Richmond Lodge, e incarica William Kent di rinnovare casa e giardino.

L'8 maggio 1736 Frederick sposa la principessa Augusta di Saxe-Gotha nella cappella del palazzo di St. James.



Fig. 1.4. Cristina Zappatini, *Augusta di Saxe-Gotha, Princess of Wales (1719-1772)*.

Augusta era sbarcata a fine aprile a Greenwich da un piccolo principato tedesco, dopo una traversata agitata. I reali non si erano presentati ad accoglierla. Alta, goffa, non bellissima ma fresca dei suoi sedici anni, non parla una parola di inglese e poco il francese. Educata religiosamente, è timida, riservata, candidamente ingenua, gioca con una bambola, ma con la sua natura affabile presto si guadagna l'affetto del marito e le simpatie dei riluttanti sovrani. Principessa Prudenza, come viene soprannominata, si dedica al marito e ai figli, sempre al fianco di Frederick ma senza interferire nei suoi affari. Formano una famiglia che si mostra vicina al popolo inglese, ben diversa dal sovrano succube di moglie ed amanti e spesso in Germania, e dalla regina percepita come sofisticata, ambiziosa e cinica, troppo coinvolta nella vita politica. Ma dietro un'apparenza sottomessa e di scarsa intelligenza, Augusta nasconde volontà e ambizione.

Nel 1737, alla nascita del primo figlio, Frederick e Augusta sono allontanati dal palazzo di St. James e neanche la morte dopo pochi mesi della regina, particolarmente ed inspiegabilmente astiosa nei confronti del primogenito, ricompono la frattura. La vita di Frederick ed Augusta continua nelle loro diverse residenze. Kew Farm è eletta rifugio di campagna e Frederick coinvolge tutta la famiglia nei progetti di rinnovamento.



Fig. 1.5. *Kew House*, in W. J. Bean, *The Royal Botanic Gardens, Kew: 'Historical and Descriptive'*, 1908.

L'interesse botanico del principe è rivolto alle novità provenienti dal Nord America, paese con un clima simile a quello inglese e ancora largamente inesplorato. Le collezioni botaniche diventano simbolo di prestigio, in un crescente

fervore scientifico si moltiplicano incontri, discussioni e fiorisce, tra le due sponde dell'Atlantico, un florido traffico di semi. Superate difficoltà di trasporto e coltivazione, i giardini di aristocratici, commercianti ed appassionati si arricchiscono di magnolie, pini, e arbusti profumati a fioritura invernale. Flora e fauna nordamericana sono descritte e magnificamente illustrate per la prima volta nel libro pubblicato da Mark Catesby tra il 1729 e il 1747, *The Natural History of Carolina, Florida, and the Bahama Islands*, in due volumi: il primo, del 1729, è doverosamente dedicato alla regina Caroline, da cui lo stato americano della Carolina prende nome; il secondo, del 1747, alla principessa Augusta.



Fig. 1.6. Mark Catesby, *The Mock-Bird and Dogwood Tree* (Mimo poliglotta e corniolo) in *The Natural History of Carolina, Florida, and the Bahama Islands*, 1729.

Accanto all'interesse per la botanica, Frederick esplora l'aspetto filosofico del giardinaggio progettando un Monte Parnaso: montagna artificiale dove affiancare statue e busti di eroi moderni a quelli di antichi filosofi. La sua morte prematura, nel 1751, per i postumi di un raffreddore preso durante un'acquazzone mentre lavora in giardino a Kew, impedisce la realizzazione di ogni ambizioso progetto. Augusta, ora Principessa del Galles Vedova, svanito il sogno di diventare regina, brucia le carte del marito e si allontana dai membri dell'opposizione, ponendosi, con i nove figli, sotto la tutela del sovrano. Mai a suo agio nella pettiegola corte inglese, che disprezza, si dedica ai figli e alla realizzazione del giardino a Kew che trasforma in una celebrazione del defunto marito e del

primogenito, futuro sovrano, avvalendosi di John Stuart, terzo Conte di Bute (1713-1792), nobile scozzese, e Sir William Chambers (1723-1796), architetto.

Bute, sfortunato ed impopolare uomo politico ma stimato botanico, mette a disposizione della principessa la sua rete di conoscenze e la sua esperienza. Assume giardinieri di provata capacità e passione per curare le piante esotiche, l'ampio orto, un campo di meloni e nove mucche. La fondazione dei Giardini Botanici di Kew, quali giardini botanici a carattere scientifico, risale al 1759 quando William Aiton, giardiniere, diviene curatore del Physic Garden, giardino dei semplici, e Exotic Garden, un giardino di circa un ettaro con più di duemila piante, prevalentemente erbacee, disposte secondo la classificazione di Linneo in lunghe file divise da sentieri. Nessun riferimento botanico invece nel vicino Floral Garden, giardino di fiori con aiuole a forma di fiore, dove, per volere di Augusta, sono coltivati giacinti doppi in primavera e garofani in estate.

La straordinaria portata dell'impegno di Bute può essere desunta dalla ricchezza e varietà di piante presenti nel primo catalogo pubblicato da John Hills, suo ambizioso assistente, nel 1768. *Hortus Kewensis* include una lista di 3.400 specie e venti tavole, alcune delle quali colorate a mano. Le piante sono presentate in ordine alfabetico utilizzando il sistema binomiale di Linneo ma non il suo sistema di classificazione, e completate con una descrizione che ne indica i paesi d'origine e ne ripercorre l'introduzione in Inghilterra. Nell'edizione del 1773, alle numerose piante provenienti dal Nord America si aggiungono quelle dalle Indie Occidentali, Sudafrica, Cina, Italia e Portogallo.

Sir William Chambers inizia a lavorare a Kew verso il 1757, come tutore di disegno ed architettura per il futuro re George III dopo il successo del suo libro, *Design of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils* (1757), dove descrive architetture, oggetti e mode del lontano paese, basandosi sulle osservazioni che ha raccolto durante alcuni viaggi compiuti a Canton tra il 1740 e il 1749.

La *chinoiserie* esplose nel Settecento con un diluvio di porcellane, sete e lacche che interpretano, spesso in chiave fantastica e frivola, lo stile che filtra attraverso missionari gesuiti e mercanzie provenienti dalla Cina, ed invade i giardini con padiglioni colorati e ponti decorati con draghi, trafori e campane.

Sir William Chambers interviene a Kew progettando un ponte per sostenere un padiglione in stile cinese, la Casa di Confucio, destinata a bilanciare, con il suo sapore orientale, i riferimenti classici del Monte Parnaso. Tra il 1757 e il 1763, Sir William Chambers crea circa venti edifici nei Giardini di Kew, ognuno esempio di un diverso stile architettonico, molti costruiti in legno poi intonacato e dipinto per fare più in fretta e risparmiare. Sir William Chambers allestisce un ricco circuito che inizia dalla casa, chiamata White House per il palladiano stucco bianco, si dirige verso l'Orangery, elegante serra completata nel 1761, prosegue verso il Tempio del Sole, al centro di un piccolo prato, e raggiunge la Great Stove, ampia serra calda, e quindi il Physic e Exotic Garden. Da qui

un arco barocco dà accesso al Floral Garden e alla Menagerie. In successione appaiono il Tempio di Bellona, il Tempio di Pan, il Tempio di Eolo e la colorata Casa di Confucio in un angolo del lago. In una radura del bosco si trova il Teatro di Augusta e poco lontano il Tempio della Vittoria. Passando sotto il Ruined Arch – pittoresca rovina artificiale – si raggiunge il confine meridionale del giardino ed un gruppo di edifici dal sapore esotico: l’Alhambra, la Pagoda Cinese e la Moschea, immersi in un fitto di alberi. Da qui il circuito si riavvicina nuovamente alla White House, passando accanto alla Cattedrale Gotica, la Galleria delle Antichità, il Tempio di Arethusa, il Ponte Palladiano, il Tempio della Solitudine e il Great Lawn – un esteso prato verde. Nel 1763, Sir William Chambers pubblica *Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew* celebrando la fine di un decennio di lavori con una raffinata serie di disegni e stampe.



Fig. 1.7. Pierre Charles Canot, *Veduta del Palazzo dal lato sud del lago con i Templi di Bellona ed Eolo e la Casa di Confucio nei Giardini Reali a Kem*, c. 1764.

Accanto a templi che celebrano vittorie militari ispirandosi a temi e stili della cultura classica, la rovina dell’arco romano ricorda la fragilità del potere ma ha anche uno scopo pratico: permettere al gregge di pecore di selezionata razza Merino di passare dalla strada principale per Londra al pascolo di fronte alla Pagoda. Il gregge omaggia “Farmer George”, il primogenito asceso al trono nel 1760 come George III (1738-1820), sovrano particolarmente attento al mondo

rurale, e racconta di forme innovative di allevamento e agricoltura, mentre le serre, con le loro preziose piante e nuove tecniche orticole, sono esempio dello sviluppo botanico e tecnologico del paese. L'Alhambra e la Moschea guardano al Mediterraneo e ad antiche culture, così come la sveltante Pagoda Cinese è simbolo di traffici promettenti e di una nazione che guarda lontano.

Il giardino è aperto al pubblico un giorno alla settimana, con entrata gratuita, ed è apprezzato soprattutto dagli abitanti locali e dagli appassionati di rarità botaniche. Le suggestioni architettoniche non devono fare dimenticare, infatti, la ricchezza botanica del giardino, di cui fanno parte anche numerosi arbusti fioriti e profumati: lillà, rose, laburni dorati, candidi viburni, tamerici e ibischi a fine estate. L'aspetto delle culture floreali è tipico di Kew, e in genere trascurato nei giardini paesaggistici inglesi settecenteschi.

Negli ultimi anni Augusta conduce vita ritirata. Il suo rapporto con Bute è diventato fonte di una satira crudele e scurrile anche se non ci sono prove sulla vera natura del loro legame. La principessa vive tra Carlton House a Londra e Kew, che visita regolarmente il giovedì e il sabato pranzando con il primogenito, George III, e con la giovane moglie Sophia Charlotte di Mecklenburg-Strelitz. La principessa Augusta muore nel gelo dell'inverno, l'8 febbraio 1772 per un cancro alla gola. La collezione di piante e gli edifici rimangono come duraturo lascito di una donna estremamente impopolare che era riuscita a trasformare il sogno del suo defunto marito nel progetto dei Giardini Botanici di Kew.



Fig. 1.8. Cristina Zappatini, *Sophia Charlotte di Mecklenburg-Strelitz* (1744-1818).

Sophia Charlotte, nata nel piccolo ducato di Mecklenburg-Strelitz, nel nord della Germania, era cresciuta in campagna, abituata ad una vita semplice e modesta, ispirata a principi religiosi ed organizzata seguendo una routine di studio e attività fisiche. Sophia Charlotte è descritta come educata con cura, capace di parlare molte lingue, amante della botanica e della storia naturale, dedita alla musica: una brava donna di casa, abile e laboriosa con il suo ago. Soprattutto, allevata secondo principi di pietà e moralità rigorose. È però una giovane di carattere che, attraversando la Manica in tempesta per raggiungere la sua nuova patria, continua imperterrita a suonare il clavicembalo e a cantare *God Save the King*, per fare esercizio con la lingua inglese, mentre le cinque dame di compagnia si accasciano vittime del mal di mare.

Il giorno 8 settembre 1761, la sera stessa del suo arrivo a Londra, sposa George III. Il suo carattere allegro, l'innata cortesia e vivacità conquistano il sovrano. La famiglia ben presto si allarga e tredici bambini, su quindici nati, assorbono tutte le attenzioni di una madre devota e di un padre felice, che insieme presentano un'immagine nuova dei sovrani, regali ma accessibili nella loro domestica quotidianità. La corte è conosciuta per i suoi alti valori morali, la condotta esemplare dei sovrani e la generosa carità, o, di contro, agli occhi dei detrattori, per essere alquanto noiosa, poco alla moda ed eccessivamente parsimoniosa.

A Londra vivono a Buckingham House, più tardi Buckingham Palace. Il Palazzo di St. James è riservato ad eventi e ricevimenti ufficiali mentre Richmond Lodge, ereditata da George II, è il rifugio privato di campagna. Nel 1764, George III chiede l'intervento di Lancelot "Capability" Brown (1716-1783) per ridisegnarne i giardini.

Influenzato da Charles Bridgeman e William Kent, Brown, soprannominato "Capability" per il suo ottimistico approccio nella progettazione di nuovi giardini, è conosciuto per uno stile pastorale solo apparentemente semplice. Brown elimina i viali rettilinei, abolisce recinzioni e costruzioni di ogni genere, semina prato nelle aiuole formali, per disegnare estesi parchi dove i confini tra natura e giardino diventano indistinguibili. Dalla casa ampi prati digradano verso gruppi di alberi, specchi d'acqua e vedute attentamente studiate, dove pecore e cervi pascolano liberamente, accrescendo l'atmosfera bucolica e riducendo le spese di manutenzione. I circuiti per i visitatori conducono verso un paesaggio aperto dove vagabondare liberamente, ad una natura liberamente fruibile, al di là di lezioni morali e riflessioni politiche e filosofiche, capace di suscitare emozioni indipendentemente dal livello di cultura del visitatore. Nella polemica tra Sir William Chambers, che nel 1772 condanna apertamente i giardini di Brown considerandoli noiosi, e i sostenitori di Brown che accusano Sir William Chambers di gelosia e stile stravagante, questi ultimi hanno la meglio e con i loro scritti creano le basi del giardino paesaggistico inglese come modello e simbolo di un'intera nazione.

A Richmond, il progetto di Brown è approvato dal re, desideroso di costruire un nuovo palazzo ma trattenuto dalle spese sostenute per l'acquisto di Buckingham House. Tutte le *follies* della regina Caroline sono demolite, tranne l'Hermitage, suscitando reazioni contrastanti. Nel 1772, alla morte della principessa Augusta, George III inizia il processo di unificazione di Richmond Gardens e Kew Gardens, completato nel 1802, quando inizia anche il progressivo trasferimento della gestione dei Giardini alla Royal Household.

Il palazzo di Richmond Lodge è demolito. La famiglia trascorre a Kew circa tre mesi l'anno a partire da metà maggio. La routine giornaliera prevede sveglia di buon mattino, cibo semplice, studio e passeggiate. Il sovrano ama cavalcare, giocare a scacchi e a backgammon, mentre la regina ricama e gioca a carte. Alle undici tutti vanno a dormire. Una volta la settimana tutta la famiglia fa un tour dei giardini per osservare gli affascinanti animali ospitati nella nuova Menagerie che, oltre agli uccelli esotici, ospita bufali, e un quagga, animale simile alla zebra, oggi estinto.

Il regno di George III segna un periodo di espansione dell'Impero Britannico, che, nonostante la perdita della colonia americana nel 1776, annette Australia, Nuova Zelanda, India, Canada e Indie Occidentali. Ciò si riflette in un fermento, non solo economico e sociale, ma anche scientifico e culturale. La regina si circonda delle menti più brillanti dell'epoca e sceglie i migliori maestri per insegnare ai figli lingue, storia, musica ed arte. Per imparare la geografia ci sono manuali e le costose "dissected maps", carte geografiche simili a puzzle, conservate in pratici mobiletti di mogano. Le principesse seguono lezioni di ricamo ma anche di zoologia e storia naturale, tenute da Sir James Edward Smith, Presidente della Linnaean Society di Londra, a cui partecipa la sovrana stessa. Le lezioni di disegno e pittura sono affidate a Francis Bauer, e quelle di pittura botanica a Margaret Meen.

L'idea di bellezza, eleganza e delicatezza dei fiori è associata alla natura femminile e le giovani donne sono coinvolte in attività diverse legate al mondo dei fiori che nobilitano corpo e spirito, offrendo allo stesso tempo divertimento e studio, dalla raccolta dei fiori alla creazione degli erbari, dai ricami alla pittura, sempre più orientata all'accuratezza della rappresentazione non solo del fiore ma delle sue diverse parti, secondo il sistema di classificazione promosso da Linneo. La botanica è considerata una valida alternativa a più frivole occupazioni, formativa per i costumi e la morale delle giovani donne, future mogli e madri. L'interesse dimostrato dalla regina Charlotte e dalle principesse per la botanica sarà fondamentale nel favorirne la popolarità.

La regina Charlotte colleziona quadri e sculture, ricami, mobili di stile asiatico, e incoraggia arti e scienze con un'attenzione particolare per le donne. Diverse le artiste patrocinate dalla sovrana, come Margaret Meen (1755-1824), che insegna pittura di fiori ed insetti e lavora per i giardini di Kew, Catherine Read (1723-1778), autrice di diversi ritratti della regina e di membri della

famiglia reale, Angelica Kauffmann (1741-1807), di origini svizzere, talento precoce, specializzata in ritratti e dipinti storici ospitati alla Royal Academy. Nel 1771, Patience Wright (1725-1786), di origini americane, viene chiamata dalla regina per modellare un ritratto in cera del sovrano; nello stesso periodo, Mary Knowles (1733-1807), di origine quacchera, esperta di giardini e ricamo, presenta alla sovrana il ritratto di George III ricamato a punto raso e punto ombra.

Dall'incontro, nel 1776, della regina Charlotte con Mary Delany (1700-1788), attiva nei salotti aristocratici, abile non solo nel ricamare fiori, ma nel crearli con conchiglie, piume e, più tardi, quando la vista si indebolisce, in famosi mosaici di carta, nascerà un rapporto di affetto, amicizia ed un proficuo scambio artistico. Nel 1785 la regina conosce Mary Linwood (1755-1845), ricamatrice, che riproduce con l'ago famosi quadri lavorando su sfondi dipinti. Sempre nel 1785, la regina nomina Caroline Watson (1760-1814), particolarmente abile nelle miniature, quale incisore ufficiale, e, qualche anno più tardi, Catherine Andras (1775-1860), famosa per le sue miniature a bassorilievo in cera, quale modellatrice di cera ufficiale.

Il ruolo della sovrana come promotrice di botanica e arti applicate è riconosciuto e celebrato in numerosi libri. Robert John Thornton, medico, dedica *New Illustration of the Sexual System of Carolus von Linnaeus: and the Temple of Flora, or Garden of Nature* (1807) alla Regina come luminoso esempio di fedeltà coniugale e tenerezza materna, patrona della botanica e delle belle arti. Nel libro, Thornton coniuga interessi scientifici ed artistici per presentare i principi filosofici della botanica per la gloria della nazione. In una delle tavole un piccolo Cupido scaglia la sua freccia verso i fiori della *Strelitzia reginae*, regina di tutti i fiori. La pianta, scoperta in Sudafrica da Francis Masson, giardiniere scozzese a Kew, viene dedicata alla sovrana da Sir Joseph Banks (1743-1820) nel 1773.

Alla morte della principessa Augusta, nel 1772, George III trova in Sir Joseph Banks, brillante e ricco appassionato di storia naturale reduce dal primo giro intorno del mondo con il capitano James Cook, un valido ed entusiasta sostenitore di Kew. L'ambizione di Sir Joseph Banks è di rendere i giardini di Kew superiori ad ogni altro giardino in Inghilterra e all'estero. L'acquisizione di nuove piante, promossa dalla principessa Augusta, diventa ricerca sistematica, volta non solo all'avanzamento scientifico e botanico ma allo studio e alla sperimentazione dei possibili sviluppi economici e commerciali delle nuove coltivazioni. Francis Masson è il primo di una lunga serie di cercatori di piante inviati da Sir Joseph Banks e dai Giardini di Kew in tutto il mondo.



Fig. 1.9. Philip Reinagle, *Paesaggio con Cupido che punta una freccia al fiore della Strelitzia o Fiore Regina*, in Robert John Thornton, *New Illustration of the Sexual System of Carolus von Linnaeus: and the Temple of Flora, or Garden of Nature*, 1807.

A Kew, la famiglia reale trova nel Queen's Cottage, edificio rustico con tetto di paglia, un luogo appartato dove fermarsi per un picnic o prendere il tè alla fine delle passeggiate. Dal 1775, il Castello di Windsor, più adatto ad ospitare la numerosa famiglia reale, e il vicino *cottage* a Frogmore diventano i luoghi preferiti dove indulgere con le principesse nei loro passatempi. Il progressivo declino della salute del sovrano porta alla nomina del primogenito come Principe Reggente, nel 1811. L'11 luglio 1818, il Queen's Cottage è scelto per ospitare il

picnic dopo la doppia cerimonia di nozze celebrata tra il Principe Edward, Duca di Kent, con Victoria, Principessa di Saxe-Coburg-Saalfeld e tra William, Duca di Clarence e la principessa Adelaide di Saxe-Meiningen. La cerimonia ha luogo presso la Dutch House a Kew.

I rapporti tra le tre principesse e la nazione d'origine non sono mai venuti meno: Caroline aveva invitato il figlio del creatore del giardino di Herrenhausen a far pratica in Inghilterra con Charles Bridgeman; Augusta, l'unica a ritornare brevemente in Germania nell'estate del 1770, spediva regolarmente piante a Gotha dove lavorava anche un giardiniere inglese, John Haverfield. I fratelli di Charlotte visitavano spesso la corte inglese ispirandosi ai suoi giardini, come molti nobili tedeschi.

Anziana e malata, la regina Charlotte muore a Kew nel 1818, mentre cerca di raggiungere il re confinato a Windsor. Sia George III che Sir Joseph Banks muoiono nel 1820 e i Giardini di Kew, dopo un periodo di declino, troveranno nuovo slancio e un nuovo ruolo al servizio dell'Impero sotto la guida degli Hooker, nominati direttori, mentre la proprietà gradualmente viene ceduta alla nazione.

Nel 1917, per volere di George V, il nome della casa reale è modificato da Saxe-Coburg-Gotha nel più inglese Windsor. Le origini tedesche della famiglia reale inglese sono così diplomaticamente dimenticate. Ma non nei Giardini di Kew, dove antichi edifici e maestosi alberi ricordano i sogni e le ambizioni di tre giovani principesse tedesche.

Bibliografia

Opere consultate

- BEAN, W.J., 1908, *The Royal Botanic Gardens, Kew: 'Historical and descriptive'*, London, Cassell and Company.
- BENNETT, S., 2000, *Five Centuries of Women & Gardens*, London, National Portrait Gallery Publications.
- BREDEKAMP, H., 2013, *Leibniz, Herrenhausen et Versailles. Le jardin à la française, un parcours de la modernité*, Lyon, Les presses du réel.
- CAMPBELL ORR, C., 2002, (ed.), *Queenship in Britain 1660-1837. Royal Patronage, Court Culture and Dynastic Politics*, Manchester, Manchester University Press.
- DESMOND, R., 2007, *The History of the Royal Botanic Gardens, Ken*, Kew, Kew Publishing.
- FELUS, K., 2016, *The Secret Life of the Georgian Garden: Beautiful Objects and Agreeable Retreats*, London, I. B. Tauris.

- KÖHLER, M., 2001, *The German Legacy: Richmond in Braunschweig*, in «Garden History», Vol. 29, No. 1, summer, pp. 29-35.
<https://www.jstor.org/stable/1587352> (accesso 15 gennaio 2021).
- LAIRD, M., 1999, *The Flowering of the Landscape Garden: English Pleasure Grounds 1720-1800*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- , 2015, *A Natural History of English Gardening: 1650-1800*, New Haven, Yale University Press.
- MARSCHNER, J., 2014, *Queen Caroline: Cultural Politics at the Eighteenth-Century Court*, New Haven, Yale University Press.
- MARTIN, M., 2008, *Interiors and Interiority in the Ornamental Dairy*, in «Eighteenth-Century Fiction», Vol. 20, Issue 3, Spring, pp. 357-384. <https://doi.org/10.3138/ecf.20.3.357> (accesso 31 gennaio 2021).
- ORESTANO, F., 2000, *Paesaggio e Finzione. William Gilpin, il Pittoreseco, la visibilità nella letteratura inglese*, Milano, Edizioni Unicopli.
- QUAINTANCE, R., 2002, *Toward Distinguishing among Theme Park Publics: William Chambers's Landscape Theory vs. His Kew Practice*, in Young, T., Riley, R. (eds.), *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, pp. 25-47.
- THORNTON, R. J., 1807, *New Illustration of the Sexual System of Carolus von Linnaeus: and the Temple of Flora, or Garden of Nature*, London, T. Bensley.
- SHTEIR, A. B., 1996, *Cultivating Women, Cultivating Science: Flora's Daughters and Botany in England, 1760 to 1860*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press.
- STETSON, S. P., 1949, *The Traffic in Seeds and Plants from England's Colonies in North America*, in «Agricultural History», Vol. 23, No. 1, Jan., pp. 45-56. <https://www.jstor.org/stable/3739382> (accesso 19 gennaio 2021).
- STROBEL, H. A., 2011, *The Artistic Matronage of Queen Charlotte (1744-1818). How a Queen Promoted Both Art and Female Artists in English Society*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press.

Capitolo 2

Dorothy Wordsworth, un orto romantico nel Lake District

Anna Rudelli

Dorothy Wordsworth (1771-1855), terza e unica femmina di cinque fratelli rimasti orfani durante l'infanzia, è nota ai più come la sorella del poeta romantico William Wordsworth. Nasce il giorno di Natale del 1771 e trascorre la giovinezza sballottata da un parente all'altro, impegnata nelle più svariate attività – da maestra di scuola ad aiutante nel negozio di tessuti dei nonni. Il suo unico costante punto di riferimento è il desiderio di riunirsi ai fratelli, come una vera famiglia, e in particolare a William, il suo preferito. Solo dopo diversi anni di distacco, interrotto solamente da un viaggio nel Lake District che avrebbe segnato la vita futura dei due fratelli, Dorothy e William riescono a trovare il modo di sostenersi autonomamente, quando Basil Montagu, amico del poeta dai tempi di Cambridge, affida loro l'incarico di educare il figlio di cinque anni. I Wordsworth quindi si trasferiscono per un breve periodo a Racedown, nel Dorset, insieme al piccolo Basil. Per la sua educazione applicano i dettami del trattato pedagogico rousseauiano *Émile*, secondo il quale il bambino deve imparare dai suoi stessi errori e comportamenti sbagliati, senza che gli vengano però inflitte delle punizioni. La permanenza a Racedown si estende per nove mesi, scaduti i quali William, Dorothy e Basil si trasferiscono in un'altra residenza per i due anni successivi: Alfoxton House. Ad Alfoxton ricevono frequenti visite da una nuova conoscenza, il poeta Samuel Taylor Coleridge, con il quale stringono un rapporto quasi fraterno. Dopo quattro anni Montagu non è più in grado di provvedere ai bisogni del figlio, quindi l'affidamento di Basil ai Wordsworth si conclude. Dorothy, William e Coleridge, allora, dopo un viaggio in Germania, decidono di stabilirsi nell'amato Lake District e di mantenersi per mezzo della letteratura. Il 20 dicembre 1799 i Wordsworth prendono in affitto Dove Cottage, una vecchia locanda sulle rive del Grasmere Lake, appena fuori dai confini del paese di Grasmere, in Cumbria, dove vivranno per i successivi nove anni.

Un importante modello per lo stile di vita a Dove Cottage è *Paul et Virginie*, romanzo romantico francese di Bernardin de St. Pierre, i cui protagonisti sono due amici cresciuti come fossero fratelli, che vivono secondo i dettami della natura nelle isole Mauritius. Per diversi aspetti la vita dei fratelli Wordsworth è simile a quella di Paul e Virginia: vi si ritrovano l'amore per la natura, la

collocazione di Grasmere in una valle selvaggia e remota, i protagonisti – fratello e sorella – ma soprattutto le idee.

A Dove Cottage i Wordsworth si ispiravano infatti alle benedizioni della natura, all'amore per il lavoro e al timore del contagio della ricchezza. Il loro amore per il lavoro includeva, fra le altre, l'attività del giardinaggio: i fiori venivano raccolti direttamente nei prati e nei boschi, e venivano poi trapiantati nel giardino del *cottage*; piantare arbusti di fagioli e mantenere un orto pieno di verdure ed erbe aromatiche era anche un modo per risparmiare, dal momento che William e Dorothy non erano certo ricchi, anche se agli occhi dei vicini potevano sembrare tali poiché non dovevano lavorare. Un ulteriore aspetto che rendeva i Wordsworth diversi dai loro vicini era la religione: non andavano a messa la domenica, ma erano ugualmente religiosi a modo loro, specialmente Dorothy, che trovava la spiritualità nella vita di tutti i giorni e in particolar modo nella natura con i suoi fenomeni caratteristici.



Fig. 2.1. Veduta di Dove Cottage dal giardino retrostante.

Dorothy era certamente abituata a svolgere i lavori domestici, ma, prima di trasferirsi a Dove Cottage, non era mai stata l'unica e vera padrona di casa. Adesso poteva affidarsi solamente alla sua stessa forza, energia e determinazione: era lei che doveva cucinare, rammendare e addirittura ridipingere le pareti di casa – attività, quest'ultima, che la occupava ogni primavera. Oltre a fare tutto ciò, aveva anche il tempo di trascrivere in bella copia le poesie del fratello. Lavorava sempre con energia e non se ne lamentava mai, teneva un diario personale, sul quale riportava spesso le sue attività quotidiane, le passeggiate che faceva da sola o in compagnia di William, e le loro condizioni di salute. Anche

se era sempre molto indaffarata, trovava spesso un momento per annotare qualcosa sul suo diario con uno stile che rende anche il rammendare vecchi abiti un impegno piacevole e poetico. In un soleggiato giorno di primavera, ad esempio, trova il tempo di fare un giretto in giardino, confezionare tappeti con ritagli di stoffa, rammendare vestiti, leggere Shakespeare – il *Timone di Atene* – e stendere i panni, mentre Molly – la vicina che la aiutava nelle faccende domestiche – toglie le erbacce dall’orto e il fratello John sistema dei bastoncini per sostenere le piante di fagioli. In una giornata piovosa in cui c’è tanto da fare, Dorothy riesce a dedicare del tempo alla lettura, all’osservazione della natura e, immancabilmente, al suo giardino. Come si legge nei *Journals* stilati a Grasmere da Dorothy, i fratelli lavorano duramente, leggono Shakespeare, le *Ballads* e passeggiano nel giardino. Dorothy osserva che il fringuello sta tranquillo nel suo nido, cullato dal vento e sfiorato dalla pioggia. Sembra quasi di trovarsi nel mondo delle fiabe, dove le principesse cantano insieme agli uccellini del bosco. Le giornate in cui si prepara il pane sono “adorabili”, anche dopo essersi tagliata un dito.

Nel corso della loro permanenza a Dove Cottage, la vita dei fratelli era ricca di avvenimenti interessanti, come anche di drastici cambiamenti: nel 1802 William sposò Mary Hutchinson, amica d’infanzia la cui conoscenza aveva approfondito ai tempi della permanenza ad Alfoxton. La nuova componente della famiglia si trasferì a Town End dove, durante l’ultimo inverno che vi trascorsero, nel periodo della quarta gravidanza di Mary, arrivò un visitatore che sarebbe poi diventato il successivo locatario di Dove Cottage: Thomas De Quincey, scrittore e grande ammiratore della poesia di William, che presto si affezionò a Dorothy. De Quincey apprezzava il carattere e l’intelletto di Dorothy e la descrisse come la persona più selvaggia – nel senso di “la più naturale” – che egli avesse mai conosciuto. Aveva capito più di chiunque altro fino a che punto il senso di bellezza e di carità tipici di Dorothy avessero forgiato il genio del fratello, al punto da ritenere che i seguaci di William, il grande poeta romantico, avrebbero dovuto riconoscere il loro debito verso la sorella. Fu De Quincey a dire a Dorothy che avrebbe dovuto mettere da parte il suo ruolo di zia, infermiera e casalinga, per dedicarsi alla scrittura, attività con la quale però la donna si intratteneva puramente per scopi personali e familiari, e non certo con l’obiettivo di una pubblicazione. Nel suo saggio sulla domesticità a casa Wordsworth, Judith Page sottolinea come, anche se la vita domestica a Dove Cottage era cooperativa, c’era però una mancanza di equilibrio nella distribuzione del lavoro. Dobbiamo comunque rilevare che Dorothy non si lamentava mai dei suoi impegni, perché il lavoro faceva parte del suo ideale romantico di vita di campagna.

Il giardinaggio era invece un’attività comune: sia Dorothy che William si impegnavano a piantare fiori e verdure. Dorothy ricorda nel suo diario che spesso spronava il fratello ad andare nell’orto dopo aver terminato la sua attività di scrittura poetica. L’orto era una fonte inesauribile di cibo e spesso amici e vicini ricevevano doni, come un sacchetto di piselli o dei semi. Il secondo giorno dopo

il suo arrivo a Grasmere, nel mese di dicembre, Dorothy aveva già cominciato a zappare: è anche vero che le condizioni del giardino che circondava il *cottage* non erano delle migliori, e che per raggiungere gli obiettivi che entrambi i fratelli si erano preposti per restaurarlo c'era molto da lavorare. Alle volte Dorothy era talmente impaziente e desiderosa di trapiantare un nuovo fiore, raccolto nel bosco o ricevuto da amici o vicini, che non aspettava nemmeno il sorgere del sole. Quindi una sera aveva «portato a casa del timo limone e diverse altre piante, e le [aveva] piantate alla luce della luna» (Wordsworth 1991: 8). Quando la novella Mary Wordsworth mise piede a Dove Cottage per la prima volta dopo il matrimonio, la cognata era così impaziente di mostrarle il suo giardino da condurla in una visita guidata a lume di candela.



Fig. 2.2. Dove Cottage, l'orto.

Tutti i fiori e le piante che crescevano rigogliose a Town End erano state raccolte nella natura selvaggia, oppure erano state donate da qualcuno: era consuetudine di Dorothy portare con sé, durante le passeggiate, un cestino da riempire di muschio o di piante selvatiche; un pomeriggio aveva fatto visita ad una vicina, nel cui giardino aveva raccolto gigli bianchi e gialli, pervinche e altri fiori, che poi aveva trapiantato nel suo giardino. Con i frutti raccolti nel bosco preparava conserve e budini. Un agosto aveva raccolto talmente tanta uva spina da aver dovuto preparare la conserva a più riprese, perché la pentola che aveva in casa non era sufficientemente grande da contenerla tutta. Era così orgogliosa della sua ricetta, poi, da averla annotata sul suo diario, forse anche per poterla riutilizzare in futuro. È importante ricordare, come sottolineano i biografi di Dorothy Wordsworth, come ella avesse un giardino e un orto pieni di piante, non tanto

per mostrarle agli altri, quando per condividere il lavoro della natura. Il giardino ideale di Dorothy infatti era un continuum tra casa e ambiente circostante. Questa idea era condivisa anche dal fratello, appassionato di architettura del paesaggio, che a Dove Cottage aveva finalmente avuto la possibilità di mettere in pratica le sue doti: aveva quindi recintato i due metri e mezzo che dividevano l'entrata del *cottage* dalla strada costruendo un muretto a secco, aveva demolito la barriera esistente tra il retro della casa e il giardino, dove aveva poi realizzato un sentiero selciato che portava alla Summer Hut, una piccola costruzione in legno con una seduta dove andava spesso a lavorare, specialmente dopo la nascita dei suoi cinque figli, quando il *cottage* era ormai diventato troppo affollato e caotico per poter comporre poesie.



Fig. 2.3. Dove Cottage, la capanna estiva.

L'idea iniziale della capanna era nata durante un viaggio che William e Dorothy avevano compiuto in Scozia nel 1803, dove ne avevano vista una per la prima volta. Qualche anno dopo, in seguito al trasferimento in una casa più spaziosa, Rydal Mount, William avrebbe potuto realizzare una Summer House più grande, con vista su Rydal Water, il piccolo lago visibile dalla proprietà.

Nelle pagine che seguono vengono esaminati in particolare due diari, l'*Alfoxton Journal* e i *Grasmere Journals*, composti rispettivamente nel 1798 e fra il 1800 e il 1803. I due volumi furono scritti nel periodo in cui Dorothy e suo fratello avevano finalmente coronato il sogno comune di una vita insieme; i diari riportano sia gli avvenimenti della quotidianità, ma soprattutto accurate descrizioni della natura, in particolare dei fiori, degli alberi, degli eventi atmosferici e del paesaggio circostante la loro abitazione. L'*Alfoxton Journal* venne composto in un periodo di tempo molto limitato, cinque mesi del 1798, in seguito alla notizia che presto la permanenza nel Dorset si sarebbe conclusa. Sembra quasi che Dorothy, nel timore che la sua nuova e lungamente desiderata vita con il fratello fosse giunta ad un prematuro termine, avesse deciso di imprimere su carta alcuni episodi occorsi in quei mesi, per fissarli in maniera permanente, in modo da poterli rileggere e ricordare in futuro. I *Grasmere Journals*, invece, presentano un resoconto dettagliato della insolita vita in un *cottage* del Westmoreland all'inizio del diciannovesimo secolo: come si è detto, infatti, gli abitanti di Dove Cottage non avevano bisogno di lavorare per mantenersi. William era un poeta e la sua unica occupazione era la scrittura, mentre Dorothy si occupava della casa, del suo amato orto e giardino e di trascrivere in bella copia le poesie del fratello. Nei *Grasmere Journals* sono minuziosamente annotate le faccende domestiche svolte, le frequenti passeggiate solitarie o in compagnia del fratello, le attività di giardinaggio e di raccolta di fiori selvatici, le condizioni di salute e le attività letterarie. Il diario si apre con la descrizione di un evento che non riguarda Dorothy in prima persona, bensì suo fratello. Anche la prima annotazione sull'*Alfoxton Journal* riportava una descrizione della natura. È quindi evidente dal confronto tra le prime pagine dei due diari che l'autrice è sempre più interessata a ciò che la circonda e dirige la sua attenzione nei confronti dell'altro – sia esso il paesaggio o suo fratello – piuttosto che verso se stessa. L'uomo e la natura sono i temi principali dei *Grasmere Journals*, e nella pagina d'apertura incontriamo subito entrambi. La natura percepita da Dorothy riflette anche il suo stato emotivo del momento: quando è triste per l'assenza del fratello, allora anche la natura è triste; nel diario osserva che, se non c'è William, il lago le sembra triste e melanconico. La ricchezza di vocabolario tipica dello stile di scrittura di Dorothy è da ritrovare principalmente nelle descrizioni della natura, e in particolare dei fiori, arricchite da cascate di aggettivi, come ad esempio «grassy-leaved, Rabbit-toothed, white flower»: aggettivi che si riferiscono al ranuncolo (*Ranunculus aquatilis*) che per Dorothy è «un fiore bianco dalle foglie erbose e i petali a forma di dente di coniglio» (Wordsworth 1991: 1).

I suoni della natura attraggono sempre l'attenzione di Dorothy: l'ululare del vento – al quale dedica anche una poesia, *Address to a Child, During a Boisterous Winter Evening* – la neve che cade, il ritmo di una cascata, il canto degli uccelli. Il primo suono della natura che Dorothy descrive è quello del mare vicino ad Alfoxton House. La sua udibilità, specialmente dalla cima di una collina, è dovuta alle condizioni della campagna in inverno e all'assenza di animali che generalmente la popolano nei mesi più miti. Infatti leggiamo:

Il suono del mare sentito distintamente dalle cime delle colline, che non potremmo mai sentire durante l'estate. Attribuiamo questo in parte alla nudità degli alberi, ma principalmente all'assenza del canto degli uccelli, al ronzio degli insetti, a quel rumore silenzioso che vive nell'aria estiva. (Wordsworth 1971: 2)

Dopo qualche pagina, Dorothy descrive le caratteristiche di un paesaggio in inverno; in questo caso, però, senza rendere conto dei suoni che lo caratterizzano – o della mancanza di essi.

Di nuovo ci sedemmo per nutrirci della vista; una scena magnifica, *curiosamente* estesa in modo da essere minuziosamente ispezionata, anche se così tanto estesa che la mente non riesce quasi a calcolarne i confini. Una prospettiva invernale mostra distintamente ogni cottage, ogni fattoria, e le forme distanti degli alberi, così come in estate non si possono osservare. (Wordsworth 1971: 8; corsivo dell'Autrice)

In un'altra occasione, Dorothy si concentra nuovamente sul mare: «Il mare nerissimo, faceva un rumore forte mentre arrivavamo dal bosco, forte come se disturbato, e il vento era silente» (Wordsworth 1971:7). L'acqua in estate ha suoni e caratteristiche diversi, che Dorothy evidenzia nei *Grasmere Journals*, dove leggiamo:

Sono stata seduta a lungo a guardare le onde rapide e a sentire il suono regolarmente irregolare delle acque che si infrangono. Le onde intorno alla piccola isola sembravano come una danza di spiriti che si alzavano dall'acqua, intorno alla piccola circonferenza della riva. (Wordsworth 1991: 7)

L'inverno è caratterizzato da suoni gravi: il mare non è l'unico elemento del paesaggio che cattura l'attenzione di Dorothy. Il suono «mezzo morto» dei campanacci delle pecore e lo «strano, rozzo ululare» di un cane «al mormorare del ruscello nel villaggio» attraggono ugualmente il suo udito (Wordsworth 1971: 2-3). Il rumore dell'acqua rimane comunque quello che la interessa maggiormente.

Le passeggiate di Dorothy sono spesso caratterizzate dall'arrivo della pioggia, che viene descritta con una profusione di aggettivi che ben esemplificano la sua capacità di descrivere i suoni della natura in modo tale che il lettore si senta direttamente coinvolto nella sua esperienza. In un'occasione, ad esempio,

mentre si trova nel bosco in direzione di Stowey, Dorothy scrive: «Il suono della pioggia tamburellante e i soffi del vento, magnifici» (Wordsworth 1971: 3). Un'altra volta invece sottolinea la descrizione con una parola in corsivo in modo da enfatizzarne l'intensità:

Gli alberi quasi *ruggivano*, e la terra sembrava muoversi per la moltitudine di foglie danzanti, che producevano un suono fruscante, diverso da quello degli alberi. Gli asini invece pascolavano tranquilli sulle colline, indisturbati da questi presagi di tempesta. Il vento batteva furiosamente contro di noi mentre rientravamo. (Wordsworth 1971: 4)

Dorothy è molto sensibile al canto degli uccelli, come quello che entra da una finestra aperta in una tiepida mattina di febbraio: «Una mattina mite, le finestre aperte a colazione, i pettirossi cantano in giardino» (Wordsworth 1971: 4). Lo stesso giorno, durante una passeggiata nel bosco per raccogliere rametti, nota la presenza di pettirossi sui rami spogli degli alberi. I versi delle varie specie di uccelli catturano la sua attenzione e le piace distinguere le loro voci: insieme alle «sili note» dei pettirossi si sentono le voci di allodole, merli e usignoli. L'estate è il periodo migliore per gli uccelli, che

impegnati a fare l'amore e a beccare i boccioli e piccoli pezzi di muschio dagli alberi, svolazzano in giro e popolano gli alberi sotto ai quali mi stendo. (Wordsworth 1991: 8)

Nuovamente l'abilità di Dorothy nella descrizione e nella caratterizzazione di un suono è stupefacente, come possiamo notare dai due estratti che seguono.

Le persiane erano chiuse, ma sentivo gli uccelli cantare. C'era il nostro usignolo che gridava con un verso impaziente – o almeno così mi era sembrato. La mattina era calma, il cinguettare degli uccellini era molto tetro. I gufi avevano bubolato 1/4 d'ora prima. Ora i galli stavano cantando. (Wordsworth 1991: 112)

Udimmo uno strano rumore verso il bosco di Bainriggs mentre scivolavamo sull'acqua. *Sembrava* nel bosco, ma doveva essere sopra di esso, perché improvvisamente vedemmo un corvo imperiale alto sopra di noi – gracchiava e il duomo del cielo sembrava echeggiare quel suono – gracchiava ancora e ancora mentre continuava a volare, e le montagne restituivano il suono: sembrava come se dal loro interno un suono musicale simile ad una campana rispondesse alla voce rauca degli uccelli. Continuummo a sentire sia il grido dell'uccello che l'eco anche quando non riuscimmo più a vederlo. (Wordsworth 1991: 14)

L'interesse nei confronti degli uccelli è legato tanto al suono della loro voce, quanto al loro aspetto esteriore. Una volta Dorothy vede un airone nuotare con il lungo collo fuori dall'acqua, per poi librarsi nell'aria e volare via con grazia; in un'altra occasione, invece, è colpita dall'aspetto di un uccello, tanto da

descrivere le caratteristiche fisiche in maniera così chiara da permettere al lettore di capire che l'«uccellino con il petto color salmone – una croce bianca o T sulle ali, e il dorso marroncino con delle strisce pallide» descritto è un fringuello (Wordsworth 1991: 50).

Una descrizione caratteristica di ciò che compare nell'*Alfoxton Journal* è quella della neve, il cui silenzio è interrotto dal canto del pettirosso. Grazie alle sue parole, Dorothy riesce a restituire la quiete della natura e l'interiore senso di pace che ne deriva:

Una profonda tranquillità nel folto del bosco, indisturbata se non per l'occasionale caduta della neve dai cespugli di agrifoglio; nessun altro suono tranne quello dell'acqua, e le dolci note di un pettirosso, che cantava ad intervalli al confine meridionale del bosco. (Wordsworth 1971: 5)

Leggendo i *Grasmere Journals*, la prima descrizione dei suoni della natura che colpisce il lettore per la sua dolcezza è la nota scritta il 1 giugno 1800.

Il mio cuore si è sciolto per quello che ho visto quando sono stata risvegliata dal mio sogno a occhi aperti – ma non spaventata – da un rumore come di un bambino che saltella senza scarpe. Ho alzato lo sguardo e ho visto un agnello vicino a me – si avvicinava sempre di più come se mi stesse esaminando e si è fermato a lungo. Non mi sono mossa – alla fine è corso via e belando si è diretto lungo il sentiero, apparentemente alla ricerca della mamma. (Wordsworth 1991: 6-7)

I suoni della natura non sono solo qualcosa di piacevole per Dorothy, ma in alcune occasioni sono anche un veicolo dell'attesa: in un certo momento è così impaziente per il ritorno di William da porre attenzione a ogni singolo suono intorno a sé. Alle volte, addirittura, l'ascolto diventa qualcosa di timoroso, come quando una notte non riesce a dormire e si mette ad ascoltare i cani che abbaiano, i galli che combattono e qualsiasi altro suono giunga alle sue orecchie.

Si potrebbero citare innumerevoli passaggi poetici in cui Dorothy descrive qualcosa che ha notato durante una passeggiata, mentre raccoglie fiori nei boschi, descrive i diversi tipi di muschio, o mentre si riposa sui sassi ai lati di un sentiero. La sua abilità di descrizione raggiunge un grado tale da arrivare a paragonare la neve che copre una pietra ad un cuscino:

Ci siamo fermati a guardare il sedile di pietra in cima alla collina. C'era un cuscino bianco sopra di esso, arrotondato ai bordi, come un cuscino, e la pietra dietro di esso sembrava morbida come velluto, di un verde brillante e così invitante! Anche la neve sembrava morbida come un cuscino di piume. Una giovane digitale, come una stella, nel centro. (Wordsworth 1991: 51)

In tema di cuscini, “soft” – morbido, soffice – è un aggettivo che ricorre spesso nei diari di Dorothy. Ce n'è un esempio nell'annotazione del 24 ottobre 1801, in cui un'intera frase è costruita intorno all'idea di morbidezza. Per quanto breve, la frase è molto intensa e delinea un'immagine con una tale chiarezza e profondità da lasciare attonito il lettore. Infatti leggiamo: «Dolce nebulosa bellissima morbida», che nella versione originale, «Mild misty beautiful soft», conferisce ancora meglio l'immagine anche grazie alla scelta di parole assonanti, che rendono ancora più fluida – e soffice – la lettura (Wordsworth 1991: 36).

Anche il sole e la luna sono una presenza costante nei diari di Dorothy. Sono descritti in maniera molto dettagliata e, sia Dorothy che William, sono sempre colpiti dalla visione di una tale bellezza naturale. Una notte William va a dormire lasciando le tende scostate, in modo da poter osservare la luna mentre è steso sul letto. Quella notte, infatti, il satellite

brillava sull'acqua sotto a Silver-how [...]. Una luna a forma di scodella con la pancia rivolta verso il basso – i prati bianchi, il tetto della casa di Thomas Ashburner brillava, lo scuro tasso, i prati bianchi – felici e contenti. (Wordsworth 1991: 48)

Sia in questa descrizione che nella precedente a proposito della neve, il lettore potrebbe aver notato alcune ripetizioni. Nel primo estratto la parola «cuscino» ricorre per ben tre volte in tre righe; nel secondo passo citato, invece, il sintagma «i prati bianchi» viene ripetuto due volte. Questa ricorrenza non deve essere considerata una mancanza di attenzione, ma un modo per meglio sottolineare un'immagine. Inoltre, si potrebbe anche evidenziare che la ripetizione, come diverse altre figure retoriche, è un importante strumento poetico; di conseguenza, potremmo concludere che, facendo uso della ripetizione, la prosa di Dorothy si avvicina ancora di più ad un testo poetico.

La seguente descrizione della luna merita di essere riportata, non solo per lo stile con il quale è stata scritta, ma anche perché l'evento è stato registrato tre giorni dopo che ne è stata fatta esperienza, con un'accuratezza tale che non sembra sia trascorso del tempo dall'avvenimento: Dorothy ne è rimasta talmente colpita e lo ha trovato talmente ricco di ispirazione da non poter fare a meno di riportarlo sul suo diario, corredando anche la descrizione con una frase introduttiva, che ne rende il ricordo più significativo.

Parlando della nostra passeggiata di domenica sera, 22 novembre, ho dimenticato di annotare una visione davvero impressionante – la luna e la luce della luna viste attraverso le nuvole che si muovevano veloci subito dietro allo Stone Man sopra la cima della collina dal lato della foresta. Ogni dente e ogni punta della roccia era visibile, e il Man spiccava come un gigante appollaiato sul tetto di un grande castello. La collina sembrava perpendicolare rispetto all'oscurità sotto di essa. Era uno spettacolo che potrei riportare alla mente in ogni momento per quanto era definito. (Wordsworth 1991: 41)

Il sole invece viene sempre descritto per il suo potere di dare luce a qualsiasi cosa i suoi raggi raggiungano. Per esempio, Ambleside – il villaggio vicino a Grasmere – è un luogo molto frequentato da Dorothy in quanto vi si reca ogni giorno per andare a prendere la posta o per consultare il medico. La sola presenza del sole, però, investe il villaggio di un potere diverso, che colpisce per la sua bellezza. Il sole ha anche il potere di ammorbidire un paesaggio roccioso, come quando Dorothy si trova in cima ad una collina, vede le montagne davanti a sé e improvvisamente la valle di Wytheburn, che anche se selvaggia, sembra meno aspra perché addolcita dalla luce dell'astro. Di seguito si riporta l'immagine di un paesaggio naturale investito dal sole e dal vento, descritta nei *Grasmere Journals*:

Mentre proseguivamo siamo stati interrotti improvvisamente alla distanza di circa 50 iarde dalla nostra betulla preferita, che si stava piegando alle raffiche di vento con tutti i suoi teneri ramoscelli. Il sole brillava sopra di essa e luccicava nel vento come una pioggia di sole volante – era un bell'albero con tronco e rami ma era come uno spirito dell'acqua. Il sole si abbassò e [l'albero] riprese la sua apparenza violacea, i rametti ancora piegati dal vento ma non più così visibili a noi. Le altre betulle che erano nelle vicinanze sembravano brillanti e contente – ma [la betulla] era una creatura a sé stante tra di esse. (Wordsworth 1991: 40)

Un altro elemento della natura che ricorre spesso negli appunti sui diari è l'acqua, interessante non solo per il suo suono, ma anche per il suo aspetto, per i colori che assume quando è increspata dal vento o illuminata dal sole, come nel passo che segue:

La pioggia cessò e passeggiammo fino a Rydale – fu molto piacevole – Grasmere Lake una bellissima immagine di tranquillità, liscio come il vetro, rifletteva ogni cosa – c'era il vento e si sentiva il rumore dell'acqua. Il lago era di un intenso color viola, il prato di un morbido giallo, l'isola giallino-verde, i boschi rosso-marrone, le montagne viola. (Wordsworth 1991: 52-53)

Nel diario di Dorothy molta importanza viene data ai colori della natura, che vengono annotati spesso. In un'occasione, Dorothy osserva come il lago sia scuro con un riflesso giallo, simile al colore dei campi di granturco, ma il cielo sia coperto di nuvole così che ella non riesce a capire da dove provenga quel riflesso brillante. Generalmente, nei diari di Dorothy, le descrizioni come quella appena menzionata seguono una struttura fissa: prima viene descritto l'evento in linea generale, poi viene paragonato a qualcosa d'altro e infine ci si domanda quale sia la natura del fenomeno descritto, senza necessariamente trovare una risposta a tale quesito. In inverno i colori, così come i suoni, sono un elemento del paesaggio che colpisce per la loro capacità di influire non solo sullo stato d'animo dell'autore, ma anche per la loro capacità di modificare la natura stessa.

Il lago «Elter Water sembrava desolato, e la vista dalla chiesa meno bella che in inverno» (Wordsworth 1991: 13), mentre in luglio Dorothy scrive:

Siamo stati lungamente ad osservare il lago, le rive tutte marroni per il sole rovente. Le felci stavano diventando gialle, qui e là qualcuna aveva proprio cambiato colore. [...] Il lago adesso era calmissimo e rifletteva il bel giallo e blu e viola e grigio del cielo. (Wordsworth 1991: 14)

Dai passi citati finora, e più in generale leggendo i *Grasmere Journals*, il lettore osserva che il colore giallo è una presenza costante nel paesaggio del Lake District. Un altro esempio da aggiungere è tratto dall'annotazione del 29 agosto 1800, in cui si legge che

viene tagliato tanto granturco nella valle, e tutta la prospettiva, anche se non è completamente tinta di un generico giallo autunnale, è comunque ammorbidita da una uniformità di colori che sembra impartire morbidezza alle forme delle colline e delle montagne. (Wordsworth 1991: 19)

Per le stesse ragioni, sembra opportuno proseguire con un passo descrittivo del 15 novembre 1801:

La valle con il suo giallo invernale, ma il letto del ruscello ancora *oscurato* di foglie in alcuni tratti – le querce generalmente marroni ma una poteva quasi essere definita verde – l'intera visione era molto morbida e la vista della valle lontana, impressionante, una lunga valle giù fino ad Ambleside – le colline a Ambleside nella nebbia e nel sole – tutto il resto grigio. (Wordsworth 1991: 38)

Queste note si concludono con un passo del diario in cui vediamo Dorothy aprire la finestra su un paesaggio boscoso di grande bellezza, che invita il lettore a condividerne vista insieme a lei.

Quando ho aperto le tende la mattina, sono stata colpita dalla bellezza del paesaggio e dal cambiamento. Il sole brillava, il vento si era calmato, le colline sembravano allegre. Il fiume era molto brillante mentre scorreva nel lago. La chiesa si eleva dietro un mucchietto di pietre, il campanile non troppo alto, come una tipica casa di 3 piani. Le api in fila in giardino sotto al muretto. [...] La valle è interrotta da poggi boscosi e rocciosi che creano luoghi per il riposo, valli fatate nella valle. Il fiume scorre sotto queste colline viaggiando senza fretta, ma nemmeno lentamente, verso il lago. (Wordsworth 1991: 86)

Bibliografia

Opere di Dorothy Wordsworth

**Journals of Dorothy Wordsworth*, MOORMAN, M., 1971, (ed.), Oxford, Oxford University Press.

**The Grasmere Journals*, WOOF, P., 1991, (ed.), Oxford, Oxford University Press.

**Recollections of a Tour Made in Scotland*, KYROS WALKER, C., 1997, (ed.), New Haven and London, Yale University Press.

*pubblicato postumo

Opere consultate

CLARK, C., 1986, (ed.), *Dorothy and William Wordsworth, Home at Grasmere, Extracts from the Journal of Dorothy Wordsworth and from the Poems of William Wordsworth*, London, Penguin.

GITTINGS, R., MANTON, J., 1988, *Dorothy Wordsworth*, Oxford, Oxford University Press.

KNIGHT, W., 1897, (ed.), *Journals of Dorothy Wordsworth*, 2 voll., London, Macmillan.

PAGE, J., 2003, *Gender and Domesticity*, in S. GILL (ed.), *The Cambridge Companion to Wordsworth*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 125-141.

WILSON, F., 2009, *The Ballad of Dorothy Wordsworth: A Life*, London, Faber and Faber.

Capitolo 3

Jane Loudon, *Gardening for Ladies*: note sul giardinaggio per signore vittoriane

Anna Zappatini



Fig. 3.1. Jane Webb Loudon, *Gardening for Ladies*, 1840.

La storia di Jane Webb Loudon (1807-1858), scrittrice inglese degli inizi dell'Ottocento che, per necessità e passione, diventa famosa e rispettata autorità dell'arte dei giardini e della botanica, è racchiusa nella dedica che apre il suo libro *Instructions in Gardening for Ladies* pubblicato nel 1840: «A J. C. Loudon,

Esq.». Al marito, John Claudius Loudon, l'autrice delle seguenti pagine deve tutta la conoscenza del soggetto che intende affrontare: il libro è dedicato a lui dalla sua affezionata moglie J. W. L.

Jane nasce il 19 agosto 1807 a Birmingham in una famiglia benestante della media borghesia. Alla morte del padre nel 1824, già orfana di madre e in difficoltà economiche, trova nella scrittura un modo dignitoso per mantenersi. Dopo una timida raccolta di racconti e versi pubblicata nel 1824, nel 1827 esce, anonimo, *The Mummy! A Tale of the Twenty-Second Century*, romanzo di fantascienza ambientato nella Londra del ventunesimo secolo che, pur ottenendo un discreto successo, non risolve i suoi problemi economici. Tra gli estimatori del libro c'è John Claudius Loudon (1783-1843), affermato orticoltore, botanico, paesaggista nonché prolifico scrittore, che, affascinato dall'idea di aratri a vapore, di mungitrici meccaniche ed altri avveniristici macchinari agricoli, decide di incontrare l'autore. Jane ricorda, al loro primo incontro, la sorpresa di John nello scoprire che l'autore era una donna; ma, in verità, da quella sera era nato un affetto che li avrebbe portati al matrimonio nel settembre del 1830. Jane ha ventitré anni, John quarantasette. Da sempre viaggia e lavora a ritmi frenetici dedicandosi principalmente alla scrittura. Debilitanti febbri reumatiche e l'amputazione del braccio destro nel 1825 hanno infatti progressivamente compromesso la sua attività come paesaggista. I suoi libri sono considerati vere e proprie bibbie del giardinaggio dal pubblico dell'epoca: *The Encyclopedia of Gardening* esce nel 1822, *The Encyclopedia of Agriculture* nel 1825, la rivista «The Gardener's Magazine» a partire dal 1826, «Magazine of Natural History» nel 1828, *An Encyclopaedia of Plants* nel 1829 e la prima parte di *Illustrations of Landscape-Gardening and Garden Architecture* nel 1830. Jane racconta che, dopo il matrimonio, John inizia a riscrivere la sua *The Encyclopedia of Gardening*, pubblicata nel 1831, e, all'inizio dello stesso anno, riceve una richiesta per creare un giardino botanico a Birmingham.

Jane lo segue senza fermarsi neanche quando, nel 1832, nasce la loro unica figlia, Agnes. I Loudon sono una famiglia conosciuta e rispettata. Frequentano il mondo artistico, letterario e scientifico della capitale e nella loro casa a Bayswater, zona di Londra vicinissima a Hyde Park, ma all'epoca ancora semi rurale, ricevono scrittori famosi come Charles Dickens e William Makepeace Thackeray.

La casa dove abitano è stata disegnata da John nel 1823. È un edificio elegante a due piani, in mattoni, con candide colonne doriche intorno alla veranda rialzata e uno scenografico “conservatory” – una sorta di giardino d'inverno – nel centro della facciata, con tetto a cupola in vetro sormontato da un pinnacolo a forma di ananas. La casa è bifamiliare, anche se è stata progettata e costruita per apparire come singola, e vi abitano la madre di John e le sorelle Jane e Mary da una parte e John dall'altra. Nel suo libro *The Suburban Gardener and Villa Companion* (1838), John descrive il giardino che circonda l'edificio come luogo di sperimentazione dove, nonostante lo spazio limitato, si trovano quasi tutti i

tipi di alberi ed arbusti che agli inizi dell'Ottocento potevano essere acquistati a Londra. Ci sono una serra calda e una fredda, un piccolo giardino dedicato alle piante alpine, che coltiva in vaso, un giardino "americano", aiuole di fiori, orto, frutteto, e due vasche: una per le piante da palude e una per le piante acquatiche.

109



Fig. 3.2. La villa dei Loudon a Porchester Terrace, Bayswater, in John Claudius Loudon, *The Suburban Gardener and Villa Companion*, 1838.

Fino ad allora, Jane non si è interessata molto al giardinaggio e alla botanica, ma dopo il matrimonio la sua ignoranza in materia le appare inaccettabile e, senza indugiare, recupera il tempo perduto. Istruita dal marito, impara a potare le rose e a dividere le peonie e, con pari determinazione, si dedica all'attività editoriale collaborando alle riviste curate da John, ricopiando e scrivendo negli uffici che si trovano nel retro della casa.

Anche Mary e Jane, le sorelle di John, contribuiscono al successo del capofamiglia, come all'epoca tante mogli, sorelle e figlie di uomini celebri e molto impegnati che per loro lavorano, in modo gratuito ed anonimo, spesso sacrificando il proprio talento personale. Mary e Jane fanno parte del gruppo di artisti impegnati a produrre le incisioni del prezioso *Arboretum et Fruticetum Britannicum*, pubblicato da Loudon nel 1838, dopo anni di intenso lavoro. L'epico progetto sulla storia degli alberi e arbusti inglesi prosciuga non solo le finanze familiari ma anche le già deboli energie dell'autore. Per sostenere la famiglia e fare fronte ai debiti Jane inizia a pubblicare i suoi libri. Firmandosi Mrs Loudon, Signora Loudon, abbandona il genere romanzesco e, a partire dal 1840, pubblica una serie di libri dedicati alle piante, ai giardini, e alla botanica.

La sua produzione si situa in un genere popolare agli inizi dell'Ottocento, che i Loudon trasformano in una vera e propria industria letteraria, beneficiando non solo dei miglioramenti nelle tecniche di stampa e nella distribuzione, ma anche di un nuovo pubblico desideroso di imparare. Si rivolgono, in particolare, ad una prospera media borghesia, classe sociale in ascesa, alla ricerca di una propria identità e di un riscatto sociale che passa anche dai piccoli giardini delle

modeste case nelle nuove zone suburbane. Il giardino, infatti, non è più ambito esclusivo dell'aristocrazia e associato ad uno stile di vita decadente ed ozioso, ma espressione delle aspirazioni e del gusto di una borghesia che crede nel lavoro, nella famiglia e nella religione, uno spazio a cui la classe media attribuisce un valore non solo decorativo, ma pratico, educativo e morale.

Le dimensioni sono ora quelle di un giardino urbano, non più le grandi proprietà terriere del secolo di William Kent e Lancelot "Capability" Brown. Lo stile paesaggistico del secolo precedente, fin troppo "naturale" ed inadatto a spazi limitati, è abbandonato a favore di uno stile più formale ed ordinato, di geometrie e simmetrie, di piante esotiche e di aiuole piene di fiori dai colori vivaci che si avvicinano di nuovo alla casa, spazio femminile per eccellenza.

Nella divisione di ruoli che caratterizza l'operosa borghesia ottocentesca, l'uomo lavora ed è impegnato nella sfera pubblica, mentre la donna, moglie e madre, si occupa della casa e della famiglia. La felicità femminile, la sua realizzazione e la sua dignità dipendono dal matrimonio, all'interno del quale, però, la donna non ha alcuna autonomia o diritto. Dal punto di vista legale, ad esempio, le donne sposate non vantano diritti sulla casa: il matrimonio comporta il passaggio automatico dei beni e del denaro della moglie al marito, e solo dal 1870, con il *Married Women's Property Act*, inizia il lento processo di parificazione. Sempre nel 1870, l'*Elementary Education Act* rende obbligatoria l'istruzione elementare, leggere, scrivere e fare le operazioni più semplici, per tutti i bambini tra cinque e tredici anni, femmine comprese. L'educazione secondaria è considerata superflua, se non dannosa, per le fanciulle la cui formazione si concentra sullo svolgimento delle attività domestiche e su come renderle più attraenti per il futuro marito: danza, musica, disegno, ricamo, poco francese e italiano, e nozioni di geografia, storia e letteratura quanto basta per sostenere una piacevole conversazione.

L'istruzione femminile si svolge prevalentemente in casa: nelle case più benestanti è affidata a governanti e occasionali maestri, altrove sono le madri stesse a trasmettere il loro sapere alle figlie. La botanica rientra tra gli insegnamenti, materia percepita come particolarmente adatta alla formazione morale delle fanciulle e considerata, soprattutto tra le famiglie della media borghesia, un passatempo appropriato e a volte anche una rispettabile fonte di reddito.

Nel suo libro *The Suburban Gardener*, John scrive che difficilmente si può trovare una donna che non ami i fiori, ma – afferma – davvero poche donne sono competenti nel creare un giardino. Questa abilità – sostiene – non richiede maggiori capacità di quelle necessarie a una sarta per tagliare e confezionare un abito.

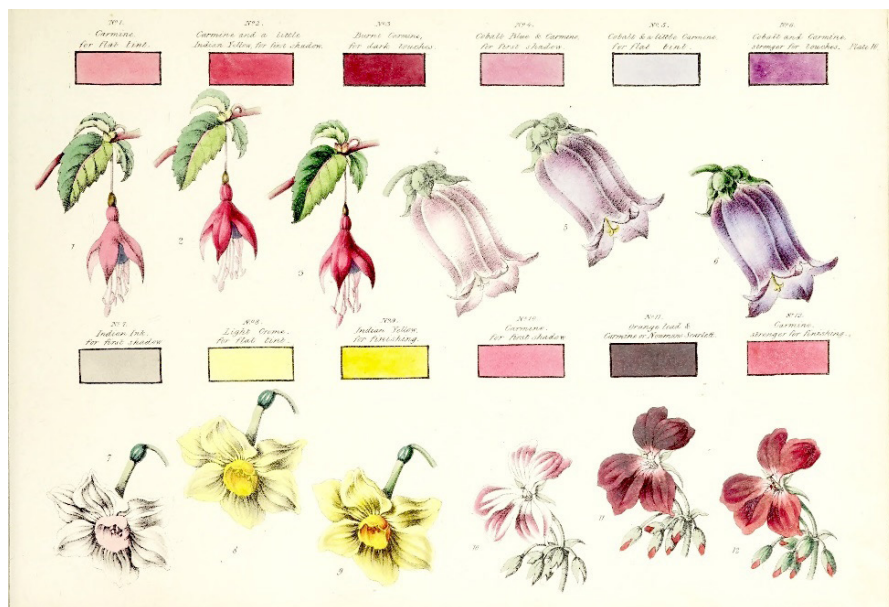


Fig. 3.3. James Andrews, *Lessons in Flower Painting: a series of easy and progressive studies, drawn and coloured after nature: complete in six parts*, 1836.

Con i suoi scritti, Jane colma questo vuoto, convinta, come il marito, che istruzione e scienza siano fondamentali per la crescita della persona e quindi della società. Pur rispettando le convenzioni e la morale dell'epoca, Jane non si rivolge alle donne come ad eterne bambine o vittime ignoranti, ma come persone che possono apprezzare il sapere scientifico, se opportunamente trasmesso. Grazie alla sua esperienza, rende la botanica facilmente assimilabile, trasformandola, da materia astratta, ad elemento della vita quotidiana, incoraggiando maggiore consapevolezza ed iniziativa, a partire dalla scelta delle liste di fiori da piantare.

The Ladies' Flower Garden of Ornamental Annuals, pubblicato nel 1840, apre la serie di libri che descrivono ed illustrano le piante ornamentali, a cui si aggiungono, nei successivi otto anni, bulbose, perenni e piante da serra, mentre il volume originariamente previsto sugli alberi da fiore, inclusi arbusti e rose, non sarà mai completato. Il libro sulle piante annuali è pubblicato inizialmente in comodi fascicoli mensili nell'arco di circa diciotto mesi. Il sistema replica quello della pubblicazione a puntate di romanzi nelle riviste popolari diffuse agli inizi dell'Ottocento, sistema che permette all'editore di sostenere le vendite per un lungo periodo, e alle lettrici di selezionare i fascicoli ritenuti più adatti a gusti ed esigenze personali; ogni numero, inoltre, può essere letto autonomamente, mentre l'intera collezione offre una panoramica completa

delle migliori piante ornamentali allora disponibili. Non sono fiori rari, esotici o costosi, ma piante alla portata di tutti, che possono sostituire validamente quelle più banali, di cui per abitudine ci si accontenta, dando al giardino originalità e carattere. Si tratta di una selezione che il libro rende facilmente disponibile e che è supportata dall'esperienza e dal giudizio di illustri esperti in materia, doverosamente elencati alla fine del libro stesso. Come si aspettano le lettrici, Jane apre il libro celebrando la natura come dono divino, fonte di gioia, ispirazione e miglioramento, per poi proseguire, seguendo la struttura dell'enciclopedia pubblicata dal marito, presentando le piante raggruppate in famiglie secondo il sistema naturale, con riferimenti ai loro nomi botanici e comuni, accompagnandole con una breve descrizione, note storiche e geografiche, occasionali riferimenti mitologici, e soprattutto istruzioni per la coltivazione. Jane evita i riferimenti letterari e morali, e scrive utilizzando la prima persona singolare con un linguaggio semplice e diretto che, dopo quasi due secoli, non ha perso nulla della sua freschezza.

Accanto al testo scritto, le illustrazioni sono altrettanto importanti per promuovere la conoscenza dei fiori. Jane affida i disegni a Henry Noel Humphreys, lontano parente e vicino di casa a Bayswater. Per contenere i costi, ma anche per facilitare il confronto delle loro caratteristiche, i fiori sono raggruppati in tavole riprodotte con la nuova tecnica della litografia e colorate a mano 'dal vero', come precisa con orgoglio Jane sottolineandone l'affidabilità. Le illustrazioni a colori, graziose ed accurate, penalizzano il libro a livello scientifico, ma lo rendono irresistibile da un punto di vista commerciale e sono ricercate per il *découpage*, passatempo che si diffonde nell'Inghilterra vittoriana per dare un tocco romantico e personale ad anonimi vassoi, lampade e tavolini, ravvivandoli con ritagli di stampe incollate e poi laccate.

I suoi mazzi di fiori su sfondo neutro si susseguono pagina dopo pagina creando un meraviglioso giardino. Le annuali sono facili da coltivare, poco costose, generose e rapide nelle fioriture, elemento che le rende particolarmente adatte ai capricci delle mode nonché ai giardini delle abitazioni suburbane, che sono affittate di solito per non più di un anno. Nel libro sono descritte centinaia di fiori. Inutile però cercare nei cataloghi e nei giardini moderni il *Delphinium consolida*, il *D. tenuissimum*, o il *D. ajacis*, da tempo sostituiti da ibridi più resistenti, che iniziano ad essere sviluppati proprio nei primi decenni dell'Ottocento, con fioriture più lunghe e, soprattutto, forme più ricche ed eleganti e nuove sfumature di colore.



Fig. 3.4. *Delphinium*, in Jane Loudon, *The Ladies' Flower-garden of Ornamental Annuals*, 1840.

Il libro diventa immediatamente popolare come *Instructions in Gardening for Ladies*. Quest'ultimo, grazie anche alle semplici figure, al prezzo contenuto e al pratico formato ridotto, vende più di millecento copie il primo giorno di pubblicazione. Dalle liste di fiori Jane passa al giardino, dalla botanica all'orticoltura, legame oggi ignorato mentre all'epoca è ritenuto indispensabile per poter

propagare, innestare, ibridare con successo fiori e piante. Se ci possono essere dubbi sulla capacità femminile di prendersi cura di orto e frutteto, a cui Jane dedica comunque due esaustivi capitoli, nessun dubbio può sussistere rispetto alla sua gestione del giardino fiorito, in quanto questo è preminentemente ambito femminile. Jane suggerisce che la bellezza del giardino fiorito consiste nell'eleganza con cui è disposto e nell'ordine con cui è tenuto, ed osserva che il giardino fiorito richiede un impegno fisico non troppo pesante. Inizia poi a impartire alle sue lettrici i primi rudimenti del giardinaggio, da come si impugna una vanga e rivolta una zolla, a quale tipo di vanga usare e perché è importante vangare; spiega come si concima e cosa accade nel terreno se si concima troppo o troppo poco; come si semina, come si pota, come si trasferisce il disegno di un'aiuola dalla carta al terreno, come si preparano i vasetti. Inoltre suggerisce anche l'abbigliamento più adatto e i vivai dove acquistare le rose più belle a Londra. Vangare può sembrare un lavoro inadatto per i delicati piedini femminili, ma tenendo una corretta postura e compiendo adeguati movimenti,

una signora, con una vanga piccola e leggera, può [...] riuscire a fare tutto lo scavo che è richiesto in un piccolo giardino [...] e [la signora] non avrà solo la soddisfazione di vedere il giardino creato, ma troverà la sua salute e spirito meravigliosamente migliorati dall'esercizio e dal profumo rivitalizzante della terra fresca. (Loudon 1840: 8-9)

Nulla sembra impossibile alla giardiniera, tutto è sotto controllo. L'incalzante flusso di istruzioni nasce dall'esperienza di Jane, da un'ignoranza che non nasconde ma trasforma in forza. Si rivolge alle lettrici non solo come donna ma come principiante, conoscendo, per averli lei stessa sperimentati, dubbi e difficoltà, ed offrendo le risposte che lei stessa ha cercato invano in pubblicazioni troppo tecniche e complicate, e condividendo con loro gli insegnamenti appresi dal marito. Jane punta sulla comunicazione al femminile e convince anche l'editore, John Murray, lo stesso del marito, che inizialmente pensa di pubblicare il libro sfruttando il nome già conosciuto e di successo di John Claudius Loudon. Quella di John Murray è una casa editrice famosa all'epoca, che conta tra i suoi autori diverse scrittrici, nomi oggi dimenticati come la viaggiatrice Maria Graham o Maria Rundell autrice di *New System of Domestic Cookery*, libro di ricette e strepitoso successo del 1806; ma annovera anche autrici più celebri come Jane Austen, che nel 1816 pubblica con Murray la prima edizione di *Emma*.

Agli inizi dell'Ottocento, i libri di botanica scritti da donne in Inghilterra superano quelli di ogni altra categoria scientifica. Tale entusiasmo nasce dalla diffusione nella seconda metà del Settecento del semplice sistema di classificazione promosso dal medico botanico e naturalista svedese Carl von Linnaeus, in corrispondenza con una massiccia introduzione di piante esotiche e un ritrovato interesse per quelle native. Il legame ancestrale tra donna e natura si rinnova, così come l'associazione tra bellezza, delicatezza ed eleganza dei fiori e virtù

femminili. I libri di botanica sono scritti sotto forma di lettere o di conversazioni, con il tono e il linguaggio semplice e rassicurante di una madre che, spiegando ai propri figli, assicura il giusto equilibrio tra morale, cultura e scienza.

Jane però non ritiene che la botanica, in quanto scienza, sia materia da trasmettere tramite gli insegnamenti materni. Rifiuta il formato familiare, peraltro già sempre meno popolare dopo il 1830, mantenendo uno stile semplice e diretto, ma scientificamente accurato, per *The First Book of Botany*, libriccino pubblicato nel 1841 per insegnare i termini botanici ai giovani studenti. L'anno successivo, con *Botany for Ladies*, si propone di aiutare le fanciulle nell'identificazione delle piante che comunemente crescono nei giardini inglesi. Jane presenta i fiori secondo il sistema naturale di De Candolle, dopo aver liquidato quello di Linneo come noioso e ripugnante. Un disagio dovuto al metodo di classificazione sviluppato dallo studioso svedese che suddivide il regno vegetale in ventiquattro classi in base alle parti sessuate del fiore, stami (parte maschile) e pistilli (parte femminile). Nell'Ottocento tale imbarazzo viene superato, e il sistema in parte abbandonato perché ritenuto troppo artificiale e non adeguato a rappresentare la complessità e la varietà del mondo vegetale.

Per Jane la classificazione botanica si rivela inizialmente difficile. Smarrita tra termini come “vascolari” e “dicotiledoni” confessa di essersi scoraggiata, perché pensava fosse impossibile ricordare tutti quei nomi difficili che sembravano stare proprio sulla soglia della scienza, come per impedire l'ingresso a chiunque tranne che agli iniziati. La soluzione nasce casualmente quando, incuriosita da un fiore, ne scopre la classificazione e, soddisfatta, decide di cercare nel giardino tutti i fiori che appartengono alla stessa famiglia. Da questo momento la botanica si trasforma da materia astratta ed inaccessibile in un arricchimento che le permette di vivere il mondo che la circonda in modo più pieno e consapevole.

Ad aiutarla a varcare quella soglia sono anche le lezioni di botanica tenute nel 1832 da John Lindley, primo professore di botanica all'Università di Londra nel 1829 ed eminente membro della Royal Horticultural Society. Le lezioni hanno lo scopo di rendere popolare la Horticultural Society e il lavoro di Lindley, che considera la botanica più come scienza a supporto dello sviluppo economico e commerciale dell'Impero Britannico, che come passatempo femminile. Il professore pubblica diversi testi per i suoi studenti, incluso *Ladies' Botany*, nel 1834, pensato per avvicinare al nuovo sistema naturale i “lettori non scientifici” che nella botanica cercano momenti di divertimento e relax, ma si scontrano con testi troppo complessi e con un linguaggio troppo tecnico. Jane conosce il libro del professore e lo cita nella sua prefazione, osservando che, con l'eccezione di *Ladies' Botany* del professor Lindley, gli altri libri erano per lei incomprensibili, anche se lo stesso Lindley conteneva molte pagine per lei oscure. Per un uomo e uno studioso, aggiunge Jane, è difficile anche solo immaginare il livello dell'ignoranza femminile. Nel suo libro, invece, dopo un capitolo di introduzione

per chiarire termini di base e dettagli botanici generali, Jane si sofferma su dieci ordini botanici che illustra attraverso fiori comuni, aiutata da semplici disegni.

Alla serie di libri dedicati alle donne e alle piante ornamentali si aggiungono nel 1841 *The Ladies' Companion to the Flower Garden*, un successo che si replica per nove edizioni compresa una americana, e *The Ladies' Flower-Garden of Ornamental Bulbous Plants*. Jane dedica *The Ladies' Companion to the Flower Garden* a Louisa Lawrence, zelante mecenate della floricultura, eccellente botanica, e, soprattutto, come asserisce, una delle prime donne giardiniere della sua epoca. Jane conosce ed ammira il suo famoso giardino a Ealing Park, Middlesex, ed è riconoscente al marito di Louisa, il chirurgo William Lawrence, per aver curato il marito John, le cui condizioni di salute, tuttavia, peggiorano progressivamente.

Nel 1843, Jane pubblica *The Ladies' Flower-Garden of Ornamental Perennials*. John muore a dicembre dello stesso anno e come era già accaduto alla morte del padre Jane si trova sola e in difficoltà economiche. Scrivere e pubblicare diventano una necessità per pagare i debiti e mantenere se stessa e la figlia. Nel 1844 si rivolge al Royal Literary Fund per ottenere aiuto economico e decide di interrompere la pubblicazione della rivista «The Gardener's Magazine». La concorrenza nel campo delle pubblicazioni legate alla botanica e ai giardini è ormai altissima e, dopo la morte di John, Jane non riesce a garantire un livello professionale adeguato. Pressata dalle necessità economiche, rivolge la sua attenzione ad altri temi, alla storia naturale, agli animali domestici, ai viaggi e alla vita rurale.

Nel 1845 pubblica il libro *The Lady's Country Companion: or, How to Enjoy a Country Life Rationally*. Ricorrendo al consolidato formato epistolare, Jane scrive una raccolta di lettere indirizzate ad una giovane amica, Annie, che, cresciuta in città, si trasferisce in campagna dopo il matrimonio. L'entusiasmo iniziale per la casa e l'ampio parco presto svanisce nella noia, nei problemi, e nel senso di isolamento. Jane, rifacendosi ancora una volta alla sua esperienza personale ed al periodo che ha trascorso con il padre alla periferia di Birmingham, ripercorre i diversi aspetti della vita di campagna, dimostrando come questa possa diventare piacevole ed interessante conducendo una vita partecipe ed attiva, occupandosi della casa e facendosi ispirare dalla natura. In una lettera, Jane esorta così l'amica Annie: «lascia il tuo ordinato giardino di fiori, e il tuo pollame domestico, e vaga nei boschi, ammirando la poesia dello scenario della foresta» (Loudon 1845: 354). Nello stesso anno, Joseph Paxton, capo giardiniere del Duca di Devonshire e progettista del Crystal Palace, la convince, con amichevole insistenza, a pubblicare *Self-Instructions for Young Gardeners*, il libro che, nonostante gli eroici sforzi, il marito ha lasciato incompiuto ma che ben ne riassume impegno ed idee.

L'anno successivo Jane pubblica *British Wild Flowers*. In continuità con la serie *The Ladies' Flower Garden*, il libro vuole offrire agli appassionati, sia uomini che donne, la possibilità di identificare i fiori selvatici più comuni ed è arricchito con belle illustrazioni, opera di Henry Noel Humphreys.



Fig. 3.5. 1. Giunco fiorito. 2. Mughetto. 3. Sigillo di Salomone. 4. Erba-Parigi. 5. Pungitopo, in Jane Loudon, *British Wild Flowers*, 1846.

La produzione letteraria di Jane continua a ritmo serrato. Nel 1847 pubblica il pratico manuale intitolato *The Amateur Gardener's Calendar*, dedicandolo, come piccolo tributo in segno di gratitudine e rispetto, a Lady Peel, ovvero Julia Floyd moglie di Sir Robert Peel, influente uomo politico. Qualche decennio più tardi il libro attirerà l'attenzione di un ancora poco conosciuto William Robinson, che ne pubblicherà un'edizione aggiornata nel 1870.

Nel 1848, Jane apre il libro *Facts from the World of Nature: Animate and Inanimate*, con una toccante dedica a Charles Waterton, naturalista e scrittore, nonché amico ed ammiratore di John Loudon che, nel 1844, le aveva dimostrato concretamente la sua amicizia non solo dedicandole il secondo volume del suo libro *Essays on Natural History*, ma donandole i proventi delle vendite. Sempre nel

1848, Jane pubblica quello che sarà l'ultimo libro della serie sulle piante ornamentali dedicato alle piante da serra.

Nel dicembre 1849, all'età di quarantadue anni, è nominata direttrice del settimanale «The Ladies' Companion: At Home and Abroad». L'editore Bradbury and Evans, con cui ha già lavorato, si rivolge a Jane in quanto nome conosciuto e di successo per lanciare una delle sue nuove riviste. Jane, entusiasta del progetto, ha le idee chiare e vuole che la rivista non sia solo occasione di mero divertimento, ma possa essere una compagna per le donne in ogni aspetto della loro vita e nel senso più pieno ed autentico della parola. Jane include nella sua rivista argomenti di moda e arte, poesie e racconti, recensioni di libri, evita temi politici e religiosi, e con l'aiuto di specialisti spiega geologia, chimica e geografia, racconta le tradizioni di altri paesi e descrive viaggi, mostre, concerti, visite a giardini, nuove piante, lezioni di botanica in quindici saggi. Ci sono le risposte alle lettere delle lettrici, giochi per bambini, ricette di cucina, schemi per realizzare ricami e pizzi, lavori all'uncinetto e braccialetti di capelli intrecciati. Scrive lei stessa molti articoli ma si avvale anche di numerose collaborazioni, molte delle quali femminili, offrendo a donne che lavorano un sostegno finanziario concreto.

Jane pone al centro della rivista le donne e la loro vita, offrendo la possibilità di allargare la loro esperienza del mondo e di migliorarsi attraverso la conoscenza pratica, senza mettere in discussione i consolidati ruoli maschili e femminili. Ma è troppo in anticipo sui tempi e la rivista non trova il consenso sperato. Per Jane l'esperienza si conclude con grande amarezza, dopo pochi mesi, nel giugno 1850. Nell'ultimo editoriale pubblicato per la rivista il 22 giugno 1850, Jane si interroga sul significato della felicità per una donna. Un interrogativo che non rivolge solo al singolo ma ad una società dove le donne sono sempre più spesso lavoratrici oltre che mogli e madri. Per Jane, viaggiatrice ed osservatrice attenta, la condizione femminile è un elemento importante per comprendere il livello di civiltà di un popolo. Considera la situazione in Inghilterra migliore rispetto a quella di altri stati europei, come ad esempio l'Italia, dove le donne sono considerate, a suo dire, mere bambole, belle da guardare ma sciocche e irragionevoli. Jane riconosce come ci sia ancora molto da fare e come le donne stesse debbano riflettere, non solo sui loro diritti, ma sulle loro responsabilità, e senza vittimismo. Jane si congeda dalle lettrici, sposate e non, di ieri e di oggi, esortandole a puntare su se stesse per trovare la propria felicità.

L'anno successivo Jane affitta la casa di Bayswater, misura di emergenza spesso adottata dopo la morte del marito, e con la figlia viaggia in Europa rientrando in tempo per visitare la Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations tenutasi a Hyde Park a Londra da maggio a ottobre del 1851. Passeggiando, osserva incuriosita i nuovi macchinari agricoli che le ricordano quelle invenzioni fantastiche descritte tanti anni prima nel suo libro *The Mummy!*.

Lo stesso anno, *Botany for Ladies* è ripubblicato con il titolo *Modern Botany*. Scomparsi i riferimenti femminili, il titolo del libro rompe con il passato e si propone come una guida per principianti indipendentemente dal genere. Affrontare le stesse materie e leggere gli stessi libri di botanica è essenziale per prepararsi ad un lavoro, anche per il pubblico delle lettrici. I giardini stanno cambiando, e Jane osserva le aiuole di annuali dai colori vivaci e il proliferare di giardini rocciosi con occhio critico. Anche le nuove piante introdotte dalla Cina, peonie arbustive e pruni, pur belle, sono molto diverse da quelle che conosce e che utilizza da anni.

Il suo ultimo libro, *My Own Garden, or, The Young Gardener's Year Book* esce nel 1855, ed è una guida per creare un giardino affidato alle cure dei bambini. Jane ripercorre i lavori necessari per creare un giardino bello e produttivo ma questa volta, seguendo una moda diffusa all'epoca, pensa ai bambini. La stessa Regina Vittoria assegna ad ognuno dei figli un piccolo giardino da coltivare con fiori e verdura a Osborne House, la residenza reale nell'isola di Wight, e Gertrude Jekyll nel 1908 pubblicherà *Children and Gardens*, libro dedicato ai bambini in giardino, analizzato da Anna Rudelli in un capitolo di questo volume.

Il libro di Jane riceve recensioni positive e lei continua a scrivere: aggiorna una nuova edizione di *The Ladies' Companion to the Flower-Garden*, recensisce libri di botanica e, quando le finanze si assottigliano pericolosamente, affitta la casa per brevi periodi. Negli ultimi anni osserva, compiaciuta, Agnes, la giovane figlia con un precoce talento per la scrittura, appassionarsi al giardino e ai fiori.

Jane muore nel luglio 1858. Nel dicembre dello stesso anno, Agnes sposa l'avvocato Markham Spofforth ma muore pochi anni dopo, nel 1863, dopo la nascita della terza figlia.

Jane Webb Loudon, John Claudius Loudon e la loro figlia Agnes sono seppelliti nel tranquillo cimitero di Kensal Green a Londra, uno dei più antichi della città. Un cimitero con ombrosi viali alberati, distese erbose, sentieri che si snodano tra vecchi e gloriosi monumenti e l'atmosfera serena di un giardino.

Bibliografia

Opere di Jane Loudon

1824, *Prose and Verse*, Birmingham, Wrightson.

1827, *The Mummy! A Tale of the Twenty-Second Century*, London, Henry Colburn.

1829, *Stories of a Bride*, London, Henry Colburn and Richard Bentley.

1830, *Conversations Upon Comparative Chronology and General History, from the Creation of the World to the Birth of Christ*, London, Longman.

- 1839, *Agnes; or the Little Girl Who Could Keep Her Promise. And, the Value of Money; or, How to Lay Out Half a Sovereign*, London, Harvey and Darton.
- 1840, *Instructions in Gardening for Ladies*, London, John Murray.
- 1840, *The Ladies' Flower-Garden of Ornamental Annuals*, London, William Smith.
- 1840, *The Young Naturalist's Journey: or the Travels of Agnes Merton and Her Mama*, London, William Smith.
- 1841, *Mrs. Loudon's First Book of Botany: Being a Plain and Brief Introduction to That Science for Schools and Young People*, London, G. Bell.
- 1841, *The Lady's Companion to the Flower Garden: Being an Alphabetical Arrangement of all the Ornamental Plants Usually Grown in Gardens and Shrubberies*, London, William Smith.
- 1841, *The Ladies' Flower-Garden: Ornamental Bulbous Plants*, London, William Smith.
- 1841, «The Ladies' Magazine of Gardening», J. WEBB LOUDON (ed.), London, William Smith.
- 1842, *Botany for Ladies: or, A Popular Introduction to the Natural System of Plants, According to the Classification of De Candolle*, London, John Murray.
- 1842, *The Year-Book of Natural History, for Young Persons*. London, John Murray.
- 1843, *Glimpses of Nature and Objects of Interest Described, During a Visit to the Isle of Wight*, London, Grant and Griffith.
- 1843, *The Entertaining Naturalist: Being Popular Descriptions, Tales, and Anecdotes of More than Five Hundred Animals, Comprehending All the Quadrupeds, Birds, Fishes, Reptiles, Insects, etc ...*, London, Henry G. Bohn.
- 1843, *The Ladies' Flower-Garden: Ornamental Perennials*, London, William Smith.
- 1845, *An Account of the Life and Writings of John Claudius Loudon* in J. C. LOUDON, *Self-Instruction for Young Gardeners*, London, Longman.
- 1845, *The Lady's Country Companion: or, How to Enjoy a Country Life Rationally*, London, Longman.
- 1846, *British Wild Flowers*, London, William Smith.
- 1847, *The Amateur Gardener's Calendar; Being a Guide as to What Should Be Done in a Garden in Each Month of the Year*, London, Longman.
- 1848, *Facts from the World of Nature: Animate and Inanimate*, London, Grant and Griffith.
- 1848, *The Ladies' Flower-Garden: Ornamental Greenhouse Plants*, London, William Smith.
- 1849-1850, «The Ladies' Companion at Home and Abroad», J. WEBB LOUDON (ed.), London, Bradbury and Evans.
- 1851, *Domestic Pets: Their Habits and Management*, London, Grant and Griffith.
- 1853, *Tales About Plants*, London, Thomas Tegg.
- 1855, *My Own Garden, or, The Young Gardener's Year Book*, London, Kerby.

Opere consultate

- DEWIS, S., 2014, *The Loudons and the Gardening Press: A Victorian Cultural Industry*, London, Routledge.
- HOWE, B., 1961, *Lady with Green Fingers: The Life of Jane Loudon*, London, Country Life.
- LINDLEY, J., 1848, *Ladies' Botany or A Familiar Introduction to the Study of the Natural System of Botany*, 2 voll., London, James Ridgway and Sons. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/100912#page/5/mode/1up> (accesso 16 gennaio 2021).
- LOUDON, J. C., 1838, *The Suburban Gardener and Villa Companion*, London, Longman. https://books.google.co.in/books?id=KWYEAAAAQAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&cad=4#v=onepage&q&f=false (accesso 16 dicembre 2020).
- SCHENKER, H., 2002, *Women, Gardens, and the English Middle Class in Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters*, in M. CONAN (ed.), *Garden Art, 1550-1850*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, pp. 337-360.
- SHTEIR, A. B., 1996, *Cultivating Women, Cultivating Science: Flora's Daughters and Botany in England, 1760 to 1860*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press.

Capitolo 4

Marianne North, ovvero il mondo è un giardino da dipingere

Anna Zappatini



Fig. 4.1. Marianne North (1830-1890).

Nel maggio 1881, il «New York Daily Tribune» annuncia l'arrivo in città di Marianne North (1830-1890), viaggiatrice, pittrice e scrittrice vittoriana. In un breve articolo celebra la «English lady» che, negli ultimi dieci anni, ha viaggiato da sola in tutto il mondo, scalato impervie montagne, navigato fiumi impetuosi e attraversato terre selvagge, per dipingere fiori ed alberi rari nel loro habitat naturale.

Viaggiatrice in fondo lo è sempre stata. Primogenita di un'agiata famiglia inglese di fine Ottocento, con antiche origini ed eccentrici antenati, Marianne ricorda come da bambina «avevamo molta varietà nella nostra vita, passando l'inverno a Hastings, la primavera a Londra, e dividendo le estati tra la vecchia casa della mia sorellastra nel Lancashire e una fattoria a Rougham» (North 1892, I: 5). Della famiglia fanno parte il padre, Frederick North, M.P., Membro del Parlamento, la madre Janet, vedova di Robert Shuttleworth da cui ha avuto una figlia, sempre Janet, un fratello, Charles, e una sorella minore, Janet Catherine. Pop, come Marianne è chiamata in famiglia e dagli amici più cari, è alta ed attraente, determinata ed esuberante. La sua passione sono la musica e il canto, e accetta disciplina e regole solo nelle lunghe ore che trascorre ogni giorno ad esercitare la bella voce di contralto. Nel 1850, inizia a dipingere grandi mazzi di fiori ad acquerello prendendo le prime lezioni di pittura da una signora olandese, Miss van Fowinkel, e da Valentine Bartholomew, pittore per la Regina Vittoria. In seguito ci saranno la “season” a Londra e lunghi viaggi in Europa.

La madre muore nel 1855 e Marianne assume un ruolo più ufficiale nella gestione familiare. All'epoca non era inusuale che la figlia maggiore posticipasse il matrimonio per vivere con il padre vedovo, ma per Marianne la promessa di prendersi cura del padre non rappresenta né un sacrificio né una rinuncia. Il loro rapporto esclusivo emerge nei ricordi di bambina e più tardi nelle parole di una ragazza il cui amore ed orgoglio infantile per il padre si sono sviluppati in una perfetta corrispondenza di interessi e sentimenti. Marianne è al suo fianco negli alti e bassi della carriera politica e nelle pause dei lavori del Parlamento lo accompagna nei viaggi, prima con la sorella Catherine, poi da sola, quando questa, nel 1864, sposa John Addington Symonds (1840-1893), poeta e critico letterario inglese. Le Alpi sono una delle mete preferite del padre: Austria, Dolomiti, Tirolo, Svizzera, l'immenso Monte Bianco e le romantiche vallate fiorite ai piedi del Monte Rosa. Viaggiano in Spagna, visitano Costantinopoli, Atene e soggiornano in Costa Azzurra. Nel 1865 trascorrono l'inverno navigando lungo il Nilo, e la primavera tra Palestina e Siria, rientrando in Inghilterra nell'estate dell'anno successivo via Carinzia e Tirolo. Nell'inverno del 1867, Marianne prende lezioni di pittura ad olio da Robert Hawker Dowling (1827-1886), apprezzato artista che espone con successo alla Royal Academy di Londra. La pittura ad olio è ritenuta poco “femminile”, tecnicamente più complessa dell'acquerello e poco adatta a rendere con precisione dettagli delicati. I colori ad olio, inoltre, sono costosi e l'attrezzatura ingombrante, ma per Marianne sono una rivelazione, e

diventano, come li definisce lei stessa, un vizio impossibile da smettere, come quello di bere regolarmente un bicchierino di liquore.

Gli anni passano e Marianne diventa paziente infermiera quando la salute del padre inizia a declinare, assistendolo fino alla morte nell'ottobre del 1869.

Il dolore per Marianne è immenso. Per quarant'anni è stato l'unico uomo che ha amato e rispettato e ora deve imparare a vivere senza di lui. Prende in considerazione la possibilità di diventare infermiera, occupazione rispettabile per una donna dell'epoca non sposata: Marianne non sente né la necessità né vede il matrimonio come soluzione. Lo definisce un terribile esperimento, sia per l'uomo, che idealizza la compagna ma scopre di non condividere con lei alcuna idea, che per la donna, trattata come una cameriera e sgridata per qualsiasi inezia. Altri piani prendono forma. Economicamente indipendente, senza problemi di salute o obblighi familiari e con ottime frequentazioni, Marianne decide di dedicarsi alla pittura botanica trasformando, con determinazione e passione, un piacevole passatempo femminile in un "lavoro" e, aggiunge, intesa a fare «di quel lavoro d'ora in poi il padrone della mia vita». Nel suo saggio, Francesca Orestano riflette sulle parole scelte da Marianne. «"Master of my life": queste parole spiegano la sua esclusiva dedizione al lavoro. Parole che di solito la donna vittoriana riserva al marito, [...] ma che Marianne usa per parlare della sua ricerca e della sua pittura. Non sarà un angelo della casa» (Orestano 2008).

Il progetto di rappresentare la flora del mondo prende forma gradualmente, assumendo valore sociale ed educativo: fare conoscere alle persone la bellezza e la varietà dei fiori nel loro ambiente naturale. Viaggiando per il mondo Marianne dipinge centinaia di quadri che raccoglie nella Marianne North Gallery, edificio da lei stessa finanziato ed inaugurato nei Giardini Botanici di Kew nel giugno del 1882. Marianne decora le stanze della Galleria e ne copre interamente le pareti con 627 quadri (oggi 832) di diverse dimensioni, racchiusi in sottili cornici nere. Due panche da giardino poste nel centro della stanza rievocano l'esperienza di una passeggiata tra le aiuole, creando una continuità visiva con i fiori coltivati nelle serre e nei giardini circostanti. All'epoca, inoltre, i quadri fornivano un utile supporto ai Musei di Kew dove, in vetrine in legno nero laccato, erano esposti prodotti di uso quotidiano affiancati alle piante da cui derivavano, suddivise secondo la classificazione tassonomica. Ma Marianne non ambisce ad illustrare con il suo lavoro gli ordini naturali. La gerarchia della classificazione tassonomica perde importanza nella rappresentazione di un mondo naturale vario e complesso, come appare osservando le pareti della Galleria fitte di quadri. Marianne li dispone in ordine geografico, divisi nei quattro continenti, America, Asia, Australia e Africa, e poi nei paesi da lei visitati, sottolineando l'idea di viaggio e di scoperta.



Fig. 4.2. «The Marianne North Gallery», Royal Botanic Gardens, Kew.

Favorite da trasporti sempre più veloci e sicuri, nell'Ottocento le donne viaggiano per raggiungere mariti, padri e fratelli, curare problemi di salute in lunghe crociere, o studiare le popolazioni native e catechizzarle, quando, animate da spirito filantropico e missionario, si spingono in zone remote e primitive. Sempre più spesso viaggiano per il piacere di viaggiare, da sole, senza l'obbligatorio accompagnatore maschile, turiste curiose e ardite che nel viaggio realizzano interessi ed aspirazioni fuggendo dalle rigide convenzioni della società vittoriana. Le viaggiatrici inglesi poi sono conosciute come le più eccentriche, intrepide ed avventurose.

«Tre globe trotter tutte in una volta!» (North 1892, II: 213), cinguetta Lady A. ad una festa a Londra scorgendo Marianne accanto a Constance Federica Gordon-Cumming (1837-1924), chiamata Eka, e Isabella Bird Bishop (1831-1904). Eka Gordon-Cumming non ha solo il fisico imponente e la determinazione di Marianne, ma anche una storia simile: famiglia importante, passione per i viaggi, talento per pittura e scrittura. I loro itinerari si intrecciano tra il 1868 e il 1880 e, anche se non si incontrano mai, sono ispirazione per libri, articoli e migliaia di acquerelli. Isabella Bird, all'apparenza minuta e fragile, in patria soffre di svariati disturbi che svaniscono quando inizia a viaggiare spingendosi nei luoghi più sperduti del mondo; esplorazioni che racconta in numerosi libri e che le valgono l'ammissione alla Royal Geographical Society nel 1892, prima donna nella storia.

Anche Marianne ama l'eccitazione e la libertà del viaggiare e, sazia dell'Europa, sogna i Tropici. Il primo passo, nel luglio 1870, è il viaggio negli Stati Uniti e in Canada con un'anziana amica, Mrs Skinners, con cui trascorre l'estate vicino a Boston. Poi, nel dicembre dello stesso anno, Marianne lascia una New York fredda e nevosa per fare rotta, da sola, verso la Giamaica. Marianne stessa ripercorre i suoi viaggi in una lettera scritta all'amica Amelia B. Edwards (1831-1892), nel 1882:

Dopo sette mesi sono tornata in Inghilterra e poi sono andata in Brasile per 14 mesi. Un altro anno in Inghilterra e a Tenerife per tre mesi quando il freddo è diventato più di quello che potevo sopportare, poi di nuovo indietro e poco dopo in California e in Giappone, Giava, Borneo, Ceylon e di nuovo a casa dopo 20 mesi di viaggio e poi 18 mesi in India [...]. («The Amelia Edwards Archive», Somerville College Library, Oxford, n. 258, ms)

Nel 1880 parte per Australia, Nuova Zelanda e Tasmania, nel 1882 visita Sudafrica e Seychelles e, infine, nel 1884, l'ultimo viaggio in Cile.

I suoi viaggi iniziano nei porti di Liverpool, Southampton e Marsiglia, a bordo di navi che lentamente si allontanano da un mondo familiare e, attraversando gli oceani, raggiungono nuove baie, porti e città. Una volta sbarcata, prosegue il viaggio a bordo di treni, ma più spesso di carrozze, carri, portantine di ogni genere, canoe, e un'ampia gamma di animali da soma. La complicata organizzazione di alloggi e trasporti locali è facilitata dalle lettere di presentazione che Marianne reca con sé, parte indispensabile di un bagaglio molto contenuto per quanto riguarda l'abbigliamento, ma ben fornito di libri e dell'irrinunciabile ed ingombrante attrezzatura per dipingere. Marianne si trova a suo agio nelle case dei governatori in tutto il mondo, a cena con il presidente degli Stati Uniti e in sperdute fattorie; nelle visite a musei e giardini botanici accompagnata da compunti direttori, in conversazione con artisti, botanici e studiosi o con occasionali compagni di viaggio, trovando ovunque rispetto e supporto per la realizzazione del suo progetto. Ma, scrive, «i vegetali mi erano più congeniali» (North 1892, II: 99). Evita le funzioni religiose, rifugge partite di croquet, cene, balli e pettingolezzi, tempo sprecato quando intorno a lei una natura a lungo immaginata esplose in tutta la sua bellezza.

Marianne dipinge all'aperto e *in loco*, usa pastosi colori a olio in tonalità vivaci, con una predilezione per il blu cobalto, il bianco e il rosso, mentre utilizza poco il nero. Spesso sprema i tubetti direttamente sui fogli di carta pesante, dove abbozza uno schizzo a inchiostro o matita, con l'energia e l'urgenza di mostrare non solo la bellezza e la varietà dei fiori, ma l'intensità e la vitalità del mondo che li circonda e di cui sono parte. Le sue non sono le immagini standardizzate, rigorosamente in bianco e nero, delle illustrazioni botaniche, spesso ottenute da esemplari negli erbari, e neanche quelle accattivanti delle riviste, o quelle, delicate ma convenzionali, che risaltano sugli sfondi neutri degli acquerelli botanici

femminili, ma rappresentazioni della natura reale in un dato luogo e momento: la foglia mangiucchiata, il bocciolo ancora chiuso, piccoli insetti ed uccelli. Come in un quadro dove un ramo di corniolo, affiancato da due colibrì e con le Montagne Rocciose sullo sfondo, è dipinto in piena fioritura; in un'illustrazione scientifica dell'epoca, invece, lo stesso fiore è rappresentato in bianco e nero con dettagli di semi, bacche, e organi della pianta. I quadri di Marianne sfuggono ad ogni catalogazione: non abbastanza tecnici per i botanici ma troppo realistici per il mondo artistico, lodati, nel giorno dell'inaugurazione della Galleria, soprattutto come straordinario risultato femminile. In quanto tali i quadri sono considerati amatoriali e dunque poco interessanti per il mondo scientifico che, comunque, ne riconosce ed apprezza il valore educativo.



Fig. 4.3 Cristina Zappatini, Cornioli in Nord America.



Fig. 4.4. Charles Edward, Faxon, *Dogwood*. (*Cornus nuttallii*), in Charles Sprague Sargent, *The Silva of North America*, 1890-1902.

Durante il suo primo viaggio in America, l'attenzione di Marianne è rivolta soprattutto a prendere le misure a questa nuova vita, a scoprire cibi, abitudini e persone, più che ad osservare una natura che è sì diversa, ma non sorprendente. A metà Ottocento le magnolie e i pini americani che avevano creato scalpore in Europa nel secolo precedente sono ormai comuni, non solo nei giardini ma nel paesaggio inglese. Durante la vacanza a West Manchester, vicino a Boston, le giornate trascorrono pigre tra bagni di mare, letture, passeggiate e visite all'infinita schiera di parenti, amici e conoscenti della sua ospite. A risvegliare

l'interesse di Marianne per la natura sono i colori autunnali dei boschi, la magnificenza delle Cascate del Niagara, i tramonti sulle Catskill Mountains e il fiume Hudson.

A Washington partecipa ad un congresso per i diritti delle donne ma, con poche eccezioni, trova i discorsi lunghi e noiosi. Marianne non dimostra molta comprensione per le sue compagne meno fortunate ed intraprendenti. Ad affascinarla sono donne belle ed avventurose, brillanti e non convenzionali, determinate ed attive come Amelia B. Edwards, l'amica scrittrice e giornalista che fonderà la Egypt Exploration Society e la cattedra di Archeologia Egizia all'University College di Londra, o Elizabeth Cabot Agassiz (1822-1907), promotrice dell'educazione femminile, nonché scrittrice e indispensabile aiuto nelle ricerche, esplorazioni e scritti del famoso marito, il professore Jean Louis Rodolphe Agassiz (1807-1873). Mrs Agassiz, che Marianne conosce vicino a Boston, si rivela una preziosa fonte di informazioni sul Brasile, mentre il famoso pittore americano Frederic Edwin Church (1826-1900), di cui Marianne è ospite, la convince a partire per la Giamaica. I caldi Tropici attirano Marianne che fugge il freddo, nemico implacabile che la paralizza con dolorosi reumatismi.

Nell'immaginario ottocentesco, i Tropici evocano l'idea del paradiso terrestre, di luoghi dove la vita è facile e felice: clima caldo, animali esotici, uccelli variopinti e vegetazione lussureggiante, e, per lungo tempo, sono associati al Nuovo Mondo, alle isole delle Indie Occidentali, dalle coste della Giamaica fino al Brasile. I primi viaggiatori descrivono una natura primitiva ed incontaminata che ispira artisti alla ricerca di nuovi paesaggi e rivela a studiosi, botanici, naturalisti e geografi, le origini del mondo nelle enormi foreste le cui ricchezze, apparentemente inesauribili, alimentano presto guerre, traffici e commerci.

Marianne non rimane delusa. In Giamaica trascorre un mese in estatica solitudine, intenta a dipingere, affittando una casa con venti stanze deserte e il mobilio per arredare la camera da letto. Vive con un'anziana cameriera di colore, un ancora più anziano tuttofare ed un enorme casco di banane appeso al posto del lampadario nella lunga veranda. Tutto è meraviglioso ed eccitante, la frutta mai vista, i paesaggi incantati, le foreste di felci, le orchidee, le corolle più grandi e i colori più intensi dei fiori. Quei fiori che nelle serre inglesi sono coccolate rarità, nella foresta tropicale diventano una piccola parte di un mondo complesso e dinamico. All'immagine di vellutati boschi autunnali se ne sostituisce una più vibrante e spettacolare:

Un groviglio di tutti i tipi di cose gaie, allamande dorate, bignonie e ipomee su tutto, eliotropi, verbene e gerani corrono selvaggi come erbacce nei giardini a lungo trascurati: sopra a tutto un gigantesco albero di cotone alto quasi 200 piedi era in vista, in piedi come un fantasma nella sua nudità invernale contro la foresta di alberi sempreverdi, colorato solo dalla quantità di orchidee, [...] e altri parassiti che si erano depositati nella sua morbida corteccia e nei rami. (North 1894, I: 83)



Fig. 4.5. Turista, 1889.

È un'esuberanza che ritrova nelle foreste del Brasile, dove rimane ben più a lungo di quanto inizialmente programmato. Immersa nella foresta lussureggiante osserva con il binocolo da teatro enormi alberi drappeggiati di rampicanti e addobbati di bromelie, orchidee e felci, mentre le scimmie accoccolate sui rami continuano a chiacchierare, attratta, non solo dai fiori, ma da farfalle ed insetti di cui studia comportamenti e abitudini. Un mondo fatato che la affascina e la sorprende ma, allo stesso tempo, la fa riflettere. La vitalità diventa disordine e confusione, pericolo e distruzione. Il clima caldo favorisce le malattie, la mortalità e un'indolenza nemica del progresso e della civilizzazione; le piogge tropicali devastano strade e villaggi, serpenti velenosi e bestie feroci si aggirano nelle foreste e misteriose piante carnivore attaccano l'uomo trasformandosi, nei racconti di fine secolo, in pericolose e voraci

piante assassine. Avventura, orrore e romanticismo raccontano le paure nei confronti di una natura sconosciuta che sembra reagire con violenza all'invasione degli Europei.

Marianne registra le conseguenze della politica coloniale ma, come la maggior parte dei suoi contemporanei, non mette in discussione la missione civilizzatrice dell'Impero Britannico la cui ricchezza, nell'Ottocento, è proprio basata sul commercio delle piante: dal tè al cotone, dalle spezie al legname. I Giardini Botanici di Kew svolgono un ruolo fondamentale nel supportare lo sviluppo economico coloniale, utilizzando le conoscenze acquisite nel mondo naturale per promuoverne lo sfruttamento commerciale.

«La posizione è buona, circondata da montagne con grandi cascate tutt'intorno; ma il paese era stato spogliato degli alberi per coltivare il caffè [...]» (North 1892, I: 311). Marianne è a Ceylon nel 1877, ultima tappa di un viaggio iniziato due anni prima che l'ha portata dalla California, con le sue foreste di sequoie, al segreto Giappone, dai fiumi del Borneo alle colline dell'isola di Giava. In Giappone è stata accolta da Lady Fanny Parkes, l'affascinante ed energica moglie di Sir Henry Parkes, console Britannico, con cui ha trascorso le serate a Kyoto facendo acquisti di lacche e teiere. A Singapore, invece, Lady Lucy Jervois, moglie del Governatore, e le figlie l'hanno intrattenuta con deliziosi concerti di Mozart dopo cena, mentre con la Rani del Sarawak, l'inglese Lady Margaret Brooke, ha navigato lungo il fiume in una piccola barca a remi al chiaro di luna. A Ceylon, dopo aver visitato l'isola, accoglie l'invito di Mrs Cameron, Julia Margaret Cameron (1815-1879), per trascorrere qualche giorno nella sua tenuta a Kalutara, dove la donna vive da un paio di anni con il figlio e l'anziano marito. La presenza di Marianne sembra risvegliare quell'interesse per la fotografia che aveva reso famosa Julia Margaret Cameron in Inghilterra, dove all'età di quarantotto anni aveva ricevuto in regalo dalla figlia la sua prima macchina fotografica. Cimentandosi in un'arte ancora agli inizi, si era fatta una reputazione con i suoi ritratti di personaggi famosi e le sognanti rappresentazioni di personaggi letterari. Marianne, che non aveva mai incontrato Julia Margaret Cameron, la descrive come affascinante e piena di originalità e per tre giorni si lascia fotografare, lusingata dalle attenzioni ma finendo per non riconoscersi in quelle fotografie dove posa con capelli sciolti, abiti fluttuanti e scialli contro uno sfondo di vegetazione tropicale.

L'anno successivo si ferma ancora a Kalutara prima di intraprendere il lungo viaggio attraverso l'India, che la porta da Tuticorin, nell'estremo meridione, fino a Lahore, oggi in Pakistan, passando da Bombay, oggi Mumbai, e Delhi, e poi muovendosi verso Lucknow, Benares altrimenti denominata Varanasi, capitale spirituale dell'India, fino a Calcutta. Tanti i paesaggi, le scene e i volti che incontra viaggiando nel sud devastato da piogge e inondazioni, fame, febbri, ed un caldo insopportabile che oppio e "punkah", i pesanti ventilatori azionati a mano da invisibili servitori, cercano inutilmente

di alleviare. Ammira e compatisce le bellissime principesse indiane, abbigliate di tessuti preziosi e cariche di gioielli, ma recluse nei loro palazzi. A nord la gente appare meglio vestita e più attiva, i bazar più ricchi, le case e gli abiti più colorati. Marianne dipinge scene di vita quotidiana, paesaggi e architetture, cimentandosi con i bizzarri monumenti induisti e le magnifiche tombe Moghul ad Agra. Per sfuggire il caldo di Lahore si rifugia a Simla, oggi Shimla, località nel nord-ovest dell'Himalaya dove, tra marzo e ottobre, il Viceré dell'India trasferisce la capitale tra *cottage* in stile Tudor, ricevimenti e tornei di cricket. Vicino a Shimla, incontra gli abeti e, più in alto, i maestosi cedri dell'Himalaya ed enormi masse di rose bianche sugli alberi. Rododendri con tronchi contorti dal colore rosato, alti come querce, creano insoliti boschi e ogni giorno porta nuovi fiori a Darjeeling, dove le cime delle montagne più alte del mondo si lasciano ammirare e ritrarre sgombre da nubi. L'indifferenza dimostrata dalle giovani donne inglesi nei confronti di tanta bellezza irrita terribilmente Marianne. Prese nelle loro attività sociali, ignorano il mondo che le circonda, che osservano al sicuro dalla veranda, spazio informale ed accogliente che separa la casa, spesso disperatamente nostalgica, dal mondo esterno, diverso ed incomprensibile.

Al suo rientro in Inghilterra, i quadri dell'India suscitano grande interesse, tanto da convincerla ad affittare una galleria in Conduit Street a Londra per esporli. Agli inizi del 1880, Marianne sceglie di dipingere la montagna del Kangchenjunga, una delle vette più alte dell'Himalaya, insieme ad un altro grande paesaggio, per l'annuale mostra della Royal Academy di Londra. Marianne descrive i quadri in una lettera inviata a Barbara Leigh Smith Bodichon (1827-1891), artista e femminista che vive confinata nella sua casa nel Sussex a causa di gravi problemi di salute. Nella lettera Marianne le conferma, inoltre, l'invio di alcuni dipinti delle Montagne Rocciose che, seguendo una pratica diffusa, Barbara Bodichon le restituirà dopo averli guardati. La prodigiosa produzione di acquarelli, disegni e schizzi eseguiti dalle viaggiatrici durante i lunghi viaggi, infatti, non è destinata ad essere commercializzata ma a circolare privatamente tra familiari, amici e conoscenti e piano piano a disperdersi in bauli e soffitte.

Qualche mese dopo è la stessa Marianne a recarsi con alcuni dei suoi quadri a casa di Charles Darwin (1809-1882) che, troppo anziano per salire le scale fino al suo appartamento a Londra, la invita a casa sua nel Kent. Da sempre impegnato in studi sulle piante, è incuriosito da quadri che non solo si allontanano dalle convenzioni nella tecnica e nella rappresentazione della natura, vista come insieme di esseri viventi, ma nascono dall'esperienza e dall'osservazione diretta. Darwin le suggerisce di visitare l'Australia, spingendola in questo modo a guardare oltre la vegetazione tropicale, oltre un'immagine pittoresca e stereotipata, per scoprire una flora unica. Marianne sbarca a Brisbane l'8 agosto 1880 e prosegue verso Sidney e Melbourne viaggiando

nell'interno. Durante il viaggio, comprende meglio le parole di Darwin: ci sono piante con il tronco che assomiglia ad una bottiglia, piante che si nutrono di insetti, piante che rinascono con il fuoco e foreste di acacie ed eucalipti apparentemente monotone ma che, viste da vicino, rivelano un'incredibile varietà di colori e cortecce.

A colpirla, oltre alla vegetazione, sono gli uccelli, il loro canto e i loro colori. «Nessuno può avere un'idea dei pappagalli senza andare in Australia; hanno dei colori che non ho mai nemmeno immaginato prima» (North 1892, II: 110). Non esagera, ma la bellezza delle piume degli uccelli tropicali è ben nota in Europa dove, oltre alle piume, anche ali, petti ed uccelli interi trovano posto su cappellini, strascichi e mantelli di fine Ottocento.

Si sposta nell'Australia occidentale. Ad Albany, in attesa della prima di una lunga serie di diligenze messe a disposizione dal Governatore, al costo di sette scellini al giorno con uso gratuito di cavalli e cocchiere, è ospite di Marian Ellis Rowan nel piccolo *cottage* circondato da fiori mai visti prima.

Nata in una agiata famiglia a Melbourne, Marian Ellis Rowan (1848-1922) è minuta e delicata, sempre elegante ed impeccabile, con una passione per i viaggi e la pittura botanica che l'incontro con Marianne trasforma in una ragione di vita. Ellis si è trasferita in questa regione da alcuni mesi per dipingere i fiori spontanei. Marianne apprezza il suo stile particolare e descrive il paesaggio che le circonda come un immenso giardino fiorito, dove è possibile camminare per chilometri senza incontrare altre persone.



Fig. 4.6 Cristina Zappatini, Fattoria a Città del Capo, Sudafrica.

Durante il viaggio in Sudafrica, nel 1882, Marianne scopre nella regione occidentale del Capo dei fiori piccoli, abbondanti e colorati che le ricordano quelli dell'Australia. Marianne arriva ad agosto, primavera ormai inoltrata nell'emisfero sud, e, senza esitare, accoglie l'invito di Hildagonda Johanna Duckitt (1840-1905) che la accoglie nella fattoria di famiglia a Groote Post, vicino a Darling con vista sulla Table Mountain, permettendole di dipingere le ultime fioriture. La fattoria è simile ad una piccola città, gestita con instancabile energia, ferrea determinazione ed impareggiabile efficienza da Hilda mentre il fratello è a Londra. Intraprendente e grande appassionata di fiori, Hilda racconterà la sua vita in due famosi libri: *Where Is It of Recipes* del 1891 e *The Diary of a Cape Housekeeper* del 1902.

Più che la vegetazione del Capo, però, a Marianne interessa quella della regione del Natal, annessa strategicamente alle colonie inglesi nel 1843 e meno conosciuta. Dopo aver raggiunto Port Elizabeth tra aloe giganti, *Kniphofie*, cactus simili ad euforie e masse di portulaca, risale la costa verso Durban. A Grahamstown incontra Mary Elizabeth Barber (1818-1899). Di origini inglesi, Mary Elizabeth Barber aveva trovato nello studio della natura il compenso ad una vita dura e difficile spesa con marito e figli tra fattorie e campi diamantiferi. Da autodidatta si era costruita una reputazione a livello internazionale in campo botanico grazie alle sue accurate ed acute osservazioni su flora e fauna locali, ampliando le sue ricerche dai fiori agli insetti, poi alle farfalle e agli uccelli, e interessandosi anche alla geologia e all'archeologia. Da subito firma i suoi articoli scientifici con nome e cognome e scrive poesie dove la natura, ed in particolare gli uccelli, diventano struggenti metafore della vita femminile. Eppure Marianne considera i suoi quadri fuori moda e non le dimostra grande simpatia mentre insieme viaggiano tra sobbalzi e scossoni verso Port Alfred.

«C'erano foreste di *Strelitzia augusta*, con i suoi semi arancioni che stavano maturando, li crescevano anche robbia e sarsaparilla, e ogni tipo di piante succulente, oltre a convolvoli variamente colorati» (North 1892, II: 276), ricorda Marianne. Il paesaggio selvaggio ed esotico della orgogliosa Zululand contrasta con le piantagioni di canna da zucchero che inesorabilmente ne prenderanno il posto e con l'immacolato giardino di James Renault (1818-1892) e Katherine Saunders (1824-1901) a Tongaat, dove Marianne è ospite. La casa è il ritrovo di tutti gli appassionati botanici della zona grazie alla passione di Katherine, dotata pittrice botanica, e grande appassionata di fiori e piante, forse un po' troppo pignola per Marianne che, impaziente, la osserva trascorrere ore cercando di identificare ogni insignificante, piccola erbaccia.

Dopo pochi mesi di riposo a Londra, Marianne riparte per le Seychelles alla ricerca delle palme nel settembre 1883. Le Seychelles vantano cinque specie endemiche di palme tra cui la rara *Coco-de-mer*, la *Palma lodoicea*, alta fino a quaranta metri, che può giungere fino a quattrocento anni di vita, i cui semi, che ricordano gli organi riproduttivi femminili, erano ricercati dai mercanti arabi e

malesi per le proprietà afrodisiache. Marianne incontra non poche difficoltà nel dipingere le alte e flessuose noci di cocco, ma alla fine del suo viaggio, stanca e soddisfatta, scrive ad Amelia B. Edwards, «Le ho dipinte in tutti i modi» («The Amelia Edwards Archive», Somerville College Library, Oxford, n. 262, ms).

La sua salute inizia a peggiorare durante il periodo di quarantena che deve trascorrere prima di poter rientrare a Londra, ma nonostante tutto rimane particolarmente legata all'isola per la scoperta di una pianta che porta il suo nome: la *Northea seychellana*, endemica delle Seychelles. A questa pianta se ne aggiungono altre quattro a lei intitolate: la *Nepenthes northiana*, la *Kniphofia northiae*, il *Crinum northianum*, e l'*Areca northiana*.

Nell'agosto del 1884, Marianne parte per il Cile alla ricerca dell'araucaria perché spiega, «Tutti i più grandi alberi del mondo erano rappresentati “a casa” nella mia galleria, eccetto l'*Araucaria imbricata*, e non riuscivo a trovare descrizione di questo albero in alcun libro di viaggi sul Cile» (North 1892, II: 311).

L'araucaria, una conifera che raggiunge i quaranta metri di altezza per una circonferenza di tre metri, con le sue forme bizzarre aveva colpito la fantasia degli Inglesi nel Settecento. Le piante erano state scoperte dagli Spagnoli nel 1780 e introdotte in Inghilterra da Archibald Menzies, chirurgo a bordo della nave *Discovery* di Cook, che, nel 1795, si era messo in tasca alcuni dei suoi semi offerti come dessert alla fine della cena offerta dal Governatore del Cile.

Il viaggio di Marianne per raggiungere la foresta di araucarie è difficile e faticoso, ma lo spettacolo delle cime delle montagne e degli alberi è indimenticabile. Le araucarie non la deludono, custodite in una foresta che si estende per chilometri tra colline e vallate che sovrastano un ricco sottobosco colorato da orchidee arancioni.

Dopo il viaggio in Cile, Marianne si ritira in una bella casa di campagna nel Gloucestershire. Scrive: «Nessuna vita è tanto affascinante come quella in campagna in Inghilterra e nessun fiore è più dolce o più amabile delle primule, delle campanule e delle viole che crescono in abbondanza qui tutto intorno a me» (North 1892, II: 330). L'ampia casa è sempre piena di gente e Marianne, nonostante i crescenti problemi di salute, animata da nuovi progetti: scrive le sue memorie e coltiva quelle piante che ha cercato e dipinto in tutto il mondo. Lì muore il 30 agosto 1890.

Bibliografia

Opere di Marianne North

- * ADDINGTON SYMONDS, MRS J., 1892, (ed.), *Recollections of a Happy Life: Being the Autobiography of Marianne North*, 2 voll., New York, Macmillan.

* —, 1893, (ed.), *Some Further Recollections of a Happy Life selected from the Journals of Marianne North*, London, Macmillan.

* PUBBLICAZIONI POSTUME

Archivi consultati

«Marianne North Papers», 1878-1938, e «William Botting Hemsley Papers», 1840-1917, Library and Archives, Royal Botanical Gardens, Kew.

«Papers of Barbara McCrimmon, Related to Barbara Bodichon (née Leigh Smith)», The Women's Library, London School of Economics and Political Science, London.

«The Amelia Edwards Archive», lettere di Marianne North a Amelia Edwards, c. 1871-1884, Somerville College Library, Oxford.

Opere consultate

BLAKE PRICE, C., 2013, *Vegetable Monsters: Man-Eating Trees in Fin-de-Siècle Fiction*, in «Victorian Literature and Culture», Vol. 41, No. 2, June, pp. 311–327.

DRIVER, F., YEOH, B., S.A., 2000, *Tropical Geography*, in «Singapore Journal of Tropical Geography», Vol. 21, No. 1, March, pp. 1-5.

ENDERSBY, J., 2008, *Imperial Nature: Joseph Hooker and the Practices of Victorian Science*, Chicago, The University of Chicago Press.

FOSTER, S., 1990, *Across New Worlds: Nineteenth-Century Women Travellers and Their Writings*, London, Harvester Wheatsheaf.

FRASER, M., FRASER, L., 2011, *The Smallest Kingdom: Plants and Plant Collectors at the Cape of Good Hope*, Kew, Kew Publishing.

HEMSLEY, W., 1882, *The Gallery of Marianne North's Paintings of Plants and Their Homes*, London, Her Majesty's Stationary Office.

MCCRACKEN, D., MCCRACKEN, P., 1990, *Natal the Garden Colony: Victorian Natal and the Royal Botanic Gardens, Kew*, Sandton, Frandsen Publishers.

OLSEN, P., 2013, *Collecting Ladies: Ferdinand von Mueller and Women Botanical Artists*, Canberra, NLA Publishing.

OLSEN, V., 2003, *From Life: Julia Margaret Cameron & Victorian Photography*, London, Aurum Press.

ORESTANO, F., 2008, *Marianne North – al di là dell'acquerello, della botanica, del paesaggio*, in M. T. FERRARO ROSSI (ed.), *Atti del Convegno «Donne Protagoniste nella Storia del Giardino»*, Garden Club Monza e Brianza, Monza.

SHEPARD, S., MUSGRAVE, T., 2014, *Blue Orchids and Big Tree: Plant Hunter William and Thomas Lobb and the Victorian Mania for the Exotic*, Bristol, Redcliffe Press.

WISE, R., 1998, *A Fragile Eden: Portraits of the Endemic Flowering Plants of the Granitic Seychelles*, Princeton NJ, Princeton University Press.

Capitolo 5

Children and Gardens di Gertrude Jekyll: piccoli giardinieri crescono

Anna Rudelli

Miss Jekyll (1843-1932) fu insieme artista, giardiniera ed artigiana, come il suo amico e collega Edwin Lutyens fece incidere sulla sua pietra tombale. Jekyll era abile in diverse arti e mestieri come la pittura, la doratura, il ricamo e il giardinaggio; fu una prolifica autrice che pubblicò più di mille articoli e scrisse tredici libri di giardinaggio. Fu anche una giardiniera e un rinomato architetto del paesaggio. Per dare un suo ritratto più completo, scegliamo le parole del pittore George Dunlop Leslie, contemporaneo di Jekyll:

Intelligente e spiritosa nelle conversazioni, attiva ed energica nel corpo e nella mente, possiede talenti artistici poco comuni. [...] Non c'è un'arte i cui misteri [Miss Jekyll] non padroneggi: scultura, modellatura, pittura, carpenteria, forgiatura, sbalzo, scalpellatura, doratura, rifinitura in legno, ricamo, giardinaggio, e una profonda conoscenza e cultura di erbe aromatiche e fiori. (Jekyll 1934: 83)

La sua abilità nelle arti, specialmente nella pittura, fu arricchita dalle competenze in anatomia, armonia dei colori, disegno e decorazione botanica, acquisite durante gli anni di studio alla South Kensington School of Art. Purtroppo, già in giovane età, ebbe dei problemi di vista, e fu costretta ad abbandonare la pittura, ma le capacità che aveva acquisito furono applicate ad un'altra attività che la occupò per tutto il corso della vita: quella di architetto paesaggista. La padronanza dell'armonia dei colori si rivelò particolarmente utile nel pianificare gli schemi dei giardini che contribuì a realizzare. Inoltre, l'amicizia con il pittore impressionista inglese Hercule Brabazon la aiutò a meglio comprendere e sfruttare la bellezza dei colori.

Nata a Londra nel 1843, quinta di cinque figli, Jekyll si trasferì nel Surrey all'età di cinque anni e passò gran parte della propria infanzia e della giovinezza in questa regione. Decise di non sposarsi, ma di dedicare la vita ai suoi interessi e passioni: è nota principalmente per aver realizzato più di trecento giardini nel Regno Unito, in Europa e negli Stati Uniti, ma anche per la sua collaborazione con l'architetto Edwin Lutyens (1869-1944), con il quale cooperò alla realizzazione di circa venti case e giardini. Come l'architetto Sir Herbert Baker scrisse nel suo "memoir":

una sua caratteristica straordinaria era il potere di vedere, come un poeta, l'arte e la creazione nella realizzazione di una casa come un unicum con la Vita, la vita di campagna inglese dei suoi tempi, frugale ma ricca di bellezza e comodità; nel costruire e arredare nella loro casalinga artigianalità, nel giardino che univa la casa con la natura circostante; tutto in armonia con lo spirito del suo creatore. (Tooley 2004)

Il primo incontro formale di Jekyll con il giardinaggio si verificò all'età di nove anni, quando la sua istituttrice la introdusse alla botanica attraverso lo studio del volume *Flowers of the Field*, del botanico ed educatore britannico Charles Alexander Johns: fu «uno dei tre libri, [...] che nel corso della sua vita le diedero più piacere» (Jekyll 1934: 29). Da bambina, durante il periodo trascorso a Bramley House, in Surrey, a Jekyll e alla sorella Caroline fu concesso un piccolo appezzamento di terreno sul quale fare un po' di giardinaggio. Jekyll ne scrive nel volume *Children and Gardens*, dove dedica un intero capitolo al suo giardino d'infanzia.

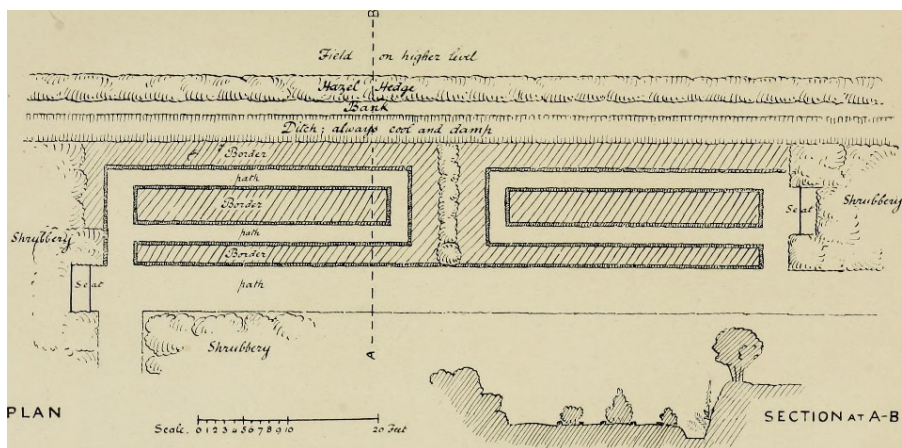


Fig. 5.1. Pianta del giardino curato nell'infanzia da Gertrude Jekyll e da sua sorella, in *Children and Gardens*, 1908.

Durante l'età adulta, i fratelli Jekyll divennero tutti esperti giardinieri: Caroline, che viveva a Venezia, realizzò un giardino con piante mediterranee sulla Giudecca; il fratello più giovane, Walter, aveva il suo giardino di piante tropicali e subtropicali nelle Blue Mountains della Giamaica, mentre Herbert – il preferito da Miss Jekyll – continuò a prendersi cura dei terreni intorno a Munstead House, dove la loro madre visse fino alla sua morte nel 1895. I Jekyll impararono anche l'arte dell'artigianato dal padre, che a Bramley House aveva un laboratorio dove sviluppava le sue invenzioni. Era particolarmente appassionato nello sperimentare con l'elettricità, e spesso chiedeva l'assistenza dei figli

durante i suoi esperimenti – cosa che essi trovavano estremamente divertente. Francis Jekyll – ultimo portatore del cognome della famiglia dopo sedici generazioni – nella sua biografia della zia, ci ricorda che i fratelli Jekyll erano autorizzati ad usare il laboratorio del padre come stanza dei giochi: in seguito a questo incoraggiamento, quindi, Gertrude sviluppò quelle abilità che la portarono a produrre uno striscione abilmente ricamato per la National Union of Women's Suffrage Society di Godalming, nel Surrey, e a disegnare vasi in vetro per i fiori recisi, da lei stessa coltivati a Munstead House, che avessero la forma e le caratteristiche adeguate ad esaltare il fiore stesso. L'innovazione nel disegno di tali vasi le fruttò, nel 1903, la medaglia d'onore di bronzo della Royal Horticultural Society, e la medaglia d'argento della National Rose Society.



Fig. 5.2. «Munstead Glasses», vasi di vetro disegnati da Gertrude Jekyll.

Seguendo le orme dell'antenata, qualche anno fa, Christina Freyberg – propro nipote di Gertrude Jekyll – ha deciso di reintrodurre la produzione dei “Munstead Flower Glasses”, come erano noti nel diciannovesimo secolo. All'epoca venivano prodotti nella vetreria di Whitefriars e poi venduti da James Green & Nephew, negozio di porcellane e vetri a Londra. Il loro design semplice è ancora attuale, dal momento che furono concepiti in modo tale che i fiori recisi potessero essere mostrati al meglio. Freyberg ha fondato una piccola società per riportarli in auge.

Durante i suoi numerosi viaggi all'estero, che cominciarono già in tenera età, Jekyll raccoglieva esemplari delle piante che trovava per poi piantarli, coltivarli,

e talvolta anche ibridarli per migliorarli e renderli più resistenti nel suo giardino a Munstead House. La conoscenza e l'esperienza che aveva maturato nel corso della vita furono messe su carta a partire dal suo cinquantaseiesimo anno di età, quando cominciò a pubblicare libri di giardinaggio. Mentre scrisse e riscrisse articoli su iris, primule e sulla giusta combinazione dei colori in un giardino, Jekyll si soffermò solamente due volte sulla presenza dei bambini in giardino, ovvero in un articolo di due pagine che scrisse per la rivista *Home & Garden* nel 1924, e nel volume *Children and Gardens*, di cui segue un approfondimento. *Children and Gardens* è dedicato all'educazione al giardinaggio di bambini e ragazzi: il fatto che Jekyll avesse deciso di scrivere un libro indirizzato ad un pubblico più giovane potrebbe risultare strano dal momento che non si sposò, non ebbe figli e aveva anche una generica antipatia nei confronti dei bambini. Francis Jekyll, nella sua biografia, fa presente al lettore che a sua zia «mancava la psicologia dell'insegnante di successo, aveva poca pazienza con l'ignoranza e l'infantilismo, e la sua reazione nervosa al rumore, anche se alle volte sembrava che esagerasse, era proprio fuori da ogni suo controllo» (Jekyll 1934: 120). Il nipote scrive di questi tratti del carattere di Jekyll quando menziona il suo primo incontro con Edwin Lutyens, occorso nel 1892, e la loro conseguente collaborazione nella realizzazione di case e giardini. Francis Jekyll sostiene che la cooperazione fra i due potrebbe avere portato alla fondazione di una scuola che avrebbe formato degli apprendisti nell'arte dell'architettura e del giardinaggio, ma questo progetto non ebbe successo a causa dell'atteggiamento di Jekyll nei confronti dei giovani, che la portava addirittura a «ridurli in un timoroso silenzio» quando si trovavano in sua presenza (Jekyll 1934: 157). Di conseguenza, qualcuno potrebbe chiedersi come mai una donna che disprezzava così tanto la presenza dei bambini e dei giovani abbia scelto di scrivere un libro dedicato proprio a loro. Nella sua biografia su Jekyll, pubblicata nel 1991, Sally Festing suggerisce che la composizione di un libro di giardinaggio per bambini sia stata incoraggiata dallo stesso Lutyens, i cui figli avrebbero potuto gradire una simile opera: in effetti i giovani possono beneficiare da questo manuale perché permette loro di essere «educati nella fede e incoraggiati, come lei stessa era stata incoraggiata, nell'allenamento dell'occhio e della mano generati dalla cura di un giardino» (Jekyll 1934: 156).

In ogni caso, con l'avanzare dell'età, la donna si ammorbidì nei confronti dei giovani, al punto che cominciò ad accogliere benevolmente la loro compagnia: suo nipote scrive anche che gioiva della loro presenza, come se stesse cercando di recuperare un'esperienza – quella della maternità – che non le era stato concesso di vivere. Quindi in *Children and Gardens* Jekyll assume il ruolo di una «Universal Aunt», come Francis Jekyll chiama sua zia, che trova soddisfazione nello scrivere un libro per bambini pieno di ricordi della sua stessa giovinezza. Inoltre, gli episodi e gli aneddoti che sono disseminati in tutti i capitoli arricchiscono gli elementi più didattici che caratterizzano il volume, rendendolo ancora più interessante e coinvolgente per il lettore.

È utile ricordare anche che, all'epoca in cui Jekyll scrisse *Children and Gardens*, sul mercato c'erano pochi libri analoghi dedicati ai giovani lettori, ovvero *Gardening for Children*, scritto da C.A. Johns, pubblicato nel 1848 e seguito da 12 ristampe, e *Children's Gardens* di Alicia Amherst, pubblicato nel 1902. Il fatto che la stessa Jekyll da bambina fosse stata fortemente incoraggiata a fare giardinaggio è un motivo ulteriore che avrebbe potuto portarla a comporre un libro per bambini. Quest'ultimo dettaglio, suggerisce Festing, è di particolare importanza in quanto Jekyll non scrisse il libro solo per i bambini in generale, ma anche e soprattutto per la bambina che era ancora in lei. A questo punto sembra importante sottolineare l'idea di John Ruskin secondo la quale un uomo intelligente mantiene alcune caratteristiche del bambino, in quanto è in grado di vedere le cose «con i grandi occhi dei bambini, pieni di perpetua meraviglia» (Ruskin 1881: 53). Il legame di Jekyll con il critico d'arte ebbe le sue fondamenta nel periodo che Jekyll passò alla Kensington School of Art, ma il suo apprezzamento nei confronti delle idee di Ruskin attraversò l'intero corso della sua vita, come ci ricorda il nipote quando menziona le regole che Miss Jekyll applicava ai suoi progetti per i giardini. Queste regole potrebbero anche essere definite le sue «Sei lampade del giardinaggio», sulla falsariga delle «Sette lampade dell'architettura» su cui si fondava il saggio di Ruskin dallo stesso titolo. Jekyll seguiva principalmente sei regole quando doveva progettare un giardino, come spiega in *Colour in the Flower Garden*, ovvero:

creare e rispettare tranquille sezioni di prato, non interrotte da aiuole di fiori o altri ostacoli; raggruppare in maniera semplice la vegetazione più nobile e resistente, che sia bella per il tipo di fioritura, fogliame o aspetto; mettere la cosa giusta al posto giusto – questione che richiede sia conoscenza tecnica che abilità artistica; utilizzare misura e proporzione nel numero e/o quantità – usando abbastanza ma non troppo di ogni cosa; raggruppare le piante secondo una sequenza di abbinamento di colore e con riguardo per la loro forma, statura e stagione di fioritura, o per la bellezza del fogliame autunnale; capire come uniformare la casa e il giardino con i boschi circostanti. (Tooley 2004)

Children and Gardens è dedicato alla presenza dei bambini in giardino e alla loro attiva partecipazione nella coltivazione e nella cura, sotto l'attenta sorveglianza dei genitori. Il volume, pubblicato nel 1908, è diretto a giovani lettori la cui età precisa non viene specificata; il bambino viene coinvolto direttamente fin dalle prime pagine, dal momento che viene usato il pronome personale “tu” per rivolgersi al piccolo lettore. Anche se il libro non riporta alcuna dedica, i bambini ai quali il titolo si rivolge potrebbero essere proprio i figli dell'architetto Lutyens, come già ricordato, l'età dei quali, all'epoca della pubblicazione, variava dall'uno ai dieci anni, dal momento che la figlia più piccola di Lutyens, Edith, era nata nello stesso anno. Possiamo quindi dedurre che il libro si rivolga ad un pubblico di bambini a partire dall'età di sette o otto anni, se consideriamo

anche attentamente il contenuto dei capitoli e il periodo in cui fu scritto. Questa ipotesi è ulteriormente supportata dalla presenza di numerose illustrazioni che accompagnano il testo – disegni e fotografie – e anche dal fatto che, nel primo capitolo, Jekyll dice ai suoi lettori che il suo primo approccio con i fiori e il giardinaggio aveva avuto luogo ben prima di averli studiati, all'età di nove anni.

La struttura del libro è progressiva, in quanto intende costruire con accuratezza le competenze del bambino per la conoscenza e la coltivazione delle piante. L'obiettivo di Jekyll è dare al bambino l'autonomia necessaria a curare un piccolo appezzamento di terra che appartenga a lui solo. Seguendo questo proposito, il primo capitolo ha una natura più introduttiva e generica, dal momento che svolge la funzione di approccio preliminare al mondo del giardinaggio. Questa sezione, intitolata «My own young days», è dedicata all'infanzia e alla giovinezza dell'autrice, raccontata attraverso il ricordo di avventure passate. Tali episodi sono arricchiti dalla conoscenza e dall'esperienza maturate in una vita dedicata al giardinaggio – all'epoca della pubblicazione, infatti, Jekyll aveva sessantacinque anni – e sono proposti al lettore con un linguaggio chiaro e semplice, che però è, allo stesso tempo, variegato e specifico. Jekyll infatti utilizza i nomi scientifici delle piante, ma cerca di aiutare il suo lettore a comprenderne il significato, accompagnandoli con alcuni aggettivi chiarificatori: quindi il faggio è «grazioso» e «dalle foglie appuntite», mentre il cipresso è «delicato».

L'impressione che scaturisce dalla lettura del libro, e in particolare dal primo capitolo introduttivo, è che sia stato scritto a quattro mani: quelle di un bambino e quelle di un adulto, in quanto molto spesso un episodio viene presentato, prima attraverso gli occhi dell'autore bambino, e poi viene ulteriormente spiegato, chiarito e arricchito dall'autore adulto. Questo stile di scrittura informale e di intrattenimento è tipico dell'intera opera di Gertrude Jekyll.

Come osservato poco sopra, il manuale è corredato da disegni e fotografie realizzati dall'autrice, per un totale di centosei illustrazioni. Questi elementi visivi hanno una particolare rilevanza nell'educazione al giardinaggio del lettore: in un libro dedicato ai bambini, infatti, le illustrazioni aiutano a visualizzare e a comprendere meglio ciò che il testo scritto si propone di spiegare. Inoltre, sia le fotografie che i disegni illustrano principalmente bambini che si divertono all'aria aperta e animali.

Le fotografie di Jekyll, in modo particolare, aiutano il lettore ad identificarsi con il soggetto rappresentato, che è stato scelto in quanto anche generalmente apprezzato dai bambini: i protagonisti delle foto sono quindi bambine e, meno di frequente, bambini, fiori e gatti. Le foto catturano la vita di campagna in tutti i suoi aspetti, dai più spontanei ai più formali: per esempio, due contadini che trasportano una grossa zucca in una carriola, un porcospino che beve del latte da un biberon, ma anche il progetto di una casetta da giardino a misura di bambino e una composizione floreale.



Fig. 5.3. Due bambine in giardino, foto di Gertrude Jekyll, in *Children and Gardens*, 1908.

I disegni, invece, hanno un obiettivo più didattico, anche se alcuni di essi sono divertenti: per ben due volte compare il disegno di un gatto che beve il latte, ritratto da due punti di vista differenti. L'obiettivo in questo caso è quello di far capire la differenza tra elevazione da est e da ovest. Per meglio comprendere come realizzare un fuoco all'aperto, dove appoggiare la teiera e far bollire l'acqua per il tè, invece, vengono presentate due illustrazioni: una con la vista frontale e una con la vista laterale. C'è poi anche un disegno che ritrae una lista di oggetti di uso quotidiano rappresentati in pianta, in sezione e in elevazione, che chiarifica ulteriormente questi concetti di rappresentazione grafica.

Ogni capitolo di *Children and Gardens* ha un suo titolo, si occupa di un argomento che viene analizzato nel dettaglio e pone le basi per il capitolo successivo. Quindi, il secondo capitolo, intitolato «The children's gardens and the play-house», insegna come dare inizio al giardino di cui si occuperà un bambino. Questa sezione è rivolta sia ai giovani lettori che ai loro genitori, dal momento che la decisione di dove e come trovare lo spazio per il pezzettino di terra che verrà coltivato dal bambino spetta ad un adulto. Anche se le prime pagine di questo capitolo forniscono suggerimenti pratici ai genitori, e quindi il pronome personale "tu" viene sostituito da sintagmi come "un bambino" o "i bambini", è scritto con un linguaggio che i piccoli lettori possono comunque capire, anche seguendo ciò che l'autrice spiega ai loro genitori.

Il giardino di cui Jekyll parla diffusamente in questo capitolo deve avere delle caratteristiche molto specifiche perché sia adatto alle cure di un bambino che possa anche divertirsi mentre se ne occupa. Per prima cosa, deve trovarsi in una posizione favorevole: non avrebbe infatti senso scegliere un angolo nascosto o dimenticato, pieno di erbacce e radici. È consigliabile selezionare un pezzo di terra dove crescono già dei fiori e delle piantine, perché creare un giardino da zero sarebbe troppo impegnativo per una prima esperienza, in quanto il bambino non sarebbe in grado di lavorarci da solo e forse non si divertirebbe nemmeno tanto.

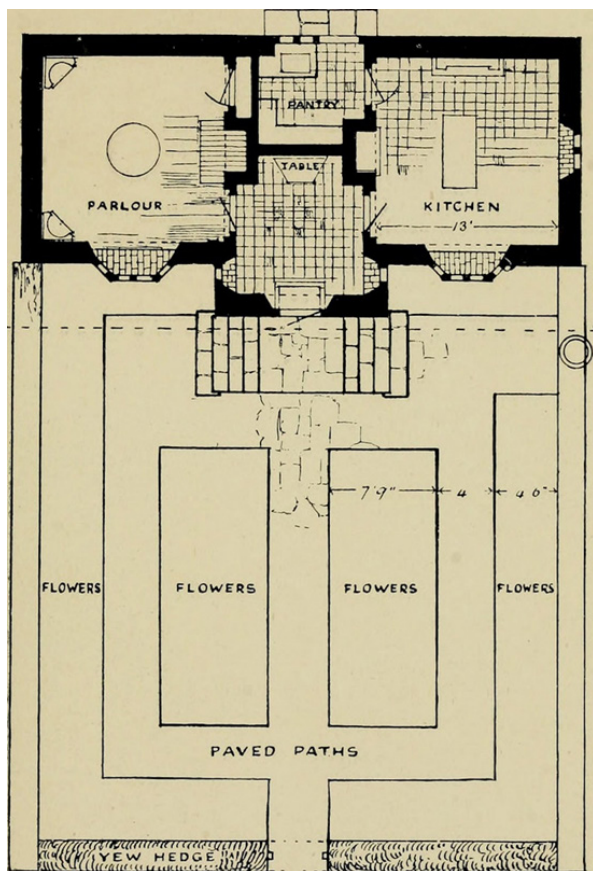


Fig. 5.4. Casa giocattolo e giardino in pianta, in Gertrude Jekyll, *Children and Gardens*, 1908.

Ci sono delle competenze che il bambino deve acquisire prima di cominciare a lavorare sul suo piccolo appezzamento di terra, e questo secondo capitolo, ricco di informazioni di cui il bambino ha bisogno, gli fa anche capire che la presenza di un adulto che lo affianchi nella sua attività di giardinaggio è comunque

utile. È solo dal giardiniere adulto che il bambino può imparare a scavare, piantare, maneggiare il rastrello e usare gli attrezzi da giardinaggio; è solo da un adulto che può sapere quando è il momento giusto per piantare la lattuga, per togliere le erbacce o preparare la terra per la semina. Jekyll, a questo proposito, sottolinea che il momento ideale per dare inizio a un progetto di giardinaggio con un bambino è l'estate inoltrata o l'inizio dell'autunno: è questo il periodo in cui la terra ha bisogno di essere preparata per accogliere le piante da mettere a dimora. Questa operazione può essere compiuta dall'adulto mentre il bambino osserva. Il ruolo dell'adulto quindi ha due sfaccettature: è sia l'insegnante da cui il giovane impara ciò che deve fare, ma è anche un osservatore attento benché distante.

Un altro aspetto che richiede considerazione riguarda la collaborazione di più bambini: l'adulto deve decidere se dare a ciascun bambino il suo pezzetto di terra, oppure se preferisce che condividano lo stesso. L'importanza di questa decisione mette in luce i principi di libertà e responsabilità individuale: la libertà di avere il proprio giardino privato è modulata dalla responsabilità di curarlo in maniera indipendente, senza aiuto alcuno. Il bambino, quindi, dovrebbe considerare che alle volte potrebbe non essere in grado di curare il suo giardino a causa degli obblighi scolastici, della malattia o delle vacanze. Dovrebbe anche pensare al fatto che, lavorando da solo su un pezzetto di terra, potrebbe incontrare delle difficoltà nel raggiungere gli obiettivi che si è preposto. Condividendo il giardino con qualcun altro, invece, tutti gli svantaggi appena menzionati possono ridursi, se non addirittura scomparire.

A conclusione del capitolo, Jekyll si sofferma su un elemento piuttosto dispendioso e non sempre realizzabile: la casa giocattolo. È risaputo che spesso il bambino imita l'adulto nelle sue attività: lo stesso giardinaggio nasce come attività per adulti, che però può essere adatta anche ai bambini. La cura di una casa è un'attività tipicamente da adulti, ma allo stesso tempo il bambino può acquisire delle competenze in merito tramite il gioco. La casa giocattolo viene menzionata anche dal pedagogo tedesco Friedrich Fröbel, l'inventore del concetto di *Kindergarten*, nella sua autobiografia in cui delinea una teoria per l'educazione dei bambini secondo la quale è fondamentale che i piccoli passino del tempo all'aria aperta per crescere sani di corpo e di mente. Infatti, si legge: «[il bambino] costruisce una casa? – la costruisce così che possa viverci come fanno le persone adulte, e avere una credenza e via dicendo, proprio come loro» (Fröbel 1889). La casa giocattolo che Jekyll descrive nel suo volume è costituita da un portico, un salotto e una cucina: il bambino può così intrattenere i suoi amici e anche cucinare pietanze semplici. Jekyll fornisce addirittura un paio di ricette che il bambino può preparare senza l'aiuto degli adulti, utilizzando verdure ed erbe aromatiche che crescono nel suo giardinetto oppure nel giardino di casa. A questo punto è quindi chiaro al lettore adulto che l'obiettivo del libro

è quello di costituire un manuale pratico e quotidiano dal quale il bambino può attingere e di cui può beneficiare sotto diversi aspetti.



Fig. 5.5. Casa giocattolo, foto di Gertrude Jekyll in *Children and Gardens*, 1908.

I cinque capitoli successivi affrontano il tema delle erbacce, dei semi, della decorazione floreale, degli odori, delle forme e della botanica, mostrando così come un manuale di giardinaggio non si debba occupare esclusivamente di aspetti empirici e pratici, ma possa esplorare concetti più astratti, psicologici: un profumo che piace ad alcuni, ad altri può risultare sgradevole.

Il capitolo sugli odori e sulle forme dimostra al lettore che il regno della natura gli presenta anche delle lezioni di vita: nel suo piccolo appezzamento di terra, infatti, il bambino impara l'amore e l'odio, la nascita e la morte, la libertà e la

responsabilità. Nel concentrato di profumi di fiori e sentimenti che ne scaturiscono, Jekyll riesce anche a trasmettere dei messaggi più pratici e didattici introducendo del lessico tecnico: «tra tutti i deliziosi odori di fiori [...] esaminando [un fiore] avevo scoperto la sensibilità dei suoi *stami*. Gli stami sono i piccoli fili all'interno del fiore che trasportano il polline polveroso fino a dei piccoli cuscini chiamati *antere*» (Jekyll, 1908: 50). Il lessico tecnico, seguito da una spiegazione, viene evidenziato in corsivo in modo che acquisti maggiore evidenza. Ogni volta che, nel corso dei capitoli, una parola specifica viene utilizzata per la prima volta, essa viene sempre evidenziata in corsivo. La presenza di una spiegazione così specifica dell'apparato riproduttore di un fiore è giustificata dal fatto che la curiosità dei bambini certamente li porterà ad osservare un fiore da vicino: in questo modo potranno esaminare e comprendere ciò che si propone ai loro occhi. Dalla frase appena riportata, come è stato fatto notare anche in precedenza, si può osservare come Jekyll completi una descrizione scientifica con l'uso di aggettivi che aiutino il giovane lettore a visualizzare meglio ciò che viene spiegato.

I capitoli dall'ottavo al dodicesimo si occupano di temi che si allontanano da quelli che potremmo definire gli argomenti canonici, tipici di un manuale di giardinaggio. Inoltre qui Jekyll affonda le radici nel mondo degli aneddoti relativi alla sua infanzia. L'ottavo capitolo, intitolato «My first garden», fornisce una descrizione piuttosto dettagliata del giardino di cui Jekyll si occupava da bambina insieme alla sorella Caroline a Bramley House, elencando la lista di fiori e piante che vi crescevano e descrivendone la planimetria. Racconta anche del suo tentativo di costruire una capanna ed uno sgabello. È in questo capitolo che Jekyll chiarisce il significato di pianta, sezione ed elevazione, tramite disegni di oggetti di uso comune o elementi della natura, come accennato più sopra: ad esempio, un filone di pane, una pagnotta più piccola, una zucca, una mela ed un fungo. Il lessico specifico viene nuovamente introdotto in maniera fluida e comprensibile. L'autrice rende l'argomento più interessante per il bambino aggiungendo dei consigli pratici per provare a fare un esperimento a casa.

Il nono capitolo torna ad occuparsi dei tipici temi di un manuale di giardinaggio, come è evidente sin dal titolo «Flowers for your own gardens»: vengono descritte le specie e le quantità di fiori e piante da piantare nel giardino del bambino. Come è tipico dell'intero volume, il capitolo è arricchito da immagini e fotografie. Il decimo capitolo, «Adventures on the lawn», racconta la storia degli animali che ogni tanto facevano capolino nel giardino di Bramley House: un riccio usciva spesso dalla sua tana in estate e passava diverso tempo sul prato, un pipistrello era stato scoperto dormire sotto una pianta rampicante, una tartaruga di terra era misteriosamente comparsa sul prato ed una civetta aveva fatto il nido in un abbaino: questi solo alcuni degli episodi d'infanzia raccontati nel capitolo.

Il capitolo undecimo, «Various amusements», torna a raccontare di giochi che si possono fare in giardino, come ad esempio la costruzione di una casa di sabbia. In questo passo si intuisce come Jekyll avesse in mente l'amico architetto Lutyens, che le aveva suggerito di scrivere un manuale di giardinaggio per i suoi figli, quando l'autrice sostiene che «certamente sarebbe perfetto se vostro padre per caso fosse un architetto e alle volte gli piacesse anche giocare con voi e mostrarvi come fare delle costruzioni» (Jekyll 1908: 90). Non a caso le protagoniste di alcune delle fotografie nel capitolo sono proprio le figlie di Lutyens.



Fig. 5.6. Le figlie di Edwin Lutyens giocano in giardino, foto di Gertrude Jekyll, in *Children and Gardens*, 1908.

L'ultimo capitolo è dedicato ai gatti, come suggerisce il titolo «Pussies in the garden». I gatti sono i migliori compagni quando ci si trova in giardino, sostiene Jekyll, perché le stanno sempre vicini quando fa giardinaggio, per non menzionare il fatto che sono i soggetti perfetti da fotografare. Questo capitolo presenta il numero più elevato di disegni e illustrazioni. Come nelle altre sezioni del volume, l'obiettivo didattico, e allo stesso tempo di intrattenimento, è sempre presente: basti notare come ad un certo punto uno dei gatti descritti, Pinkie, venga ritratto in due disegni che ne mostrano l'elevazione est e ovest, come si farebbe per una casa. Lo stesso procedimento viene riutilizzato qualche pagina dopo, quando i disegni di gattini che dormono e che bevono il latte vengono presentati in pianta.

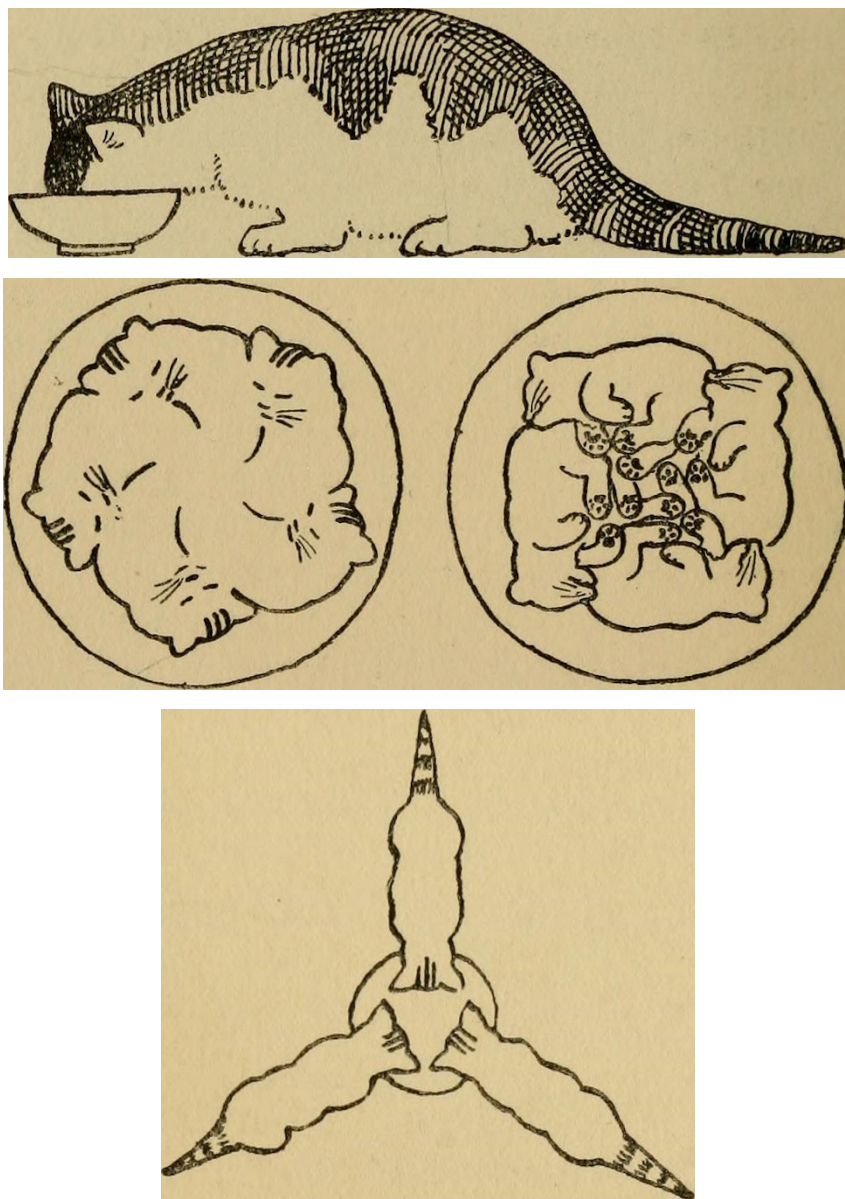


Fig. 5.7. Disegni di gatti, di profilo, in elevazione e in pianta, in Gertrude Jekyll, *Children and Gardens*, 1908.

In questo contesto i disegni sono corredati da alcuni aneddoti della vita adulta di Jekyll, quindi il tempo dei verbi utilizzati è principalmente quello presente. A questo punto si potrebbe dire che il cerchio si chiude, perché è vero che anche se il bambino sapeva fin dall'inizio che l'autore del libro era un adulto, come era

stato specificato nelle prime righe del primo capitolo, nello sfogliare le pagine gli sarebbe sembrato di leggere qualcosa scritto da un suo coetaneo. In effetti, però, all'inizio del libro Jekyll sosteneva di sentirsi giovane come una bambina proprio perché aveva fatto la giardiniera per tutta la vita. Inoltre, dicendo che durante l'infanzia si sentiva più un maschio che una femmina, perché le piaceva svolgere attività fisica nella natura, accoglieva fra il suo pubblico di lettori i maschi e le femmine senza alcuna distinzione, superando così un cliché tipico dell'epoca vittoriana secondo il quale si pensava che il gentil sesso dovesse evitare l'attività fisica per potersi meglio concentrare sulle attività tipicamente legate al ruolo della donna, preservando così la buona salute richiesta per svolgerlo. Per dare un esempio tangibile della sua giovinezza vittoriana, nel capitolo undecimo del libro, Jekyll descrive come ai bambini in quel periodo fosse proibito camminare scalzi in giardino o in spiaggia.

In conclusione, il giardinaggio e altre attività all'aria aperta aiutano a formare il carattere, incanalando le energie del bambino grazie alla libertà di esprimersi in uno spazio più grande rispetto agli ambienti ristretti di una casa. Di conseguenza, però, la libertà data dallo spazio aperto deve essere regolamentata in modo da raggiungere un'armonia bilanciata in tutti gli aspetti della vita del bambino. Questo elemento risulta particolarmente evidente nel secondo capitolo di *Children and Gardens*, nel quale Jekyll si rivolge sia ai piccoli lettori che ai loro genitori, sostenendo che l'adulto deve essere il punto di riferimento per il bambino durante le sue attività di giardinaggio. In uno dei numerosi articoli di Jekyll possiamo leggere che «l'obiettivo principale di un giardino è quello di essere uno spazio di tranquillità e bellezza che sia una gioia agli occhi, ma anche un luogo di riposo e rigenerazione per la mente» (Tooley 2004). È evidente che, per la mente di un bambino, è difficile formulare un pensiero così complesso, ma, pur senza rendersene conto, attraverso le loro attività nella natura i bambini rinforzano sia il corpo che la mente. Il tempo passato a contatto con la natura durante l'infanzia risulterà utile anche da adulti, quando le lezioni imparate all'aperto saranno applicabili nella vita di tutti i giorni: la natura in tutte le sue forme e manifestazioni racchiuse nello spazio del giardino si mostra già al bambino, che, di conseguenza, la seguirà e imiterà, prima nei giochi, e poi nel corso della vita adulta.

Bibliografia

Opere di Gertrude Jekyll

- 1899, *Wood & Garden: notes & thoughts – practical & critical of a working amateur*. Incorporating articles printed in *The Guardian Newspaper* as «Notes from Garden & Woodland», 1896-1897, London, Longmans, Green.
- 1900, *Home & Garden: notes and thoughts – practical and critical of a worker in both*, London, Longmans, Green.
- 1901, *Lilies for English Gardens: A Guide for Amateurs*. Compiled from information previously published in *The Garden* with the addition of some original chapters, London, Country Life and George Newnes.
- 1901, *Wall and Water Gardens*, London, Country Life and George Newnes.
- 1902, *Roses for English Gardens*, with Edward Mawley, London, Country Life and George Newnes.
- 1904, *Some English Gardens*, After drawings by George S. Elgood, R.I., with Notes by Gertrude Jekyll. London, Longmans, Green.
- 1904, *Old West Surrey: Some Notes and Memories*, London, Longmans, Green.
- 1908, *Colour in the Flower Garden*, London, Country Life and George Newnes.
- 1908, *Children and Gardens*, London, Country Life and George Newnes.
- 1912, *Gardens for Small Country Houses* with Sir Lawrence Weaver, London, Country Life and George Newnes.

Opere consultate

- FESTING, S., 1993, *Gertrude Jekyll*, London, Penguin.
- FRÖBEL, F., 1889, *Autobiography of Friedrich Fröbel*, Syracuse, NY, C.W. Bardeen Publisher. <http://www.gutenberg.org/files/16434/16434-h/16434-h.htm>. (accesso gennaio 2021).
- JEKYLL, F., 1934, *Gertrude Jekyll. A Memoir*, London, Johnathan Cape.
- RUSKIN, J., 1881, *The Stones of Venice*, Vol. 3, New York, John Wiley & Sons.
- SWENGLEY, N., *Gertrude Jekyll vase designs set to sparkle again*, «The Telegraph», 24/11/2010. <http://www.telegraph.co.uk/gardening/8143714/Gertrude-Jekyll-vase-designs-set-to-sparkle-again.html> (accesso gennaio 2021).
- TOOLEY, M., 2004, *Jekyll, Gertrude (1843–1932)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*. <http://www.oxforddnb.com/view/article/37597> (accesso gennaio 2021).

Capitolo 6

Beatrix Potter, illustrazioni giocose e scientifiche. Da Peter Rabbit alla tutela del paesaggio

Anna Rudelli

Beatrix Potter (1866-1943) fu autrice, acquarellista di considerevole talento, rinomata allevatrice di pecore Herdwick, giardiniera, benefattrice e conservazionista. Trascorse buona parte della sua vita al numero 2 di Bolton Gardens, South Kensington, Londra, alternando la quotidianità della vita cittadina a lunghe permanenze estive in Scozia o, a partire dal 1882, nel Lake District, la regione dei laghi situata nell'Inghilterra settentrionale. Entrambi i genitori provenivano da famiglie facoltose del Lancashire, appartenenti a quella che si poteva considerare l'aristocrazia industriale di Manchester. Rupert Potter era il figlio di Edmund Potter, un produttore di calicò (stoffa di cotone importata dalla città di Calicut, in India), attivo in politica per il partito liberale. Dopo gli studi al Manchester College e alla London University, aveva deciso di dedicarsi alla carriera giuridica preferendola all'attività del padre, nella fabbrica tessile. Helen Leech, la madre di Beatrix Potter, proveniva da una famiglia di commercianti in cotone ed era una donna socialmente ambiziosa: il suo obiettivo era sposare un uomo di solida condizione economica che ricoprisse anche una buona posizione sociale.

Era con il padre che Beatrix aveva un legame più stretto – basti pensare che il soprannome che dava alla madre era “the enemy”, il nemico. Grazie al padre apprese la nascente arte della fotografia ed entrò in stretto contatto con il mondo della pittura, che poi si rivelò essere di fondamentale importanza per la sua futura emancipazione in età adulta. Rupert Potter infatti aveva un legame di amicizia con Sir John-Everett Millais, pittore, uno dei fondatori della Confraternita dei Preraffaelliti, e spesso gli forniva fotografie che poi l'artista trasformava nei suoi celebri quadri. In diversi momenti della sua vita, Beatrix ricevette un reale supporto dal padre, a differenza della madre, che spesso era contraria ai progetti della figlia e vi si opponeva – invano – con la sua tipica durezza vittoriana: fu proprio Rupert a correggere le bozze del trattato scientifico sui funghi che la figlia produsse e presentò alla Royal Society of Science di Londra; fu Rupert ad accompagnarla negli uffici dell'editore londinese Frederick Warne per firmare il suo primo contratto con la casa editrice che avrebbe pubblicato i suoi *little books*; fu Rupert ad aiutare la figlia durante i lavori di ristrutturazione di Hill Top,

il *cottage* che Beatrix Potter acquistò con i proventi della pubblicazione del suo primo libro illustrato per bambini, *The Tale of Peter Rabbit*.

Durante una delle vacanze estive trascorse in Scozia, Beatrix ebbe la possibilità di approfondire la conoscenza del suo postino, Charlie McIntosh, che conosceva fin dall'età di quattro anni e che, dietro al suo apparentemente umile lavoro, nascondeva dei ben più nobili interessi scientifici. McIntosh infatti non era un portalettere qualunque: era un timido ma rispettato naturalista, noto come "The Perthshire Naturalist", e aveva scoperto, catalogato e battezzato diverse piante rare autoctone della regione del Perthshire. Amava gli uccelli, studiava geologia e nutriva interesse nei confronti della meteorologia. L'incontro tra i due avvenne per volontà di Beatrix, che desiderava ricevere dal naturalista dei consigli per migliorare il suo stile nel disegnare i funghi, attività con la quale amava intrattenersi durante i lunghi soggiorni estivi in Scozia. Il suo obiettivo era quello di realizzare dei disegni che fossero artisticamente belli ma anche scientificamente accurati: come sostiene la biografa di Potter, Linda Lear, «lei non vedeva mai l'arte e la scienza come due attività che si escludevano a vicenda, ma registrava ciò che vedeva in natura principalmente per evocare una risposta estetica» (Lear, 2008: 78).



Fig. 6.1. Beatrix Potter, disegno di *Hydrocybe coccinea*, n.d.

McIntosh, grazie al suo lavoro di postino che svolgeva esclusivamente a piedi, coprendo quindici miglia al giorno, aveva la possibilità di osservare la natura e i suoi cambiamenti con il trascorrere delle stagioni: quasi giornalmente raccoglieva degli esemplari di flora locale che studiava e identificava con scrupolo scientifico, facendo così anche scoperte significative nell'ambito della botanica. In seguito al loro incontro, nacque in Beatrix Potter il desiderio di imparare le giuste tecniche di illustrazione botanica per riprodurre su carta, con esattezza scientifica, gli esemplari di funghi da lei trovati. Per poter raggiungere questo obiettivo, McIntosh le insegnò le basi della classificazione botanica e della nomenclatura delle specie.

Dai primi anni Novanta, Beatrix Potter aveva sviluppato un forte interesse nei confronti dei funghi e, in minor parte, anche dei fossili. Il “passatempo” della storia naturale era particolarmente in voga durante l'epoca vittoriana, soprattutto fra le classi più elevate, in quanto permetteva di occupare il tempo con un'attività stimolante. L'interesse per la natura di Beatrix Potter, fin dalla giovane età, è dimostrato, tra le altre cose, da un mibiletto oggi conservato alla Beatrix Potter Gallery a Hawkshead, in Cumbria, costituito da numerosi cassetti contenenti esemplari di insetti raccolti, ordinatamente disposti e catalogati da Beatrix e da suo fratello Bertram nel corso degli anni.

I disegni che Beatrix realizzava, di insetti, funghi, muschi, e della natura in generale, mostrano una cura del dettaglio e un'accuratezza scientifica pionieristici per il periodo. Beatrix era anche aiutata dalla famiglia, che incoraggiava questo suo passatempo, rifornendo la sua biblioteca con trattati, volumi illustrati e riviste periodiche sull'argomento. Già all'età di dieci anni, Potter si era dimostata un'abile disegnatrice di fiori: come riferimento usava il volume illustrato *British Wild Flowers* di John Edward Sowerby, regalatole dalla nonna paterna.

La dedizione di Beatrix Potter nei confronti della micologia la portò in breve tempo a raggiungere un buon livello di competenza; in seguito al suo incontro con McIntosh, nell'estate del 1892, cominciò fra i due un regolare scambio di opinioni, disegni ed esemplari che culminò l'estate successiva con la scoperta di un fungo piuttosto raro, *Strobilomyces strobilaceus*, altrimenti noto come “old man of the woods” (in italiano: fungo pigna), osservato per la prima volta in Scozia pochi anni prima. Beatrix Potter realizzò due acquerelli dell'esemplare.



Fig. 6.2. Beatrix Potter, *Strobilomyces strobilaceus*, n.d.

Nei due anni successivi, l'interesse e la passione di Potter per la micologia crebbero al punto che la futura autrice di libri per bambini diventò realmente erudita nell'argomento. Nel 1895, la sua abilità e accuratezza nella rappresentazione dei funghi portò Caroline Martineau – direttrice del Morley Memorial College for Working Men and Women – a chiedere a Potter di realizzare dodici litografie entomologiche che potessero accompagnare delle lezioni di scienze rivolte ai bambini. Il culmine dell'impegno nella micologia venne raggiunto con il passaggio da semplice illustratrice appassionata a vera e propria micologa: nell'estate del 1896, osservando alcune spore al microscopio, Beatrix cominciò a domandarsi se esse potessero sopravvivere all'inverno e come potessero germinare. Grazie all'aiuto di uno zio – il chimico Sir Henry Enfield Roscoe – Potter ottenne l'autorizzazione per recarsi in visita ai Giardini Botanici di Kew, nei pressi di Londra, dove sperava di ottenere un permesso come ricercatrice per poter approfondire le sue ipotesi. Dopo una serie di osservazioni ed esperimenti, raccolse quindi le sue considerazioni e teorie sulla riproduzione dei funghi in un saggio che, dopo alcuni tentativi falliti, riuscì a sottoporre all'attenzione del direttore di Kew Gardens, William Turner Thiselton-Dyer. Questi però si espresse negativamente, ritenendo che le opinioni in materia di una fanciulla non avessero alcun valore. Un altro scienziato, invece, George Massee, con il quale Potter inizialmente aveva avuto alcuni diverbi, accolse positivamente la

sua teoria, le diede alcuni consigli e si offrì addirittura di presentare personalmente il saggio intitolato *On the Germination of the Spores of Agaricineae by Miss Helen B. Potter* alla Linnean Society, l'associazione per lo studio e la diffusione della tassonomia e della storia naturale, fondata a Londra nel 1788. Ancora nell'Ottocento, la Linnean Society non permetteva alle donne di partecipare ai suoi incontri, e ancor meno di intervenire nel dibattito scientifico. La Society non considerò seriamente il lavoro di Potter e le venne richiesto di ritirare il suo scritto. Il solo fatto che le avessero permesso di presentare la sua ricerca è comunque un segnale significativo se si considera il ruolo della donna nella società vittoriana.

Come riporta Linda Lear nella biografia dell'autrice, «Beatrix Potter avrebbe potuto diventare esperta in qualsiasi campo delle scienze naturali: l'archeologia, la botanica, l'ornitologia, la micologia, la geologia o l'entomologia; era in qualche modo affascinata da ognuna di esse» (Lear 2008: 98). L'unica branca della scienza che non la incuriosiva era l'astronomia, anche se ne comprendeva i principi fisici, e il passaggio di una meteora nel cielo buio suscitava comunque il suo interesse. Nel descrivere l'evento nel suo diario, Potter si dilunga in una digressione sulla fisica più in generale, applicandola anche al protagonista del primo dei suoi «little books»: «Si dice che la forza sia inesauribile. Ogni tanto penso a cosa potrebbe succedere quando Peter Rabbit batte le zampe per terra, che è una delle più energiche manifestazioni di un evento di poco conto che mi sia mai capitato di osservare» (Lear 2008: 98).

Il fatto di avere avuto il coraggio, la determinazione e la dedizione nel difendere il suo progetto dello studio sui funghi, portò l'ormai trentenne Beatrix a stabilire che era arrivato il momento di trovare il modo di prendere il volo ed emanciparsi dai suoi genitori. Per poter fare ciò, però, aveva bisogno di un'indipendenza economica che fino a quel momento non aveva ancora raggiunto. L'occasione arrivò in seguito ad un evento che cambiò significativamente la sua vita: il giorno successivo al ritrovamento dello *Strobilomyces strobilaceus* nel settembre 1893, apprese dall'amica Annie Moore – che era stata la sua bambinaia – che il figlio cinquenne Noel era malato e costretto a letto. Potter decise di scrivergli una lettera, che recitava così:

Mio caro Noel, non so cosa scriverti, quindi ti racconterò una storia su quattro coniglietti i cui nomi erano Flopsy, Mopsy, Cottontail e Peter. Vivevano con la loro mamma in un banco di sabbia sotto alle radici di un grande abete. «Ora, miei cari», disse la signora Bunny, «potete andare nel prato o giù fino alla strada, ma non andate nel giardino del signor McGregor.» Flopsy, Mopsy e Cottontail, che erano dei bravi coniglietti, andarono giù fino alla strada per raccogliere mirtilli, ma Peter, che era un coniglietto molto monello, andò dritto dritto nel giardino del signor McGregor intrufolandosi sotto allo steccato. (Taylor 1989: 20-22)

Il modello per il protagonista di questa lettera, Peter Rabbit, era Peter Piper, il coniglio domestico che Beatrix Potter aveva portato con sé in vacanza in Scozia, mentre la somiglianza di Mr McGregor con Charlie McIntosh – per statura, aspetto e montatura degli occhiali – è piuttosto significativa. La biografia di Beatrix Potter sostiene che Mr McGregor sia un connubio tra McIntosh e Atholl McGregor, il proprietario della casa di vacanza dove i Potter soggiornavano in Scozia, in quanto l'abbigliamento indossato dal “cattivo” della lettera destinata a Noel Moore era molto simile a ciò che il vero signor McGregor era solito indossare.



Fig. 6.3. Peter nell'orto di Mr McGregor, in Beatrix Potter, *The Tale of Peter Rabbit*, 1902.

La stessa Beatrix, invece, aveva riportato nel suo diario che «Mr. McGregor non assomiglia a nessuno in particolare, se non per il suo metodo reumatico di piantare i cavoli. Ricordo di aver visto un giardiniere nel Berwickshire completamente steso a pancia in giù mentre toglieva le erbacce dalla stradina delle carrozze con un coltello» (Linder 1989: 363).

Il 5 settembre dello stesso anno 1893, per non fare ingiustizie, Beatrix Potter scrisse un'altra lettera illustrata al fratello di Noel, Eric, per non farlo sentire escluso. Questa volta il protagonista della lettera si chiamava Jeremy Fisher, ed era una rana che abitava in una casetta in riva a un fiume, amava la pioggia e andare a pesca. Il personaggio di Jeremy Fisher non si ispirava ad alcun animale domestico, ma di certo il fiume sulle rive del quale abitava era lo stesso fiume Tay che scorreva a Eastwood, il luogo di villeggiatura dove Potter si trovava in quel periodo. Le due lettere sopracitate sono solo due esempi, ma Potter ne scrisse diverse altre che poi fornirono la base per la stesura di alcune storie pubblicate in seguito.

Essendo Beatrix una donna timida nei rapporti sociali e modesta nel riconoscere il proprio talento, non le venne in mente, se non grazie all'amica Annie Moore, che poteva trasformare le lettere scritte ai due piccoli amici in veri e propri racconti per bambini. La sua bambinaia riteneva che avrebbe potuto ottenere un discreto successo, e che, in questo modo, sarebbe riuscita a realizzare il suo obiettivo di indipendenza economica dai genitori. Così Beatrix prese in prestito le lettere dai piccoli Moore in modo da poterle ricopiare e successivamente sviluppare in racconti più articolati. Fu così che cominciò la sua carriera di autrice e illustratrice di libri per bambini. Scelse per prima la lettera che aveva come protagonista Peter, il coniglietto monello: la lettera prese la forma di un vero e proprio racconto, mentre il numero di illustrazioni – inizialmente realizzate in bianco e nero – venne accresciuto. L'obiettivo che Potter aveva ben chiaro in mente era quello di creare un libro adatto a dei piccoli lettori: doveva quindi avere dimensioni ridotte, adatte alle manine dei bambini, e un costo accessibile alle famiglie di ogni classe sociale, «perché [Miss Potter] pensa che dei coniglietti non possano spendere 6 scellini per un libro, e quindi non lo comprerebbero mai» (Lear 2008: 143). Inizialmente il processo di pubblicazione non fu facile: le prime case editrici che contattò non le diedero risposta. Dopo circa un anno di attesa, durante il quale non vi fu alcun riscontro, Potter decise di pubblicare il libro privatamente con una tiratura iniziale di duecentocinquanta copie. Il 16 dicembre 1901 il libro era pronto per essere distribuito ad amici, parenti e conoscenti. Pochi mesi dopo, un amico di Rupert Potter, il pastore Hardwicke Rawnsley, si offrì di dare un aiuto a Beatrix: decise di inviare una bozza del racconto alla casa editrice londinese Frederick Warne & Co., che in precedenza aveva rifiutato di pubblicare *The Tale of Peter Rabbit*. Grazie alla mediazione del pastore Rawnsley, la casa editrice chiese di rivedere il manoscritto completo nella sua forma originale, domandando anche il motivo per cui le illustrazioni fossero in bianco e nero. La ragione stava nel fatto che la stampa accurata di illustrazioni a colori era piuttosto dispendiosa, ma soprattutto che la maggior parte dei personaggi che popolavano il racconto erano principalmente «marrone-coniglio» e verdi, e che quindi, secondo l'autrice, non valeva la pena pubblicarle a colori. Dal momento che l'intenzione dell'editore era quella di rendere il libro più appetibile stampando le immagini a colori, Potter decise di modificare le illustrazioni aggiungendovi dei fiori: gerani rossi e rosa a foglia variegata e nasturzi gialli e arancioni. La casa editrice Frederick Warne & Co. accolse il progetto e *The Tale of Peter Rabbit* venne pubblicato, nell'ottobre 1902, con una tiratura iniziale di ottomila copie, che andarono immediatamente esaurite. Le immagini vennero stampate sulla base degli originali realizzati in acquerello dall'autrice. Entro la fine dell'anno erano state stampate altre ventimila copie.

Il successo di un libro che ha come protagonista un coniglietto disubbidiente, con caratteristiche antropomorfe, ma che si comporta come è giusto che sia nella sua natura di animale, può essere ricondotto principalmente a due motivi:

il primo, come sosteneva l'autrice stessa, è che la storia, fin dall'inizio, è stata pensata per un bambino; il secondo è che l'innovazione proposta da Potter con la *Tale of Peter Rabbit* è quella di aver ridotto a tal punto la distanza fra essere umano e animale, che, nel leggere il racconto, quasi non si nota la differenza.

La popolarità del libriccino fu tale che Beatrix Potter decise di proseguire con un altro libro, poi un altro e un altro ancora: in totale vennero pubblicati ventitré volumetti, che vennero integrati con libri da colorare ispirati ai personaggi dei racconti e con una serie di prodotti di *merchandising* della cui produzione Potter si occupò personalmente, in particolare per quanto riguardava gli aspetti qualitativi. Potter aveva infatti intuito che il suo pubblico avrebbe potuto gradire una declinazione più materialistica dei suoi racconti, e autorizzò la produzione di servizi di piatti, statuine di personaggi in ceramica, puzzle, libri da colorare e anche articoli di abbigliamento. Il primo oggetto ad essere messo in vendita fu un coniglio di pezza con le sembianze di Peter Rabbit.

Grazie alla pubblicazione dei racconti su Peter Rabbit, l'obiettivo di indipendenza di Miss Potter venne finalmente raggiunto. Con i proventi derivati dalla pubblicazione del primo volume, Beatrix Potter acquistò una proprietà nel Lake District, Hill Top, un pittoresco *cottage* del Seicento con annesso un terreno agricolo.



Fig. 6.4. L'ingresso di Hill Top, a Near Sawrey.

Le numerose estati passate nel Lake District con la famiglia durante la giovinezza avevano impresso in Beatrix un particolare attaccamento a quel territorio ricco di tradizioni secolari e romantiche. La conoscenza del pastore Hardwicke Rawnsley, tramite il padre, aveva poi contribuito ulteriormente all'interesse della donna per la regione dei laghi, e per la sua cultura agricola e pastorale. Era stato il pastore ad introdurla ai temi della tutela delle tradizioni locali, della fisionomia dei luoghi e dei mestieri caratteristici del Lake District. Rawnsley aveva fondato la Lake District Defence Society nel 1893, un'associazione il cui obiettivo era proprio quello di proteggere i territori dei contadini e dei pastori; la sua associazione venne maggiormente strutturata con la creazione del National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty, due anni dopo. Il National Trust era un'organizzazione senza scopo di lucro che si proponeva di gestire terreni e proprietà perché l'intera nazione potesse usufruirne. Il padre di Beatrix era stato tra i primi membri a vita del Trust e aveva offerto il suo contributo per la gestione delle questioni legali. Fu grazie al National Trust che la ferrovia non penetrò nei territori di quello che oggi è un parco nazionale, patrimonio dell'Unesco – e che quindi ancora oggi, a maggior ragione, è tutelato in questo senso.

Sono sicura che sto facendo la cosa giusta nel provare a salvare tutto quello che posso della nostra regione dei Laghi, perché non venga volgarizzata; perché, fino a che l'istruzione progredirà, anche la bellezza della natura incontaminata continui ad essere apprezzata; e sarebbe un peccato se l'apprezzamento arrivasse troppo tardi. Non vogliamo interferire con la costruzione di case in luoghi adatti, ma vogliamo preservare alcune porzioni di terra selvaggia e incontaminata per il bene comune, e soprattutto vogliamo evitare la costruzione anche di *una sola* costruzione inadatta, perché potrebbe distruggere la bellezza di un intero paesaggio. (Lear 2008: 339)

L'estratto qui riprodotto è tratto da una lettera scritta da Potter nel 1927, a Marian Frazer Harris Perry, vedova di Philadelphia e sua coeva, che aveva appreso dal «Horn Book» – rivista dedicata alla letteratura per l'infanzia fondata a Boston nel 1916 da Bertha Mahony ed Elinor Whitney per promuovere la lettura nei bambini – l'esistenza di una campagna per preservare Cockshott Point dallo sviluppo edilizio. Cockshott Point è un piccolo promontorio che si affaccia sul lago Windermere, nella parte meridionale della baia di Bowness, e che oggi fa parte dei terreni custoditi e gestiti dal National Trust. Dal momento che la campagna non stava procedendo molto bene da questa parte dell'Atlantico, Beatrix Potter aveva pensato di rivolgersi al suo pubblico americano per cercare di portarla avanti. Per fare ciò, aveva deciso di pubblicare un annuncio sul «Horn Book», offrendo cinquanta suoi disegni autografi copiati dalle illustrazioni per la *Tale of Peter Rabbit* in cambio di un contributo finanziario che sarebbe stato devoluto all'iniziativa. In seguito al contributo di Mrs Perry alla campagna, cominciò tra le due donne un rapporto epistolare che si concluse con una visita

nel Lake District di Mrs Perry, dalla quale Beatrix Potter rimase piacevolmente colpita, in quanto poté apprezzare con soddisfazione il rispetto che una cittadina americana portava nei confronti delle antiche tradizioni inglesi – aspetto che aveva già notato in altre sue conoscenze d'oltreoceano: «Sono sempre contenta di incontrare Americani. Non so cosa pensare di voi come nazione (con la N maiuscola!) ma le persone che sono venute a cercare Peter Rabbit sono state tutte deliziose» (Lear 2008: 341).

Un'altra conoscenza che contribuì generosamente alla conservazione di Cockshott Point fu quella della famiglia Coolidge, unitariani benestanti di Boston che erano giunti in visita a Sawrey, nell'estate del 1927, nella speranza di incontrare Beatrix Potter. Gail Coolidge era la presidentessa della Women's Educational and Industrial Union e quindi legata alla rivista «The Horn Book». Fu anche grazie a lei se la pubblicazione di *The Fairy Caravan*, di cui seguono alcuni dettagli più avanti, ebbe luogo: dal momento che conosceva personalmente Bertha Mahony, dopo il suo incontro a Sawrey con Beatrix Potter, nell'estate del 1927, Gail Coolidge comunicò alla fondatrice di «The Horn Book» che Beatrix Potter stava scrivendo dei nuovi racconti. Mahony, probabilmente, fece presente questo fatto ad Alexander McKay della casa editrice David McKay & Co, che quindi decise a sua volta di fare una visita a Beatrix Potter quello stesso anno.

La campagna per salvare Cockshott Point dallo sviluppo cittadino si concluse per il meglio, proprio grazie all' iniziativa americana: il National Trust riuscì a raccogliere i fondi necessari all'acquisto del territorio e ancora oggi questo promontorio è un luogo molto apprezzato dai turisti per la sua posizione strategica che permette di osservare le cime più elevate del Lake District. Il valore dell'estratto riprodotto poco sopra è da rinvenire nel fatto che riassume in poche righe le motivazioni principali per le quali Beatrix Potter dedicò buona parte delle sue energie alla conservazione di alcune aree del suo amato Lake District: è importante conservare la bellezza di una natura incontaminata prima che sia troppo tardi, ed evitare di rovinare un intero paesaggio con la costruzione di un edificio che ne interrompa e rovini l'armonia in modo permanente; le nuove costruzioni dovranno rispettare lo stile architettonico dell'area.

Uno degli aspetti tradizionali del territorio che colpirono maggiormente l'interesse di Beatrix fu la preservazione delle pecore Herdwick, un'antica razza autoctona, particolarmente resistente alla vita in condizioni atmosferiche rigide. Il nome Herdwick deriva dall'antico norvegese “herdvic”, che significa “fattoria di pecore”, e la leggenda narra che questa particolare razza fosse stata portata in Inghilterra dai Vichinghi. Le pecore vivono sulle montagne tutto l'anno e tornano alle fattorie solo durante il periodo dell'accoppiamento e della tosa; quando nascono hanno il manto nero e dopo circa un anno il colore del pelo si schiarisce fino al marrone scuro, che poi diventa grigio dopo aver subito la prima rasatura. La razza Herdwick ha un istinto territoriale molto forte, al punto che gli animali riescono a ricordare il luogo in cui sono stati svezzati e quindi, per tutto

il corso della vita, non si allontanano mai troppo dal loro territorio di pascolo. Questo significa che ogni pascolo appartiene alla fattoria, e non viceversa, e che quando una fattoria cambia proprietario, il pascolo viene trasferito al nuovo pastore. La preservazione della razza Herdwick era cominciata già nel 1844, grazie all'iniziativa di un gruppo di allevatori del luogo che avevano deciso di riunirsi in un'associazione. Nel 1864 era stata poi creata la Fell Dales Association, che, nel 1916, fu sostituita dalla Herdwick Sheep Breeders Association, che esiste tutt'ora e si riunisce con uno show annuale ogni settembre a Eskdale.

Grazie ai proventi derivati dalla pubblicazione dei suoi libriccini, Beatrix Potter riuscì ad acquisire un numero sempre maggiore di fattorie e territori di pascolo nel Lake District: il suo impegno in questo senso venne accolto positivamente dalla popolazione autoctona, che anzi cominciò a guardarla con un certo senso di rispetto e ammirazione proprio per la considerazione e la cura che poneva nei confronti della loro terra e della loro cultura. Miss Potter – che dal 15 ottobre 1913 era diventata Mrs Heelis, dopo aver sposato William Heelis, avvocato di Hawkshead – fu sempre più coinvolta nelle azioni della Herdwick Sheep Breeders Association. Dopo aver acquisito un piccolo gregge nel 1920, e grazie all'aiuto del fedele Tom Storey, il pastore che aveva incaricato di gestire una delle sue fattorie, la Troutbeck Park Farm, selezionò alcuni agnelli da presentare all'Hawkshead Show: una coppia dei suoi capi vinse il primo premio. Negli anni successivi, Mrs Heelis continuò a partecipare con successo agli show, al punto che, nel 1935, venne eletta presidentessa del Keswick Show e, nel 1943, fu nominata presidente eletto della Herdwick Association; purtroppo morì alcune settimane prima di poter ricoprire la carica.

Uno degli aspetti legati all'acquisizione dei numerosi terreni e fattorie, e in particolare di Hill Top, fu che finalmente Potter aveva un terreno tutto suo nel quale potersi dedicare ad una delle attività che fin da piccola l'aveva appassionata: il giardinaggio. Quando era bambina, a Londra, amava trascorrere il suo tempo nel giardino adiacente al numero 2 di Bolton Gardens – un terreno privato circondato da una recinzione in ferro al quale potevano accedere esclusivamente i residenti dell'area che ne possedevano la chiave – e negli Horticultural Gardens presso la Horticultural Society, vicino al Victoria and Albert Museum, all'epoca noto come South Kensington Museum. Durante i soggiorni estivi in Scozia, poteva dare sfogo alla sua passione nella casa di vacanza a Dalguise, dove aveva creato il suo piccolo spazio verde sotto ad un abete. Quando arrivò il momento di progettare il suo primo giardino a Hill Top, Potter si ispirò ai grandi giardini di Gwynnynog in Galles, dove abitava lo zio Burton, il «più bel giardino dove fiori antichi e scintillanti spuntano tra cespugli di bacche» (Linder 1989: 387). Il progetto per Hill Top era chiaramente in scala ridotta rispetto a Gwynnynog, ma ciò non impedì a Beatrix di creare un piccolo capolavoro pianificato nel minimo dettaglio. Inizialmente l'area era piena di erbacce e tutta in disordine ma, grazie all'aiuto di un cavatore, Beatrix spostò l'ingresso del

giardino in modo che si trovasse sul lato sinistro del *cottage*, al quale si accedeva percorrendo un nuovo sentiero selciato, fiancheggiato da aiuole dove piantare i fiori. Il giardino era completato da un orto circondato da un muretto a secco costruito utilizzando la pietra locale e da un terreno dedicato alla coltivazione di alberi da frutto. Per una donna proveniente da una famiglia facoltosa e cittadina, e abituata a trascorrere il suo tempo fra case lussuose e giardini di dimensioni significative gestiti da squadre di giardinieri, è interessante notare come avesse pianificato il proprio spazio in autonomia, senza l'aiuto di un paesaggista e soprattutto come avesse selezionato manodopera e materiali locali, a sottolineare ancora una volta il suo attaccamento al territorio dei Laghi, e l'attenzione alla tutela del luogo e delle sue tradizioni. Lo stile del giardino di Hill Top risultava quindi vernacolare, seguendo la recente tradizione resa popolare da Gertrude Jekyll e William Robinson, secondo la quale lo stile formale veniva accantonato per lasciare spazio ad una mescolanza di materiali tradizionali, a una fitta e variegata presenza di piante ornamentali indigene, piante edibili e bulbi che creassero unità e armonia tra lo spazio verde e l'abitazione.



Fig. 6.5. L'orto di Beatrix Potter a Hill Top.

Ancora oggi il visitatore che si reca a Near Sawrey ed accede dal cancelletto che porta al sentiero selciato si trova immerso in una profusione di colori e profumi in linea con il progetto originale dell'autrice.

Nel mese di marzo 2018 ho visitato l'Armitt Museum & Library ad Ambleside, Cumbria, dove è allestita una mostra permanente dal titolo «Beatrix Potter: Image and Reality» che racconta la vita di Beatrix Potter nel Lake District e il suo contributo alla conservazione di quei luoghi e delle loro tradizioni, con oggetti originali, immagini e didascalie esaustive. La mostra, per quanto si sviluppi in sole due stanze, risulta completa ed estremamente informativa su tutti gli aspetti che hanno coinvolto Beatrix Potter, o Mrs Heelis, come era conosciuta dagli abitanti della regione: l'acquisto di terreni e fattorie con l'intenzione di preservarli secondo i loro usi tradizionali, l'allevamento di pecore Herdwick, l'interesse nei confronti della micologia e la pubblicazione delle *Tales* – dei libricini per bambini con storie di conigli e altri animali.

Il museo conserva tutte le copie personali di Beatrix Potter delle *Tales*. Un fatto interessante a proposito di queste prime edizioni riguarda la recente acquisizione da parte dell'Armitt Museum, nella primavera del 2017, del più raro tra i «little books» di Beatrix Potter: l'edizione inglese di *The Fairy Caravan*. Questo volumetto, pubblicato nel 1929 negli Stati Uniti, si ispira al passaggio da Ambleside di un circo, nel 1895: i protagonisti del libro sono Tuppenny, un porcellino d'India, e un gruppo di animali che attraversano il Lake District intrattenendo i bambini con il loro piccolo circo. La genesi del libro risale al 1903, durante una piovosa vacanza a Hastings con il fratello Bertram, ma storie e disegni erano stati messi successivamente da parte per lasciare spazio a nuove storie e nuove illustrazioni che ritraessero la vita a Hill Top, che Beatrix Potter aveva acquisito due anni dopo. Nel 1927 Tuppenny era ormai un porcellino d'India anziano, prossimo alla morte: Beatrix Potter aveva quindi deciso di portare a termine il suo racconto finché il modello del suo protagonista era ancora vivo. Il pubblico ideale per il quale aveva deciso di comporre quest'ultima opera, inizialmente intitolata *Over the Hills and Far Away*, era quello americano: Potter era stata incoraggiata a produrre qualcosa di esclusivo per l'America grazie alla risposta estremamente positiva di alcuni visitatori americani a Sawrey. Costoro le sembravano particolarmente sensibili ai «ricordi dei tempi andati, ai semplici piaceri di campagna, – la bellezza casalinga di una vecchia fattoria, la sublime bellezza delle colline silenziose e solitarie» e soprattutto non si vergognavano di essere sentimentali (Taylor 1989: 306). L'incontro con la già citata famiglia Coolidge aveva contribuito in modo particolare alla composizione di *The Fairy Caravan*: il figlio tredicenne dei signori Coolidge, Henry, era un ragazzo piuttosto sveglio, attento e amante della natura, che apprezzava i «little books» al punto da conoscerli a memoria: «conosceva ogni creatura, ogni luogo e ogni conversazione» (Lear 2008: 341). Beatrix Potter avvertì un nuovo stimolo di incoraggiamento grazie all'interesse dimostrato dal ragazzo.

A causa di precedenti disavventure editoriali con *The Tale of Peter Rabbit*, volumetto pubblicato in diverse edizioni pirata negli Stati Uniti, e che le aveva causato una significativa perdita finanziaria perché non protetto dai diritti

d'autore, Beatrix Potter decise di tutelarsi per quanto riguardava la pubblicazione di *The Fairy Caravan*: d'accordo con il suo editore americano, David McKay di Philadelphia, cento copie del volume vennero stampate privatamente ad Ambleside e i diritti d'autore registrati a Londra. Alexander McKay inviò a Beatrix Potter cento copie del volume non rilegate, dalle quali, con l'aiuto dello stampatore di Ambleside George Middleton, vennero rimosse l'introduzione e diciotto pagine, sostituite con una nuova prefazione e introduzione. Tre copie di questa versione di *The Fairy Caravan* furono registrate alla Stationer's Hall, alcune furono donate a parenti, amici e vicini, mentre le rimanenti vennero conservate nel caso in cui dovessero verificarsi problemi di copyright. Il libro sarebbe stato pubblicato negli Stati Uniti nell'ottobre 1929 e dedicato a Henry P. Coolidge.

Queste tormentate vicende editoriali comprovano la immensa popolarità dei libriccini di Beatrix Potter: ma le sue storie non sarebbero così affascinanti se non vi fossero in esse immagini e descrizioni che parlano del giardino di Hill Top, dell'orto di Mr McGregor, e del paesaggio selvaggio e pastorale del Lake District.

Bibliografia

Opere di Beatrix Potter

Tranne dove diversamente indicato, i volumi sono stati pubblicati da Frederick Warne & Co.

1902, *The Tale of Peter Rabbit*

1903, *The Tale of Squirrel Nutkin*

1903, *The Tailor of Gloucester*

1904, *The Tale of Benjamin Bunny*

1904, *The Tale of Two Bad Mice*

1905, *The Tale of Mrs. Tiggly-Winkle*

1905, *The Tale of The Pie and The Patty-Pan*

1906, *The Tale of Mr. Jeremy Fisher*

1906, *The Story of a Fierce Bad Rabbit*

1906, *The Story of Miss Moppet*

1907, *The Tale of Tom Kitten*

1908, *The Tale of Jemima Puddle-Duck*

1908, *The Roly-Poly Pudding*; successivamente reintitolato *The Tale of Samuel Whiskers*

1909, *The Tale of The Flopsy Bunnies*

- 1909, *The Tale of Ginger and Pickles*
1910, *The Tale of Mrs. Tittlemouse*
1911, *Peter Rabbit's Painting Book*
1911 - *The Tale of Timmy Tiptoes*
1912, *The Tale of Mr. Tod*
1913, *The Tale of Pigling Bland*
1917, *Tom Kitten's Painting Book*
1918, *The Tale of Johnny Town-Mouse*
1922, *Cecily Parsley's Nursery Rhymes*
1925, *Jemima Puddle-Duck's Painting Book*
1928, *Peter Rabbit's Almanac for 1929*
1929, *The Fairy Caravan*, Philadelphia, David McKay
1930, *The Tale of Little Pig Robinson*, Philadelphia, David McKay, Londra, Frederick Warne.
1932, *Sister Anne*, con illustrazioni di Katharine Sturges, Philadelphia, David McKay.
*1944, *Wag-by-Wall*, Boston, «The Horn Book»
*2016, *The Tale of Kitty-in-Boots*.
*pubblicato postumo

Opere consultate

- LEAR, L., 2008, BEATRIX POTTER. *The Extraordinary Life of a Victorian Genius*, London, Penguin.
LINDER, L., 1989, (ed.), *The Journal of Beatrix Potter. 1881-1897*, London, Frederick Warne.
GILPATRICK, N., 1972, *The Secret Life of Beatrix Potter in Natural History. The Journal of the American Museum of Natural History*, vol. 91, New York, N.Y., The American Museum of Natural History: 38-41 & 88-97 <https://archive.org/stream/naturalhistory81newy#page/n5/mode/2up> (accesso 22 aprile 2018).
SOWERBY, J.E., JOHNSON C.P., SALTER, J.W., 1876, *British Wild Flowers*, London, J. Van Voorst.
TAYLOR, J., 1989, (ed.), *Beatrix Potter's Letters*, London, Frederick Warne.

Capitolo 7

Giardino e paesaggio americano: Beatrix Farrand riscrive l'Eden nella 'wilderness' del Nuovo Mondo

Francesca Orestano

Le vicende storiche da cui scaturiscono gli Stati Uniti – esodo, conquista, rifondazione – sono riconoscibili nei progetti di colonizzazione del territorio selvaggio che sovrappongono alla *wilderness* griglie ideali, ma ne documentano anche le condizioni reali. Un unico processo raccorda la visione dell'Eden alla dura realtà della natura americana. A esempio di ciò, Albert D. Richardson mette a confronto due immagini dello stesso luogo: una rappresenta il «Plan of the City of New Babylon, Kansas», dove nell'ordito geometrico, ortogonale, si situano *lots* e *blocks* nitidamente numerati; l'altra immagine complementare descrive «New Babylon in fact» e mostra un territorio disseminato di enormi massi, con una tenda indiana e una misera capanna di tronchi che inalbera il cartello del *saloon*.

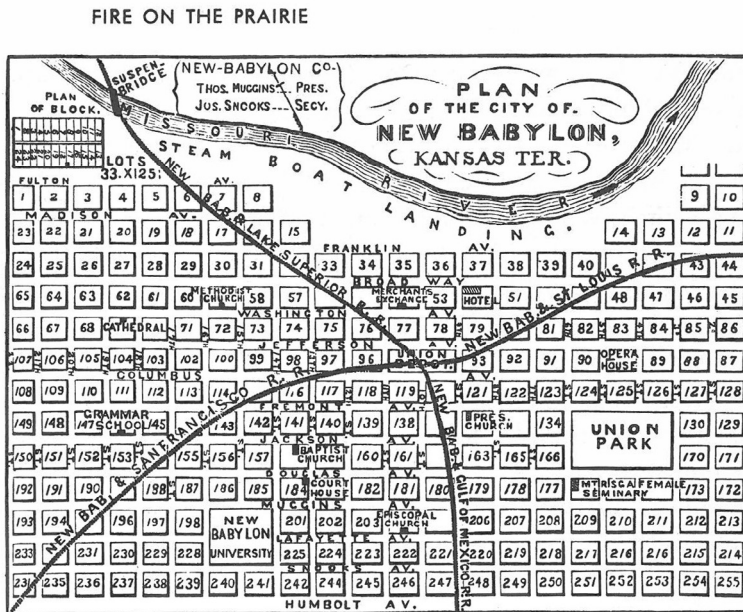


Fig. 7.1. *New Babylon on paper*, in Albert D. Richardson, *Beyond the Mississippi*, 1867.

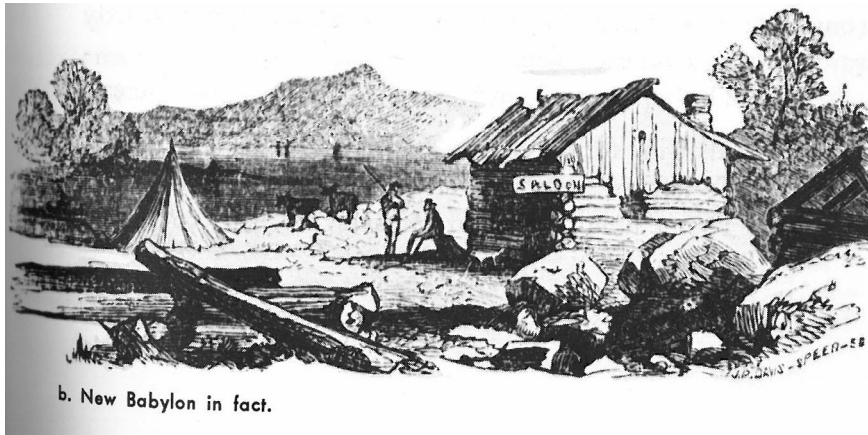


Fig. 7.2. *New Babylon in fact*, in Albert D. Richardson, *Beyond the Mississippi*, 1867.

In *C'era una volta il West*, il nostro Sergio Leone aveva colto perfettamente il divario tra i modellini in legno della città che idealmente doveva sorgere sul tracciato della ferrovia e l'inospitale deserto che, tra scontri e violenze, si andava plasmando e trasformando.

Tenendo conto di questi aspetti, tratterò i momenti principali del dibattito che pensatori, proprietari, architetti e paesaggisti americani instaurano tra la loro percezione della *wilderness* e l'idea dell'Eden, tra la natura selvaggia e il giardino, tenendo come punto d'arrivo l'opera di Beatrix Farrand (1872-1959), vera protagonista nella storia del giardino americano, che ne rispecchia tutte le complessità e sfumature.

Nel 1757 il poeta americano Benjamin Church dava voce alle sue aspirazioni in *The Choice*, *La scelta*:

Vorrei un'elegante dimora,
non lontano dalla città,
con una bella veduta,
secondo il mio gusto;

[...] una rustica negligenza dovrebbe impartire alla scena
l'aspetto della natura non domata dall'arte.

(<http://nationalhumanitiescenter.org/pds/becomingamer/ideas/text4/churchchoice.pdf>)

In America, i primi giardini sorgono presso Albany nello stato di New York e poi nella Hudson River Valley, dove opererà anche Beatrix Farrand: i vivaisti approntano cataloghi di specie indigene e decorative, che in qualche modo anticipano la passione di Farrand per le specie autoctone, e le sue accuratissime liste. Tra queste piante si ricordano il fiorito *Liriodendron Tulipifera* o *Tulip Tree*, la *Catalpa Bignonioides*, la *Gleditschia Purpurea*, il *Liquidambar*, il *Platanus Occidentalis*;

al contempo questi primi vivaisti importavano in America una serie di piante europee decorative, non strettamente utilitarie: salici piangenti e pioppi di Lombardia venivano richiesti come elementi di pregio da inserire nei primi giardini, tra Settecento e Ottocento (Wulf 2008).

Dopo la rivoluzione, Thomas Jefferson ridisegna i giardini della sua proprietà a Monticello secondo un modello inglese moderatamente informale; nel 1786, in Europa con l'amico John Adams, visita il famoso *landscape garden* di Stowe, 400 acri (200 ettari circa) di scene di paesaggio che variano dal sublime al pittoresco, dal mitologico allo storico, e al politico, decorati da oltre cento monumenti diversi in stile greco, egizio, romano, palladiano, rustico, gotico. I due amici trascorrono alcuni giorni a Stowe misurando ogni zona e livello del terreno, annotando ogni aspetto del giardino, contando il numero dei giardinieri al lavoro, circa 400, i metri cubi di terra spostati per scavare il lago artificiale; Adams si mette in tasca una manciata di concime per analizzarlo, e farà così anche a Londra, osservando che sembra migliore del concime americano. I loro commenti su monumenti e tempietti di Stowe, e sulla loro possibile naturalizzazione in America, sono di particolare valore, perché carichi di una prospettiva ideologica che darà la sua impronta al futuro concetto di giardino americano. Come ricorda Ann Leighton, secondo Adams alcuni monumenti a Stowe brillano per suggestioni immorali che gli Stati Uniti dovranno evitare: in America, sostiene Adams, i templi dedicati a Bacco e a Venere non sono assolutamente necessari. Gli Americani non hanno bisogno di Venere e Bacco, ma piuttosto di templi dedicati alle virtù antiche. E valutando i costi, invero spropositati, di tanta magnificenza, Adams ritiene che l'America non sia ancora pronta a progettare parchi per il pubblico divertimento e fattorie ornamentali. A fronte di ciò, la visione di Adams è quella di un'America dove la natura lavora in vasta scala, dove tutto è più ampio, quindi migliore.

Evidentemente, alla luce degli ideali rivoluzionari, la lezione estetica che si ricava dal modello inglese non è *politically correct* in suolo americano. Occorre tenere in primo piano quel fattore ideale che nella progettazione dello spazio urbano e rurale è tutt'uno con gli obiettivi democratici della nazione: destinatario e fruitore dell'allestimento estetico è *in primis* il cittadino americano, la collettività che lo identifica come tale. Le trasformazioni del modello inglese nel Nuovo Mondo prendono la forma di siti destinati alla collettività: grandi cimiteri paesaggistici, pianificazioni suburbane, parchi pubblici, *scenic highways* o strade panoramiche, parchi nazionali e parchi a tema, siti per esposizioni fieristiche, sino a giungere a Disneyland, e ai campus universitari. Beatrix Farrand, anche se appartenente a un'élite privilegiata, incline a nostalgie e frequentazioni europee, saprà interpretare questa spinta e, dopo le prime prove, imporsi come progettatrice di spazi pubblici destinati alla virtù collettiva ma insieme capaci di offrire al singolo cittadino occasioni di coltivare un rapporto solitario ed esclusivo con la natura.

Il giovanile progetto di Farrand di un *lych gate*, cancello d'ingresso in muratura per un cimitero a Seal Harbor, Maine, del 1897, consente di mettere a fuoco un aspetto tipico del paesaggismo americano, quello legato ai cimiteri. Già nel 1827 un viaggiatore inglese, il Capitano Basil Hall, descriveva le bellezze paesaggistiche di un cimitero a New Haven, con eleganti sentieri curvilinei, pittoreschi, e monumenti decorativi ancorché funerari. Nel 1830, il Dr Bigelow a Boston aveva costituito una società al fine di acquistare un'area di 27 acri per un «experimental garden and cemetery» – giardino e cimitero sperimentale – da progettarsi insieme alla Massachusetts Horticultural Society. Da qui l'impresa che avrebbe portato alla creazione dell'Ornamental Rural Cemetery di Mount Auburn: un cimitero paesaggistico che presto sarebbe diventato così famoso che, già nel 1839, se ne stampava una guida ad uso dei turisti, *The Picturesque Pocket Companion*.

Quello che osserviamo è l'affermarsi del cosiddetto «rural cemetery movement»: la struttura dei cimiteri rurali è sempre quella del giardino paesaggistico inglese, ornato da eclettici monumenti, cippi, urne, tempietti, statue, ma declinata in chiave americana. Mount Auburn ha un ingresso monumentale nello stile faraonico dell'Egyptian Revival, una cappella gotica con statue degli americani illustri, un viale alberato, che termina in un laghetto artificiale, una Sfinge e un edificio a torre in stile indiano: potremmo immaginare di essere a Kew Gardens, presso la pagoda, o a Stowe, vicino alla piramide egizia, o tra le sfingi di Biddulph, ma si tratta di un cimitero paesaggistico statunitense. Nel 1849, Andrew Jackson Downing, nelle pagine di «The Horticulturalist», individua nei cimiteri rurali l'esempio più notevole del gusto del popolo. Il successo è documentato dal numero annuo dei visitatori: 60.000 per Mount Auburn a Boston, 60.000 per Greenwood a New York e 30.000 per Laurel Hill a Philadelphia.

Nei *memorial parks* o *memory gardens*, l'ingombro funerario è mantenuto al minimo e l'accento è sul paesaggio: per Downing i cimiteri rurali offrivano il duplice valore delle associazioni rurali e morali, e in questo modo contribuivano a sviluppare e educare il gusto popolare per il bello e per la virtù. Educare il gusto popolare: si tratta appunto di progetti educativi, istruttivi, il cui valore estetico è filtrato dalla prospettiva morale incardinata su istanze democratiche. Ciò è ravvisabile anche nei progetti pubblici di Beatrix Farrand, e in particolare in quelli destinati alle grandi istituzioni universitarie.

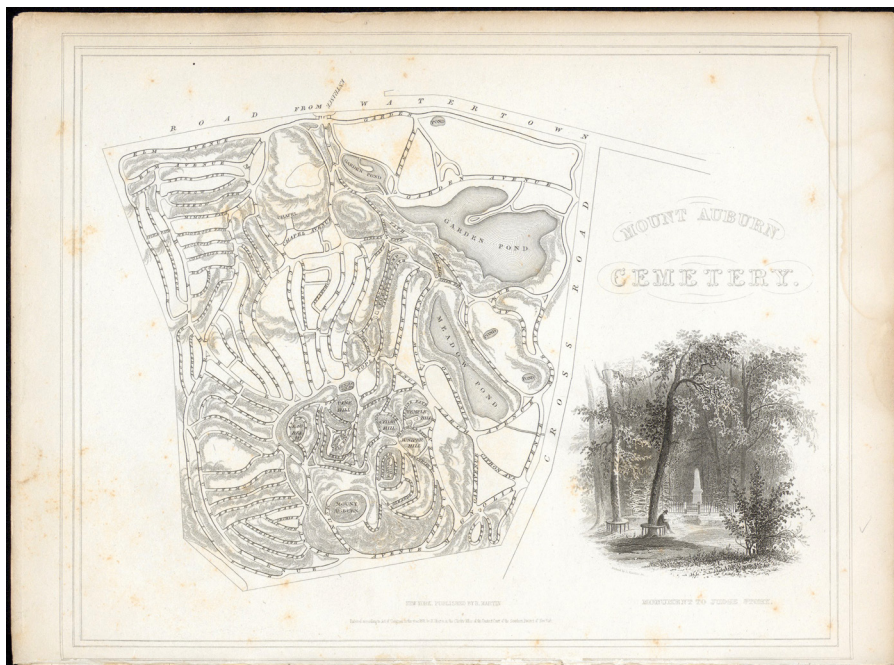


Fig. 7.3. Sentieri e strade a Mount Auburn Cemetery, in James Smillie, *Mount Auburn illustrated: in highly finished line engraving, from drawings taken on the spot by Walter, Cornelia*, 1847.

Downing importa in America il credo ornamentale di John Claudius Loudon. I suoi eclettici giardini ospitano formali terrazzamenti in pietra, sentieri di ghiaia, aiuole geometriche colorate di fiori vivaci, fontane, esemplari di alberi rari con le loro targhette di metallo, serre, pergole, graticci, urne neoclassiche su piedestalli o su balaustre. La tendenza all'eclettismo nello stile architettonico è anche evidente nei trattati di Downing, *Country Residences* (1842) e *The Architecture of Country Houses* (1850). Questi testi propongono eclettici villini suburbani improntati al Gotico inglese, al Romanico, al Greco Ionico, allo chalet svizzero, al Neo-rinascimentale italiano, alla rude casa in legno del pioniere, e molto altro ancora. I *cottages* di Downing utilizzano quel raccordo tra casa e giardino tipico dell'architettura vernacolare americana che è la veranda: elemento che verrà ripreso anche da Beatrix Farrand senza molte variazioni rispetto al modello. Di Farrand si vedano alcuni progetti per giardini suburbani, dove, tra la casa e un giardino rettangolare, di dimensioni modeste, si situa la veranda, elemento strutturale e simbolico che raccorda architettura e natura, ordine ideale e *wilderness*.

Per Downing c'è un sermone morale insito nel carattere indicato come *domesticity* – una virtù composta di *local truth*, genuinità locale, salubre semplicità della vita di campagna, che dovrebbe trasformare i cittadini dei suburbia americani, irrequieti nella griglia loro assegnata, riottosi pendolari del lavoro nelle grandi

città, in miti gentiluomini dal piglio rurale. John Claudius Loudon, suo ispiratore e modello, gli manda parole di moderato encomio, e osserva che il lavoro di Downing è eccellente, specialmente se si pensa che è prodotto in America!

Si può affermare che, nel primo Ottocento, gli ideali sociali e quelli estetici del movimento paesaggistico erano ancora in buona sostanza quelli inglesi: Frederick Law Olmsted (1822-1903) si era formato in Inghilterra; Calvert Vaux (1824-1895), assistente e portavoce di Downing nonché socio di Olmsted nel progetto del Central Park a New York dal 1857, era inglese.

E anche nella famiglia Jones e nelle frequentazioni di Beatrix Jones Farrand, l'Europa giocava un ruolo primario: basti ricordare l'opera sui giardini della zia Edith Wharton, *Italian Villas and Their Gardens* (1904), e la vita da anglofilo espatriato del romanziere Henry James, amico della famiglia Jones, legata ai Cadwalader di Philadelphia, ai Rhinelanders, alla migliore società di New York alla quale Martin Scorsese ha dato adeguato risalto e fascino di antica ricchezza, tradizioni, sommessa opulenza, con il film *L'età dell'innocenza*, tratto dall'omonimo romanzo di Edith Wharton.

I principi di John Ruskin, dei Pre-Raffaelliti, e dell'Arts and Crafts Movement – tra i seguaci c'è Gertrude Jekyll, cui Farrand dichiaratamente si ispira – adattati al territorio degli Stati Uniti, mescolano filosofia trascendentalista di stampo tardo-romantico e obiettivi sociali di tipo conservatore. I tre principi guida sono *fitness*, ovvero il luogo ideale dove inserire il giardino; *expression of purpose*, cioè chiara destinazione d'uso a seconda del tipo di famiglia che vi risiederà; *expression of architectural style*, ovvero la scelta del paesaggista da una vasta gamma di stili architettonici che concilia i gusti più diversi.

Questi principi vengono fatti propri da Beatrix Farrand: ciò si ravvisa, non solo nella varietà di progetti adattati alle esigenze della più svariata committenza, ma anche spesso all'interno dello stesso giardino. Ne è esempio Dumbarton Oaks, forse l'esperienza più significativa del lavoro di Farrand, dove si concentrano espressioni paesaggistiche che rimandano a contesti e tradizioni storiche assai lontane tra loro.

I committenti, i coniugi Robert e Mildred Bliss, sono collezionisti di arte bizantina e pre-colombiana. Acquisiscono a Georgetown, Washington, un terreno accidentato destinato a diventare il giardino di Dumbarton Oaks con un processo che dura dal 1921 al 1947. Farrand, si racconta, prestava romanticamente orecchio solo al vento e alla luce. Ma il risultato è un eclettico disegno la cui mappa appare come un gomitolo di sentieri curvilinei, che si snodano intorno a zone ortogonali, quadrate o rettangolari, raccordandole. In questo modo, Farrand concilia elementi formali e informali all'interno di un disegno generale, lavorando in modo stilisticamente eclettico. La rete dei sentieri pittoreschi è del tutto romantica, e naturale: le zone cui si giunge sono classicamente composte, sia che racchiudano un ordinato roseto, o un geometrico specchio d'acqua, un

campo da tennis o una piscina. Dopo la morte dei Bliss, Dumbarton Oaks sarebbe stato donato all'Università di Harvard e aperto al pubblico.



Fig. 7.4. Mélisande's Allée, Dumbarton Oaks, Washington DC.

Con la sua vasta conoscenza di giardini europei, inglesi, italiani e francesi, che aveva personalmente visitato, Farrand sarà capace di esaudire in modo professionale e impeccabile i desideri dei Bliss e di una committenza variegata, ancorché appartenente alle classi dei più ricchi, di quei milionari newyorchesi di antica data e ascendenza olandese, che Edith Wharton aveva così ben descritto nei suoi romanzi. I suoi clienti esigono ville in stile classico, pompeiano, greco, francese, all'italiana; l'Abby Aldrich Rockefeller Garden a Seal Harbor, Maine, che impegna Farrand dal 1926 al 1950, dovrà ospitare la collezione di sculture cinesi che Mrs Rockefeller ha acquistato negli anni Venti. Si tratta di imponenti statue antiche importate dalla Cina e dalla Corea, ma anche ornamenti in pietra, lanterne, e mattonelle decorative. Ciò si traduce in un giardino cui si accede passando attraverso un'apertura circolare inserita nel muro di cinta: il Chinese Moon Gate. Dentro il giardino, si passa tra splendidi esempi di antica scultura cinese percorrendo il sentiero degli Spiriti Guardiani, il Guardian Walk o Spirit Path; le vasche sono sia formali che irregolari.

Il segno più notevole e ispirato del paesaggismo statunitense – nonché dell'opera di Farrand – è però quello connesso all'architettura destinata alla collettività. L'Ottocento inaugura i parchi cittadini: in *The Theory and Practice of Landscape Gardening as adapted to North America* (1841), Downing aveva profetizzato che, al costo di un biglietto di ingresso assai ridotto, la passione per i piaceri del paesaggio rurale sarebbe stata gratificata e messa in pratica da centinaia di migliaia di Americani. Frederick Law Olmsted ricorda, in *Walks and Talks of an American Farmer in England* (1852), di aver visitato Birkenhead Park, presso Liverpool, 125 acri disegnati da Joseph Paxton nel 1843-44, giardino pubblico destinato alle classi lavoratrici della città industriale britannica. Da qui il modello per un "People's Park" – un giardino del popolo – americano che si concretizzerà nel Central Park di New York, iniziato da Downing, e portato a termine da Olmsted e Calvert Vaux, con un progetto che vince la gara nel 1857. Nella zona centrale di Manhattan, già intersecata dalla griglia di *streets* e *avenues*, il piano di Olmsted e Vaux presenta in superficie un tessuto di sentieri curvilinei, su livelli irregolari e sinuosi, ma permette alle strade di proseguire rettilinee sotto la superficie del parco: i tunnel non turbano il traffico intenso della metropoli, né compromettono la visione idilliaca del verde urbano.

La nostra Beatrix andrà a visitare lo studio di Frederick Law Olmsted e ne sarà influenzata. Concetti portanti del lavoro di Olmsted – unità del disegno generale, funzione e fruizione – le saranno d'aiuto quando, in concomitanza con la crisi del 1929, Farrand cercherà nuovi clienti nelle istituzioni pubbliche e li troverà nelle università. Nel Novecento, Farrand modella i campus delle università più rinomate, e qui forse lascia il segno più notevole del suo lavoro, sempre firmato in prima persona. Nel passaggio dai giardini di privati committenti a quelli delle università, Farrand trova anche lo stile che distingue e caratterizza il suo lavoro.

Sin dal 1833, un viaggiatore inglese in visita a Princeton aveva descritto l'elegante campus dell'università, ricco di piante ornamentali. "Campus" era un termine entrato ufficialmente nel lessico a partire dal *Century Dictionary* del 1899. Nelle istituzioni universitarie trovava espressione legittima la richiesta di uno stile nazionale in architettura, e la preferenza per il Gotico aveva le sue origini nella concezione che l'università aveva della propria identità. Gli edifici classici in Europa erano stati finanziati da principi mercanti, da aristocratici; Ruskin aveva ricordato che l'eccellenza degli edifici gotici era frutto degli sforzi combinati di una società di liberi artigiani, e lavoratori riuniti in gilde e cooperative. Come ha osservato Block, il Classicismo rimandava al materialismo del Rinascimento, il Gotico a valori religiosi eterni, e soprattutto a valori che, dal punto di vista ideologico, ben si confacevano alla democrazia americana. Le accademie del sapere statunitense si ricollegavano idealmente alle comunità medievali del sapere, e a quel bagaglio religioso-ideologico che John Ruskin e William Morris avevano connesso al Gotico medioevale. La scelta dello stile gotico a scapito del modello

classico, pur voluto da Jefferson per l'Università della Virginia, costituiva una risposta all'inquietudine sociale dell'Ottocento, relativamente alla questione del capitale e della produzione operaia. Il Gotico esprimeva in architettura l'ideale risultato del lavoro collettivo e armonico di gilde e cooperative di artigiani e lavoratori. Le università americane avrebbero prescelto il Gotico per i loro campus: e Farrand avrebbe agito di conseguenza, operando nella scia di Ruskin e di Gertrude Jekyll, ma aggiungendo del suo.

L'impegno a Princeton, dove Farrand lavora dal 1912 al 1943, è forse promosso da Charles Sprague Sargent, suo maestro nonché direttore dell'Arnold Arboretum a Harvard. Farrand lavora su spazi destinati a comunità accademiche di studenti e docenti, che ospitano una varietà di edifici, biblioteche, laboratori, dormitori. Quali le regole per inserire il materiale verde all'interno dei campus? Leggiamo le sue ordinate disposizioni per Princeton:

Piante da Disporre intorno agli Edifici. Dal momento che i grandi edifici sono già ricchi di una loro maestosità e dignità, la piantumazione dev'essere semplice sotto ogni aspetto. All'interno del cortile principale vanno usati soltanto rampicanti e arbusti che coprono i muri, perché dei cespugli isolati distruggerebbero l'impressione di quiete che gli edifici impartiscono. Gli arbusti sui muri dovrebbero essere quasi tutti dei sempreverdi, e in tutti i progetti per le piantumazioni va sempre tenuto presente il fatto che le piante devono avere l'aspetto migliore nei mesi che vanno da ottobre a giugno. A questo scopo, sempreverdi dalla foglia larga e conifere dovrebbero essere incorporati nello schema. (Balmori, Kostial McGuire, McPeck, 154)

Le liste di Farrand per le conifere includono *Pseudotsuga mucronata*, *Tsuga canadensis*, *Pinus strobus*, *Juniperus virginiana*; tra le conifere nane predilige *Pinus mughus*, *Chamaecyparis*, *Taxus cuspidata*, *Taxus baccata*; tra i cespugli sempreverdi *Abelia floribunda*, *Buxus sempervirens*, *Pyracantha coccinea*, *Euonymus japonicus*, *Ilex glabra*, *Ilex crenata*. Il passo citato rivela come Farrand manipolasse con perizia le aspirazioni ornamentali dell'università di Princeton dal 1912 al 1943; riceve poi una commissione da Yale (1922-1945), da Oberlin, Chicago, Vassar, Hamilton. Si tratta, in ogni caso, di progetti di sistemazione del campus che tengono conto della vita dell'università e della presenza, periodica, degli studenti. All'architettura gotica si addicono i sempreverdi. Farrand insiste sull'opera dei vivaisti che devono raccordare il lavoro del giardiniere a quello del paesaggista – e si pone il problema della fruizione del verde. Per quanto riguarda le rose:

Francamente, non credo che dovremmo coltivare rose nel cortile dei laureati e degli specialisti. Per prima cosa, si tratterebbe di aiuole che disturberebbero la quiete del disegno generale; secondo, ci vorrebbe molto lavoro di manutenzione e di disinfestazione; infine, quasi tutti i fiori sarebbero in boccio quando gli studenti non risiedono nel campus. (Balmori, Kostial McGuire, McPeck, 131)

Farrand mette a punto una decorazione vegetale per i campus fatta di molti sempreverdi che manterranno le foglie nei periodi “attivi” dell’anno accademico: e, in linea con l’Arts and Crafts Movement, e forse anche con le stoffe e carte da parati di William Morris, che coprono le pareti interne delle dimore inglesi con intrecci verdi di *Willow Patterns*, *Briars*, *Clematis*, Farrand insiste sul *wall planting*, ovvero sulla copertura decorativa dei muri esterni dei fabbricati del campus in stile gotico. Vengono utilizzati bossi, edere, e altri sempreverdi che si arrampicano sui muri con l’aiuto di appositi chiodi, ganci metallici e adeguate potature. Queste stanze verdi all’aperto, ottenute con specie autoctone, incarnano l’ideale organico di Farrand e ne costituiscono anche la firma stilistica.



Fig. 7.5. Sempreverdi a copertura decorativa dei muri. Progetto di Beatrix Farrand per Princeton University.

Per quanto riguarda invece gli ampi spazi verdi del campus, Farrand suggerisce di utilizzare alberi ad alto fusto e a foglia decidua. I sempreverdi, osserva, occupano troppo spazio sul terreno; gli alberi a foglia decidua offrono l’ombra in estate, quando è desiderabile, e non occupano troppo spazio. I sempreverdi andrebbero sempre e soltanto usati raccogliendoli insieme in masse cospicue per un maggiore effetto. Come sottolineano Diana Balmori, Diane Kostial McGuire, ed Eleanor M. McPeck, un altro punto fondamentale, che vede Farrand decisa e competente, riguarda l’uso di specie esotiche o indigene:

si oppone con forza all'introduzione dell'Acero norvegese, dell'*Acer Pseudoplatanus*, della robinia, del ginko, di tutti i pioppi. Gli alberi che si addicono all'America sono *Acer saccharum*; *Aesculus hippocastanum*; *Catalpa bignonioides*, *Fagus ferruginea*; *Liquidambar styraciflua*; *Magnolia acuminata*, *Platanus occidentalis*, *Quercus alba*; *Quercus bicolor*; *Tilia americana* e *europaea*; il *Liriodendron tulipifera* infine è considerato l'albero migliore per ogni situazione e stagione.

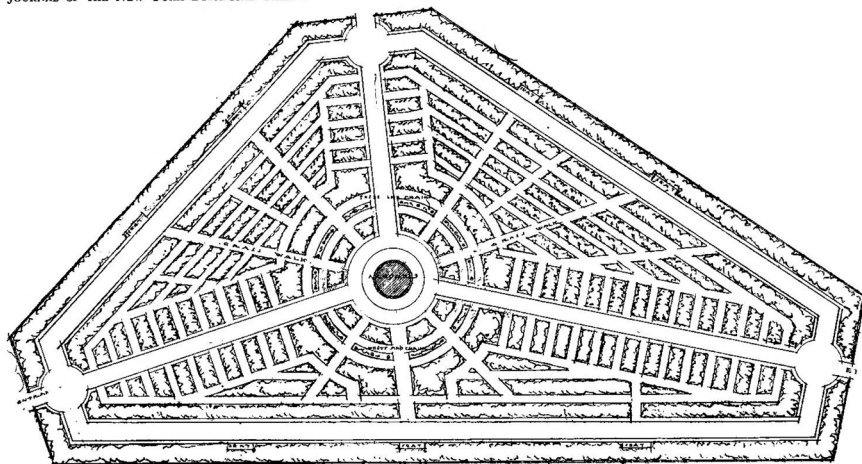
Farrand è anche innovatrice perché dirige un suo studio professionale di architettura del verde, dove lavora senza intermediari; non accetterà mai di essere affiancata da soci, né da nessun uomo, mantenendo il pieno controllo della sua attività. Tuttavia, a partire dal 1928, deciderà di avvalersi di un giardiniere che coltiva e predispose le piante adatte ai suoi progetti. Tre o quattro donne lavorano ai suoi ordini, nell'ufficio che ha sede a New York. Si firma «Beatrix Farrand, landscape gardener».

Per chiudere queste considerazioni su Farrand e legare il lavoro di questa paesaggista e disegnatrice di giardini a quanto detto sull'Eden e sulla *wilderness* iscritti nel territorio americano, un ultimo esempio tratto dai suoi progetti su carta illumina una serie non casuale di corrispondenze.

Si tratta del New York Botanical Garden, a Bronx Park, del quale ci resta solo la mappa per il giardino delle rose.

JOURNAL OF THE NEW YORK BOTANICAL GARDEN

PLATE CLXXXVI



Ground Plan of Rose Garden

Fig. 7.6. Il Giardino delle Rose al New York Botanical Garden. Progetto di Beatrix Farrand, in «Journal of The New York Botanical Garden», Vol. XVII, No. 200, August 1916.

La mappa disegnata da Farrand è un minuzioso lavoro che dispone, su un'area geometrica di forma triangolare, aiuole di rose rettangolari e trapezoidali, con ben delineati vialetti di separazione e graticci di sostegno, per i quali fornisce le misure esatte. È un omaggio al giardino formale, all'italiana, che Farrand predilige sin dal suo primo viaggio in Italia insieme a Edith Wharton, ma è anche un richiamo a quella prima mappa che mostrava la griglia del «Plan of the City of New Babylon». All'interno di questa perfezione geometrica e ortogonale, che ricorda la *grid* viaria di tante città americane, vengono coltivate innumerevoli specie di rose, e vi dovranno convivere individui assai diversi per corolla, colore, petali, portamento, profumo. Anche queste particolarità distintive vengono annotate da Farrand sulla mappa con calligrafia chiara e minuziosa. L'ambizione alla perfezione ideale dell'Eden, presente nella perizia di questa progettatrice di giardini, prende vita dalla diversità delle rose che è possibile coltivare: è sempre l'idea dell'Eden che fa da cornice e da contraltare alla massa variegata, e democratica, delle molte specie che vi sono ospitate.



Fig. 7.7. Veduta del Peggy Rockefeller Rose Garden al New York Botanical Garden.

Bibliografia

Opere consultate

- BALMORI, D., KOSTIAL MCGUIRE, D., MCPECK, E. M., 1985, (eds.), *Beatrix Farrand's American Landscapes. Her Gardens and Campuses*, Sagaponack, NY, Sagapress.
- BLOCK, J. F., 1983, *The Uses of Gothic: Planning and Building the Campus of the University of Chicago, 1892-1932* Chicago, University of Chicago Library.
- BROWN, J., 1995, *Beatrix: The Gardening: Life of Beatrix Jones Farrand, 1872-1959*, New York, Viking.
- DOWNING, A. J., 1841, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, Adapted to North America; with a View to the Improvement of Country Residences. Comprising Historical Notices and General Principles of the Art, Directions for Laying out Grounds and Arranging Plantations, the Description and Cultivation of Hardy Trees, Decorative Accompaniments to the House and Grounds, the Formation of Pieces of Artificial Water, Flower Gardens, etc., with Remarks on Rural Architecture*, New York, Wiley and Putnam.
- FEIN, A., 1972, *Frederick Law Olmsted and the American Environmental Tradition*. New York, George Braziller.
- FERBER, L. S., GERDTS, W., 1985, *The New Path. Ruskin and the American Pre-Raphaelites*, New York, The Brooklyn Museum, Schocken Books.
- KOSTIAL MCGUIRE, D., 1989, *Gardens of America: Three Centuries of Design*, Charlottesville, Virginia, Thomasson Grant.
- KIDNEY, W. C., 1974, *The Architecture of Choice. Eclecticism in America 1880-1930*, New York, George Braziller.
- JACKSON, J. B., 1984, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven, London, Yale University Press.
- LEIGHTON, A., 1986, *American Gardens in the Eighteenth Century. 'For Use or for Delight'*, Amherst, The University of Massachusetts Press.
- , 1987, *American Gardens of the Nineteenth Century*, Amherst, The University of Massachusetts Press.
- LOTT, L., CARDER, J., 2001, *Garden Ornament at Dumbarton Oaks*, Washington DC, Trustees for Harvard University.
- GRISWOLD, M., WELLER, E., 1991, *The Golden Age of American Gardens. Proud Owner, Private Estates, 1890-1940*, New York, Harry N. Abrams.
- MAJOR, J. K., 1997, *To Live in the New World: A. J. Downing and American Landscape Gardening*. Cambridge, MA, MIT Press.
- MILLER, A., 1993, *The Empire of the Eye. Landscape Representations and American Cultural Politics, 1825-1875*, Ithaca and London, Cornell University Press.

- MILLER, P., 1956, *Errand into the Wilderness*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- MOWL, T., 2000, *Gentlemen and Players: Gardeners of the English Landscape*, Stroud, Sutton Publishing.
- MUMFORD, L., 1924, *Sticks and Stones: A Study of American Architecture and Civilization*, New York, Norton.
- ORESTANO, F., 2010, *Rinascimento, pittoresco e cultura del paesaggio: 'Italian Villas and Their Gardens' e 'Italian Backgrounds' di Edith Wharton*, in «Il bianco e il nero. Studi di Filologia e Letteratura. Università di Udine», Anno 12, pp. 41-58.
- ROSENTHAL, B., 1980, *City of Nature. Journeys to Nature in the Age of American Romanticism*, Newark, University of Delaware Press.
- SCHUYLER, D., 1996, *Apostle of Taste: Andrew Jackson Downing, 1815-1852*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- SEARS, J. F., 1989, *Sacred Places. American Tourist Attractions in the Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press.
- SLOANE, D. C., 1991, *The Last Great Necessity: Cemeteries in American History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- STILGOE, J. R., 1988, *Borderland. Origins of the American Suburb, 1820-1839*, New Haven and London, Yale University Press.
- TUNNARD, C., 1970, *The City of Man. A New Approach to the Recovery of Beauty in American Cities*, New York, Scribner.
- WILSON, A., 1992, *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez*, Cambridge, MA, Oxford, Blackwell.
- ZAITZEVSKY, C., 1982, *Frederick Law Olmsted and the Boston Park System*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press.

Capitolo 8

Vita Sackville-West: un giardino che è come una casa, da Knole a Sissinghurst

Francesca Orestano

Qui, nel cerchio della lampada,
Studierà i cataloghi, pieni di colori, speranze,
Le fantasie più care alla mente che crea.
Luci sulle pareti e sul tavolo dipingono
Favolosi fiori, sparsi ovunque, a suo piacere.
Fantastici, sparpagliati, e tutto da una bustina da due soldi,
– un acro che germoglia da una sola moneta –
Visioni di ciò che potrebbe essere.
Sogniamo i nostri sogni.
Dove saremmo, senza i nostri fiori favolosi?
Il giardiniere sogna un suo speciale miscuglio,
Il possibile si lega all'impossibile. (Sackville-West 2004: 26)

Questi versi tratti dal poemetto *The Garden* (1946) sono di Vita Sackville-West, e descrivono bene la magia e la sorpresa che possono scaturire da una semplice bustina di semi. Semi, radici, propaggini, segnano simbolicamente il destino della donna che si origina nel giardino ancestrale. Nel Seicento, Margaret Cavendish, duchessa di Newcastle, aveva scritto che le figlie sono come dei rami che al momento del matrimonio vengono tagliati dalla radice da cui erano spuntati, e innestati sul tronco di un'altra famiglia. Le figlie sono quindi come dei beni mobili e come tali possono essere spostate, ma possono anche attecchire altrove.

Questa metafora vegetale si addice in modo particolare al destino di donne che hanno rifondato un giardino, quando quello dove erano cresciute non era più loro. Nei giardini della Landriana, Lavinia Taverna aveva compiuto un gesto di fondazione che guardava al passato e al futuro: il territorio arduo e inospitale vicino ad Anzio sarebbe diventato un giardino. In questo modo Lavinia Taverna asseriva una continuità con il proprio passato e il proprio nome, attuando un fertile trapianto di storia e tradizione.

Nell'investigare l'attività giardiniera di Vita Sackville-West (1892-1962) non è possibile scindere la storia della creazione di Sissinghurst, sua dimora e suo giardino, dalla presenza, insieme concreta e fantasmatica, della sua grande casa

ancestrale, e perduta – Knole – appartenente all'antica casata dei Sackville. Non è possibile scindere il suo essere insieme giardiniera e ramo di un immenso e antico albero genealogico, dalle profonde radici nella terra del Kent, che da secoli nutre il nobile insieme al contadino. Ma è un ramo tagliato.

Victoria Mary Sackville-West, unica figlia di Lionel Edward, terzo Barone Sackville, e Victoria Josepha Dolores Catalina Sackville-West, nasce e cresce a Knole, dimora della famiglia sin dal 1566, quando Elizabeth I aveva donato la tenuta a Thomas Sackville. La casa ha 365 stanze, 52 scale, sette cortili, cinque acri di giardino; nell'ondulato e dolce paesaggio del Kent, il Weald, Knole è una casa secolare, quasi un villaggio, maestosa e austera. In *English Country Houses* (1941), Vita ricorderà che nulla a Knole era stato costruito per essere esibito, che i suoi cortili erano silenziosi come quelli di un collegio; i sentieri del giardino adatti al passo misurato di studiosi e cortigiani; il suo medievalismo dignitoso e temperato non aveva alcun sentore di *nouveau riche*. Nel 1913, Vita sposa Harold Nicolson, diplomatico, giornalista, membro del Parlamento. Con Harold Nicolson visiterà la Persia; nasceranno due figli. Quando il padre di Vita muore, nel 1928, lo zio diventa il quarto Barone Sackville, ed eredita Knole. Eredità preclusa a Vita, in quanto femmina. Nel 1929, Harold Nicolson dà le dimissioni dal Foreign Office e, nel 1930, Harold e Vita decidono di acquistare Sissinghurst Castle.

Queste vicende assumono un più vasto significato nell'opera di Virginia Woolf, *Orlando: A Biography* (1928): al protagonista Orlando appartengono molti tempi storici e identità di genere, ma in realtà è padrone di una casa avita, cui sempre ritorna. La densità storica del romanzo, che ha inizio nel Cinquecento e segue Orlando sino al presente, la concentrazione di figure e ritratti sovrapposti, e la permanenza di passato e presente negli stessi luoghi, si condensano nella simbologia araldica che, con il suo spessore iconico ed emblematico, annoda la realtà presente di Sissinghurst all'antica storia della dimora di Orlando, e alla storia di Knole e dei Sackville-West.

Sovrapporre Orlando e Vita significa dare spessore alla spinta che porta Vita a rifondare la dimora di Knole a Sissinghurst. Nella gigantesca casa avita di Orlando, una vetrata con lo stemma della casata stinge i muri con il giallo del leopardo e la profusione di rossi e azzurri dei vetri attraversati dal sole. Leopardi araldici decoravano anche Knole, sulla balaustra delle scale. A Sissinghurst le finestrelle della torre lasciano filtrare nello studio di Vita i gialli e i rossi di alcune coppe antiche disposte ad arte per incontrare i raggi del sole. La casa dove abita Orlando è immensa: simile ad altre dimore che si ammassavano nella valle, come piccole città dentro i loro bastioni. La terra era tutta di una famiglia, e così il bestiame e gli animali selvatici, il daino, il tasso, la volpe e la farfalla. In termini poetici Virginia Woolf in *Orlando. A Biography* (1928) ricostruiva una mappa insieme storica e virtuale: nel romanzo tutto appartiene a Orlando per diritto antico e, in quanto maschio, inalienabile. Una congerie di scaloni e scale porta alle molte stanze dei suoi alloggi, a distanti ali della dimora. Il suo sangue viene



Fig. 8.1. Knole House.

in parte dal Kent, e dal Sussex, con qualche goccia dalla Normandia. I colori dello stemma sono il bruno della terra e il blu del sangue. Il gusto di Orlando non è selettivo, né nel giardino né in campo femminile: Orlando ama i fiori del suo giardino, ma anche i fiori di campo e le erbe selvatiche. In Orlando, così come in Vita, vivono molti umori: melinconia, indolenza, passione, amore per la solitudine e per la sua vasta casa in campagna. L'isolamento va loro a genio. La lettura è un'ancora di salvezza, sempre prediletta. Orlando, immerso nella lettura, dimentica lo scorrere del tempo: c'è una discrepanza tra il tempo dell'orologio e il tempo della mente. Orlando è energico e rapidissimo nell'agire, nel prendere decisioni o nel dare ordini, ma, quando si distende ai piedi della sua grande quercia in giardino, entra in un altro tempo, dove non contano per nulla le lancette dell'orologio. In questo tempo senza confini – il tempo del giardino, che non coincide con il tempo dell'orologio – Orlando scrive una lunga poesia intitolata “La Quercia” – così come Vita comporrà i versi di *The Land* (1926) e *The Garden* (1946). Passato, presente, identità, tutto si annoda nello spazio del giardino, che è parte della terra ancestrale, e della dimora.

Nelle pagine di *Orlando* troviamo la descrizione di Knole che, come tante specie vegetali vigorose, e aiutate dalla mano del giardiniere, si propagherà *mutatis mutandis* nella proprietà di Sissinghurst che Vita e il marito acquistano dopo che, alla morte del padre, Knole è perduta per sempre. Vita scoprirà che il giardino di Sissinghurst, luogo inselvaticato da secoli, è un deposito di ricchezze vegetali

che vivono lì indisturbate, da una generazione all'altra, sempre rifiorenti al loro tempo prestabilito: dalla terra spuntano i bucaneve, i crochi, i giacinti, le rose antiche; Sissinghurst conteneva una quantità di arbusti in fiore che crescevano fitti, gli uni sulle radici degli altri, insieme ad alberi da frutto, piante sempreverdi, tanto che non si vedeva più un palmo di terra senza vegetazione né un tratto di prato senz'ombra.

Nel corso del romanzo, Orlando cambia sesso: tuttavia è comunque portatore genetico di eventi passati, di documenti scritti nella carta e nelle tradizioni delle generazioni che hanno vissuto su quella terra. Tornata in Inghilterra dopo un viaggio in Oriente – e Vita nel 1926 è in Persia con il marito diplomatico – la signora Orlando riprende possesso della proprietà e l'intera servitù corre a darle il benvenuto. In testa, davanti a tutti, c'è Canute, simile al cane di Vita. Orlando prende un candelabro d'argento e vaga di nuovo per vestiboli, gallerie, cortili, sale. Osserva gli arazzi e i quadri degli antenati, scivola sul lucido legno della galleria, tocca la seta e l'antico *pot-pourri* fatto con la *Damask rose*, che fiorisce dai tempi di Riccardo Cuor di Leone; guarda il suo ritrovato giardino e immagina i crochi che dormono sottoterra, le dalie che aspettano di fiorire; le fragili ninfe candide nel bosco innevato e le grandi siepi di tasso, nere; l'orangerie e i filari di nespole: tutto questo la riempie di gioia. Ricomincia a scrivere il suo poema, "La Quercia". Al tempo della regina Vittoria la signora Orlando prende marito. Quando rientra nella casa avita vede file di poltrone coperte di velluto stinto, con un cordone fissato attraverso i braccioli. Dovunque ci sono cartelli che avvisano i visitatori: "Si prega di non toccare". La casa di Orlando, e così fu anche per Knole, la casa dei Sackville-West, finirà per essere acquistata dal National Trust nel 1946. Virginia Woolf, con una prescienza crudele ma anche dettata dall'affetto, scrive in *Orlando* che la casa sarebbe stata svuotata, resa silenziosa e odorosa di naftalina. La casa di Orlando andava oltre il controllo dei vivi.

E qui usciamo dal romanzo che ho voluto ripercorrere per il suo valore simbolico, che fa della vita di Vita un racconto intensificato, quasi epico, ed entriamo nella storia che lega Vita Sackville-West, prima a Knole, e poi a Sissinghurst. Vita non può ereditare la proprietà di famiglia che andrà prima allo zio Charlie e poi al cugino Eddy. Alla morte del padre le restano tre giorni per dare le consegne, restituire tutte le chiavi e prendere congedo dalla sua casa. Con il marito Harold Nicolson si rifugia a Long Barn, la dimora dove vivono dal 1915 al 1930, e da dove visiterà Knole il meno possibile. Da questo vuoto nascerà Sissinghurst, frutto di un amore a prima vista e di una dedizione infinita.

Lo scambio di lettere tra Harold Nicolson e Vita rivela una decisione rapidissima quando si tratta di comprare Sissinghurst. Vita visita le rovine della casa elisabettiana il 4 aprile 1930, e il 5 aprile anche Harold visita il sito. Il 24 aprile Harold scrive a Vita:

La mia opinione è che:

Non è una buona idea comprare Sissinghurst. Ci costa 12.000 sterline, e ne spenderemo altre 15.000 per metterlo a posto. Almeno 30.000 per completare il tutto. Per 30.000 sterline potremmo comprare una splendida proprietà con parco, garage, acqua calda e fredda, riscaldamento centrale, associazioni storiche, e due padiglioni a destra e a sinistra.

È un'ottima idea comprare Sissinghurst. Nelle sue vene scorre il sangue della dinastia Sackville. Certo, è una linea femminile: ma noi siamo femministi. Knole veniva dalla stessa linea. Sarà per te la casa ancestrale: questo compensa la mancanza d'acqua, calda e fredda, e tutto il resto. È nel Kent, in una parte del Kent che amiamo. È ben isolata. Possiamo farci un lago. I ragazzi potranno cavalcare. Ci piace. (Nicolson 1992: 227-228)

Vita e Harold comprano Sissinghurst – le rovine di una torre e alcune costruzioni adiacenti il castello, e 44 acri di terra – il 6 maggio 1930. Vita scrive che il luogo è quasi una discarica: fossati colmi di vecchi letti di ferro, matasse di filo spinato, montagne di scatole di sardine arrugginite, edere ed erbacce, chiedono di essere rimossi: ma il luogo, dice, ha tanto fascino da catturare la sua immaginazione. È simile, scrive, al Castello della Bella Addormentata (Glendinning 1984: 224).



Fig. 8.2. Sissinghurst Castle.

Già il 23 ottobre, una lettera di Vita a Harold riferisce che il muro lungo il fossato, restaurato, avrà un effetto superbo. Splendide, care e antiche pietre ne formano la base. Gli Hayters, una famiglia che abitava un'ala di Sissinghurst da tempo immemorabile, e ora giardinieri, hanno ripulito il nocciolo; Vita ha

già piantato un fico, e moltissime rose. Le rose sono dappertutto: hanno preso il posto dell'antico orto, si arrampicano sugli alberi, espandono le loro forme, colori, profumi. I contorni del "Rondel", un'antica aiuola di forma tonda nel giardino medievale, sono pieni di erbe aromatiche.

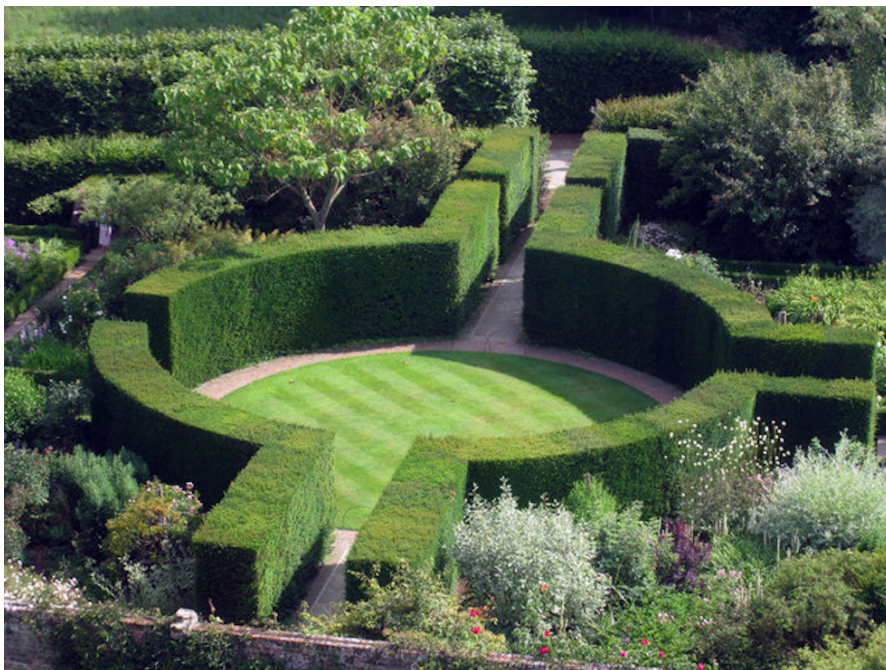


Fig. 8.3. Sissinghurst, il Rondel.

Quando verrà Harold, planteranno insieme la siepe di tasso: i tassi sono stati già comprati e sono pronti alla piantumazione. Lungo il muro ci sarà spazio per arbusti, e Vita vi appoggia un melograno e un gelso. Dorme nella torre, pur se ancora derelitta e in restauro: Canute, il grande cane da caccia all'alce, omonimo del cane di Orlando, le tiene compagnia. Nel 1937, Vita scrive un semplice libretto per giardinieri, *Some Flowers*.

Il 1937 porta problemi con la macchina tagliaerba. Un incendio si sviluppa nella torre. Il giardiniere si ubriaca spesso e volentieri. Dicembre 1939: il Lion Pond viene prosciugato. Da Sissinghurst, Vita scrive a Harold:

Ho un progetto che spero avrà un effetto delizioso per questa zona: tutti fiori bianchi, con qualche ciuffo di pallidissimo rosa. Bianche clematidi, bianca lavanda, bianco *Agapanthus*, primule bianche doppie, anemoni bianchi, candide camelie, e gigli, compreso un *Lilium giganteum* in un angolo, e la *Primula pulverulenta*, con quel suo tenuissimo color pesca. (Nicolson 1992: 318)



Fig. 8.4. Sissinghurst, antico muro.

Queste idee, legate a uno schema di colori che caratterizza zone specifiche del giardino, sarebbero state realizzate dopo la guerra. Cominciamo a intravedere il fantasma di Knole, con le sue stanze caratterizzate dai colori dei letti, dei baldacchini e panneggi – rosso, giallo, argento, verde – che si propagano nelle stanze del giardino di Sissinghurst.

Nel 1940, il 10 maggio, l'attacco di Hitler porta alle dimissioni di Lord Chamberlain e alla nomina di Churchill primo ministro; Harold è a Londra, Segretario del Ministro dell'Informazione. Vita resta a Sissinghurst, sulla rotta dei bombardieri tedeschi che attaccano la capitale. Come ricorda Victoria Glendinning, il 24 maggio 1940 si teme l'atterraggio di aerei tedeschi nei campi intorno alla proprietà. Il 9 luglio l'esercito ispeziona Sissinghurst per un eventuale acquartieramento di truppe e un utilizzo come quartier generale. Il 10 agosto, dal Kent, Harold vede la battaglia d'Inghilterra. L'8 ottobre e il 14 ottobre vengono ricordati per i raid di aerei tedeschi. Il 13 giugno 1944, un aereo nemico, colpito, cade non lontano dalla casa. In questo periodo, segnato dalla drammatica morte di Virginia nel 1941, Vita scrive, pianifica, sperimenta, costruisce e ricostruisce zone del suo giardino.

Nel 1946, dopo la guerra, Harold va al Chelsea Flower Show a Londra e scrive a Vita, raccontando di aver comprato dozzine e dozzine di tulipani, mentre le azalee non sono migliori di quelle che loro già coltivano a Sissinghurst. Comprendiamo l'intesa profonda tra Vita e Harold – le cui vite private divergono

– quando leggiamo queste lettere che testimoniano il fatto che il giardino è frutto di un progetto comune, di una collaborazione affettuosa e appassionata. Harold si giustifica così: «Mi piace spendere soldi in questo modo. Penso, credo, che prima della nostra morte riusciremo a fare di Sissinghurst il più bel giardino del Kent» (Nicolson 1992: 368). Harold è un attento e abile giardiniere, non meno di Vita. Entrambi puntano ad ottenere, di ogni specie coltivata, solo la migliore qualità, e badano a piantare solo quelle specie che il suolo del Kent predilige ed esalta: gli azzurri *Delphinium*, benché costosi, produrranno i loro semi, mentre i rododendri, nel suolo calcareo del Kent, sono come degli ospiti sgraditi a pranzo.

Nel 1947, un'altra lettera di Harold riflette gli interessi comuni:

No, mia cara – non sono d'accordo sulle azalee. E perché? Primo, le azalee non vanno per Sissinghurst. Sono piante adatte ad Ascot [...] nulla a che fare con il nostro splendido Kent, romantico, sassone, romano, Tudor. Allora tu dirai: nemmeno le magnolie. Ma sai bene cosa intendo. Qualsiasi elemento che sa di suburbano dovrebbe essere escluso. In secondo luogo, vogliamo qualcosa di formale vicino al muro e alla statua di Dioniso, all'erba ben rasata, al terrapieno [...]. Qualcosa che stacchi la formalità del sentiero lungo il fossato dalla informalità del nocciolo. (Nicolson 1992: 373)

Vita, in questo caso, fa di testa sua e pianta una zona di azalee, sotto le quali fioriscono campanule azzurre. Ma le lettere più spesso sono un duetto di voci concordi. Il 26 ottobre 1948 Harold scrive a Vita:

Traggo un piacere intenso dalla bellezza del mio mondo nel Kent, e soprattutto da Sissinghurst. Sono certo che stiamo facendo bene. Sissinghurst ha una sua patina antica, un'aria riservata, una dignità estrema: è ciò che volevamo ottenere, e l'abbiamo ottenuto quasi per caso. Mi sembra che ciò sia il risultato di una successione, una sequenza, di luoghi privati: la prima corte, il primo arco, la corte principale, l'arco della torre, il prato, il frutteto. Tutti elementi disposti come una serie di fughe, che danno l'impressione cumulativa di una fuga dal mondo. (Nicolson 1992: 386-7)

Il 9 novembre 1948, a Harold fa eco Vita, che descrive un idillio pastorale, osservando di sera gli agnellini che nelle loro strane movenze disegnano corse, salti e danze intorno alla grande e antica quercia.

Caro, è stato un tramonto bellissimo, intenso: i boschi sembravano un arazzo, tutti verdi e marroni, i pioppi verso il lago tutti d'oro. C'era un ulteriore incanto, dato dal fatto che gli agnelli giocavano intorno alla grande quercia. Saltellavano intorno, a volte sembrava volessero salire su per il tronco, ricadevano, si giravano e cozzavano l'uno contro l'altro [...]. Era una scena greca, un idillio, un fregio classico: è Keats, è l'ode sull'urna greca, ma non c'è l'urna, solo il nostro Sissinghurst, e campi e boschi a distesa. (Nicolson 1992: 387)

Il 5 luglio 1949, Vita immagina un giardino tutto in bianco e grigio argento, che battezza "Erechtheum garden", prendendo spunto dal monumento sull'Acropoli di

Atene. Vita è certa che ci vorranno milioni di talee, ma, col tempo, il giardino bianco sarà un trionfo. Il 6 luglio 1949, Harold risponde di essere d'accordo sul giardino tutto bianco e argenteo, ma che vorrebbe inserire alcuni tocchi di colore, forse delle primule giallo pallido, ma nulla di troppo violento, che parli troppo ad alta voce.

Il legame tra Harold e Vita, definito dai biografi un perfetto compromesso, dà i suoi frutti migliori nel giardino di Sissinghurst. Di Sissinghurst si può dire, come di Knole, che è gentile e venerabile. Ha la qualità della pace e della permanenza, ha dignità e tradizione. Il marrone rossiccio delle mura della torre è quello delle fattorie circostanti, dei depositi per il grano che punteggiano ancor oggi il paesaggio del Kent. Vita è profondamente patriottica, aristocratica, solitaria. Ancora nel 1957, quando Alvide Lees-Milne visita Eddy Sackville-West, l'erede legittimo di Knole che però vive in Irlanda, Vita si lamenta: «Eddy se ne sta a muffire e invecchiare lì, quando Knole potrebbe essere suo [...]. E lui non lo vuole, e io che avrei dato l'anima per averlo!» (Caws 2002: 185).

Knole era già stato acquisito dal National Trust nel 1946 e Vita aveva scritto una guida apposita, per illustrare le bellezze della casa avita e dei terreni che la cingevano. E, in *Orlando*, con un sentimento profetico, Virginia Woolf aveva già rappresentato l'ultimo atto riservato alla grande dimora di famiglia: diventare un museo aperto ai visitatori.

L'ultima visita di Vita a Knole sarebbe avvenuta nel 1958. Una lettera a Harold esprime il continuo rimpianto per quella che considerava la sua casa, la sua terra, la sua proprietà. Da questo sentimento, e dall'enormità della perdita subita, sarebbe nato Sissinghurst, luogo dove, nell'arco di soli trent'anni, Vita impianta un giardino antico e moderno, ricostruisce dalle macerie un castello secolare, e, manipolando le immagini del passato, ricrea stanze, scale, mobili, oggetti, sedili e divani, specchi, colori e profumi della sua terra e della sua tradizione.



Fig. 8.5. Sissinghurst, panchina da giardino e urne decorative.

Attraverso le lettere scambiate con il marito Harold, e leggendo in filigrana *Orlando*, visitiamo Sissinghurst come viaggiatori del tempo, trovando concentrati in un solo luogo tutti i luoghi e i tempi amati da Vita. Proprietaria di Sissinghurst da un solo anno, Vita componeva, nel 1931, il poema *Sissinghurst*, punto di partenza verso la fondazione di un nuovo giardino, ma anche documento della sua volontà di riesumare, e ricreare il passato:

Stanca nuotatrice tra le onde del tempo
Mi arrendo: che il mare mi ricopra:
Sprofondo fra i secoli, in un altro clima,
E trovo sul fondo il castello e la rosa. (Caws 2003: 331)

E in effetti, in mezzo alle macerie e ai detriti sgomberati per fare spazio al restauro della torre, Vita aveva trovato un arbusto di rosa locale, forse una *Rosa gallica*, antica e resistente, e l'aveva salvata ripiantandola nel giardino. Come nel passato di Knole, a Sissinghurst le rose parlano di storia, a partire dalla *Damask*, o damascena, importata dai Crociati dalla Terrasanta, passando per le rose della guerra tra gli York e i Lancaster, la rosa Tudor, *Rosa Mundi Versicolor*, e poi le rose dei viaggiatori, le Banksie venute dalla Cina, le rose dalle colonie, come le Bourbon arrivate nel 1817 delle Isole della Réunion; le rose Souvenir de la Malmaison, la rosa Reine Victoria, infine le rose borghesi: Madame Plantier, Madame E. Calvat... si potrebbe scrivere un manuale di storia attraverso le rose e i loro nomi.



Fig. 8.6. *Rosa Mundi Versicolor*.

La lettura di *Knole and the Sackvilles* (1922; 1947), composto da Vita per ricordare la casa e la famiglia dei suoi antenati, conferma la vocazione che Vita nutre verso il paesaggio inglese, il suo amore per la terra, le proprie radici, e la gente che la abita da tempo immemorabile, proprio come i Sackville. Per tutta la vita, oltre che al giardinaggio, Vita si dedicherà alla letteratura. Le due attività rispecchiano comunque le stesse passioni: la natura e il giardino, la terra del Kent, le famiglie che la coltivano da secoli. Di seguito cito alcuni tra i documenti più significativi della produzione di Vita Sackville-West nell'ambito della letteratura sui giardini.

Some Flowers (1937) offre la descrizione di fiori comuni ed esotici, fritillarie, iris, rose e gerbere, i fiori preferiti da Vita; nel 1939 appare *Country Notes*, osservazioni su giardini e sui giardinieri, dal Kent alla Toscana. Durante la guerra, l'attività di Vita è documentata da *Country Notes in Wartime*, pubblicato nel 1940 dalla Hogarth Press di Virginia e Leonard Woolf nella sede di Mecklenburgh Square, che verrà presto bombardata e ridotta in macerie. Per sostenere l'immagine dell'Inghilterra e dei suoi valori tradizionali durante lo sforzo bellico, Vita compone *English Country Houses*, pubblicato nel 1941. Il 1948 vede la prima edizione per il National Trust di *Knole, Kent*. Dal 1947 al 1961, Vita tiene una regolare rubrica di giardinaggio per «The Observer». La rubrica riscuote un grande successo, anche perché Vita istituisce un dialogo con i suoi lettori, rispondendo alle loro domande e senza trascurare neanche le lettere di chi possiede solo pochi vasi di fiori. Gli articoli verranno poi raccolti e pubblicati in una serie di volumi che qui di seguito elenco: *In Your Garden* (1951); *In Your Garden Again* (1953); *More for Your Garden* (1955); *A Joy of Gardening* (1958), edizione americana curata da Hermine I. Popper; *Even More for Your Garden* (1958). Infine, dopo la morte di Vita avvenuta nel 1962, una scelta dei volumi precedenti, andati fuori stampa, viene presentata da Philippa Nicolson che è curatrice di *Vita Sackville-West's Garden Book* (1968). *The Illustrated Garden Book. A New Anthology*, a cura di Robin Lane Fox, pubblicato in edizione inglese e americana nel 1986, documenta l'interesse e la popolarità che Vita ancora oggi detiene con la sua scrittura di giardinaggio.

In tutti i libri che riguardano il giardino, e in particolare Sissinghurst, Vita conferma quello che Virginia aveva intuito e descritto con il romanzo *Orlando*: un grande amore per la terra dei suoi avi, il Kent, con le sue piante antiche. Oltre alle rose, inglesi o esotiche, nobili o plebee, Vita ama le erbe che crescono nel *kitchen garden*, il rosmarino, la salvia, il cerfoglio. Nel suo lavoro, ha sempre cura per l'elemento compositivo, ma anche amore per la semplicità, e per tutto quello che non è pretenzioso e altisonante. Le sue raccomandazioni nel dialogo con i lettori sono destinate tanto al proprietario di un grande giardino paesaggistico, quanto al giardiniere che ha un piccolo fazzoletto di terra, a chi vive in un *cottage*, a chi ha dei vasi di fiori sul davanzale di una casa popolare, in un quartiere suburbano. La sua dedizione ai tempi del giardino, che non si misurano in

ore e minuti, era stata intuita da Virginia Woolf e modellata nei tempi allargati della biografia di Orlando; ma ciò viene sempre ribadito da Vita nei suoi scritti sul giardinaggio. La sua idea di giardino è quella di uno spazio formale, una struttura architettonica, che come tale va disegnata e progettata. Per Vita «la forma nel giardino è di primaria importanza, se consideriamo, come è giusto, il giardinaggio come un'estensione dell'architettura; in altre parole il giardinaggio è un'estensione della casa all'aperto» (Nicolson 1987: 195). Queste parole confermano al contempo la natura concreta e la verità poetica che costituiscono la fisionomia del giardino di Sissinghurst.

Le immagini degli interni di Knole, con i loro divani, gli specchi, le stanze da letto tutte intonate a un particolare colore, gli oggetti preziosi allineati nei corridoi, si rispecchiano nelle stanze del giardino di Sissinghurst, dedicate a fiori di un solo colore, nelle panchine barocche, nelle vasche simili a grandi specchi, nei viali fiancheggiati da statue. Questo gioco di riflessi suggerisce che il giardino è la vera casa di Vita, perché Sissinghurst e Knole sono lo stesso posto. I fiori del giardino sono i fiori eterni dell'araldica, dei ricami e degli arazzi medievali: la loro nobiltà è antica, perché viene dalla terra, ma è anche moderna, e ibrida, o semplicemente resistente come la piccola rosa trovata nella discarica di Sissinghurst. Il tempo, diceva Vita, non è una scala, ma una ruota costante. In *The Garden* l'autunno è descritto come il preludio alla primavera:

L'Autunno dunque non è la fine, né l'ultimo scalino
 Di una scala che risale l'anno,
 Quando è vecchio e morente ciò che era giovane,
 Poiché il tempo non è una scala ma una ruota costante,
 Come un vecchio mulino con le pale
 Che intinge e agita l'acqua nella sua azione,
 E quand'è in cima si rigira di nuovo verso il basso,
 E raccoglie nuova acqua dal tempo. (Sackville-West 2004: 122)

Bibliografia

Opere di Vita Sackville-West

1941, *English Country Houses*, London, William Collins.

1989, *The Land* (1926), London, Frances Lincoln.

1993, *Some Flowers* (1937), London, Pavilion Books.

2004, *The Garden* (1946), London, Frances Lincoln.

NICOLSON, P., 1987, (ed.), *Vita Sackville-West's Garden Book*, London, Michael Joseph.

Opere consultate

- BRIGGS, J., 2005, *Virginia Woolf: An Inner Life*, London, Allen Lane, Penguin.
- CAWS, M. A., 2002, (ed.), *Vita Sackville-West, Selected Writings*, London, Palgrave.
- CROSS, R., RAVENSCROFT HULME, A., 1999, (eds.), *Vita Sackville-West, A Bibliography*, Winchester, Oak Knole Press.
- DESALVO, L., LEASKA M., 1984, (eds.). *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, London, Hutchinson.
- GLENDINNING, V., 1984, *Vita. The Life of V. Sackville-West*, London, Penguin.
- GROAG BELL, S., 1990, *Women Create Gardens in Male Landscapes: A Revisionist Approach to Eighteenth-Century English Garden History*, in «Feminist Studies», Vol. 16, No. 3 (autumn), pp. 471-491.
- JACKSON-STOPS, G., *et al.*, 1995, *Knole*, London, The National Trust.
- NICOLSON, N., 1992, (ed.), *Vita and Harold. The Letters of Vita Sackville-West and Harold Nicolson*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- , 1969, (ed.), *Harold Nicolson, Diaries and Letters, 1930-39*, London, Fontana.
- ORESTANO, F., 2008, *Virginia Woolf's Orlando, Knole and the Creation of Sissinghurst: 'a green thought in a green shade'*, in «Cultural Perspectives. Journal for Literary and British Cultural Studies in Romania», No. 13, pp. 38-62.
- WOOLF, V., *Orlando, A Biography*, London, The Hogarth Press, 1928.
- , 1998, *Orlando*, traduzione di A. Scalero, in Fusini N. (ed.) *Virginia Woolf, Romanzi*, Milano, Mondadori.

Capitolo 9

Edna Walling e il lavoro nel giardino, ovvero “i giorni più felici della mia vita”

Francesca Orestano

Da quali radici si sprigiona il lavoro di Edna Walling, la sua inesauribile felicità creativa? Quale è il suo rapporto con la terra australiana dove viene trapiantata, dove cresce e sviluppa la sua attività di paesaggista e giardiniera? Queste le domande necessarie per mettere a fuoco l'opera di una donna che ha voluto essere protagonista nella storia del giardino operando in un continente lontano dall'Inghilterra: e forse proprio per questo motivo l'Australia costituirà terreno dialettico per l'incontro fra tradizione britannica e natura vergine.

Il mio titolo fa eco a un'opera di Walling – *The Happiest Days of My Life* (2008) – pubblicata dopo la morte dell'autrice vissuta dal 1895 al 1973. La voce di Walling, che condivide in prima persona con i lettori i suoi ricordi, permette di individuare i momenti significativi di una biografia singolare. Il libro ci permette di cogliere i passaggi, le transizioni, le rimozioni e gli sviluppi che portano una ragazza, di fatto nata in tarda epoca vittoriana, vissuta all'inizio nel roccioso Devon, a mettere radici solide e identificarsi con un continente difficile e affascinante, duro ma ricco, situato nella storia come un tardo accidente delle scoperte geografiche europee, come luogo di deportazione dapprima, e, in seguito, come il sito dove le teorie di Charles Darwin sull'evoluzione avrebbero trovato conferma e piena espressione nella varietà delle specie animali e vegetali.

Nel 1770, il capitano inglese James Cook con la sua nave Endeavour aveva preso possesso dell'Australia in nome di Sua Maestà britannica: la porzione orientale del continente veniva battezzata New South Wales, e un'insenatura sulla costa, a causa della rigogliosa profusione di piante esotiche che vi crescevano, divenne Botany Bay: un sogno botanico. Proprio a Botany Bay, nel 1788, giunge dall'Inghilterra una flotta al comando del capitano Phillips: 11 navi e circa 1350 persone, in massima parte delinquenti di fatto o di nome, a cui la patria impone la scelta tra la forca e essere *transported*, cioè deportati. Una seconda flotta arriva nel 1790: i deportati dovranno dissodare e colonizzare il nuovo continente. Essere mandati “a Botany Bay” significa essere deportati in Australia per crimini compiuti in patria: nel 1819 il giornalista britannico Sidney Smith scriverà che una delle grandi difficoltà a Botany Bay è trovare un'occupazione, a causa del gran numero di detenuti che vi sono deportati.

Nell'Ottocento, l'Australia non è più solo l'inferno dei deportati. Diventa anche il paradiso dei naturalisti, luogo ricco di meraviglie zoologiche e botaniche. Vi si incontrano animali come l'ornitorinco, l'echidna, il canguro, e tracce di mitici, elusivi uccelli estinti, simili al fantastico Dodo di *Alice's Adventures in Wonderland*, che sembrano irregolari scherzi di natura, ai margini delle sistematiche classificazioni di Buffon o Cuvier. In Australia si incontrano anche specie vegetali inusitate, e del tutto sconosciute, che eccitano la passione collezionista degli Inglesi. In Inghilterra, e ne è esempio il lavoro di Joseph Paxton presso il Duca di Devonshire, si costruiscono serre sempre più grandi, meglio illuminate e riscaldate, progettate per ospitare le specie esotiche che provengono dall'altra parte del mondo, dal continente situato *down under* – l'Australia.

Si organizzano spedizioni per raccogliere semi, piante, talee. Ne abbiamo documento nell'opera di una grande pioniera dell'illustrazione botanica vittoriana, Marianne North (1830-1890), qui descritta da Anna Zappatini. North, che viaggia in tutto il mondo ritraendo fiori e piante indigene e lasciando una mirabile eredità di dipinti di specie vegetali alla North Gallery di Kew Gardens, da lei fatto appositamente costruire, raggiunge anche il continente australiano durante i suoi avventurosi viaggi. Dalla Nuova Zelanda, dalla Tasmania, e infine dall'Australia, North riporta immagini di fiori dai colori che sembrano quasi troppo violenti, dalle forme sensuali e aggressive. Era stato Charles Darwin, amico di famiglia, a spingerla verso quelle destinazioni.

Dell'Australia, Marianne North rileva l'esuberanza della vegetazione, e dell'*Eucalyptus* osserva la strana proprietà che hanno le foglie di mettersi di taglio rispetto ai raggi solari del mezzogiorno, e perpendicolari al mattino e alla sera, sfruttando al meglio il calore o evitandone la vampa. È una terra dal clima caldo o freddissimo, scarsamente popolata, dove si vive di pastorizia; gli aborigeni vengono rieducati in apposite *farms*, comunità rurali, dove sono ribattezzati con nomi inglesi e apprendono la lingua e quei costumi che ne dovrebbero fare degli eccellenti servitori. I fiori e gli alberi sono diversi, strani e stupendi.

È questo il continente pieno di contrasti estremi e con una storia di durezze non solo climatiche, dove la famiglia Walling si trapianta dall'Inghilterra, e dalla contea del Devon – quel sud meno facile all'agricoltura, percorso da muretti di pietra a secco, collinoso e ondulato, battuto dai forti venti marini – simile alla vicina e aspra Cornovaglia. Sulla prima pagina del diario di Edna, riportata dalla sua biografia, leggiamo che suo padre avrebbe voluto un maschio, e che come tale era stata educata (Hardy 2005: 14). È questo il motivo per cui la bambina dai capelli rossi viene definita un maschiaccio, e, diversamente dalla sorella Doris, non apprende dalla madre l'arte del ricamo?

Prima di affrontare il grande viaggio verso l'Australia, Edna compie spesso escursioni in compagnia di suo padre. Esplorano il vicino Dartmoor, dalle distese vuote, desolate, con poche case e pochi alberi bassi e contorti, punteggiate da menhir e da antichissimi allineamenti di massi megalitici. Un'altra loro

escursione, invece, ha per meta – quasi un presagio – il villaggio di Sonning, sulle rive più pittoresche e verdi del Tamigi, vicino ad Oxford e Henley-on-Thames. A Sonning si trova The Deanery, un giardino disegnato da Gertude Jekyll e Edwin Lutyens, allora direttore della popolare rivista «Country Life». Questo nome, Sonning, verrà poi trapiantato da Edna nella lontana Australia, quando i suoi progetti prenderanno forma.

Nel 1911 – Edna ha 13 anni – tutta la famiglia Walling lascia l’Inghilterra, Plymouth, la casa e il negozio di ferramenta, diretti verso la Nuova Zelanda. Il lavoro del padre, agente per un’azienda che fabbrica bilance di precisione (le peso-onesto Toledo, poi Berkel Toledo), è alla base della decisione, assai dolorosa: l’11 novembre la famigliola al completo si imbarca per una lunga navigazione che li allontana per sempre dall’Inghilterra, tagliando tutte le loro radici. Tutto cambia infatti nel continente che gli Inglesi definiscono, non senza una certa ironia, la parte bassa del mondo. D’ora in poi il compleanno di Edna, nata il 4 dicembre, cadrà sempre in estate. Dalla Nuova Zelanda, a Christchurch, dove Edna lavora in una fattoria a Kaituna, il padre li trasporta nel 1915 in Australia, a Melbourne. Lì la famiglia metterà finalmente nuove e durature radici.

Sembra, in un primo momento, che Edna sia destinata a fare l’infermiera: ma non ha inclinazione per lo studio, per i libri, e il padre immagina per lei un’occupazione all’aria aperta. Il 24 agosto 1916, viene iscritta alla Burnley School of Horticulture and Primary Agriculture, una rispettabile scuola orticola e agraria sorta nel 1891, dapprima riservata solo agli uomini e successivamente aperta al *weaker sex*, al sesso debole, alle ragazze. Requisito per l’ammissione è solo la terza media: in due anni si ottiene il diploma. La presenza di un’istruttrice donna, Olive Holttum, è la grande novità del 1916, in un collegio che si va aprendo alla gestione femminile nel giardino. Anche Olive Holttum viene dall’Inghilterra, da una famiglia che vanta laggiù interessi botanici: ma adesso, nel 1916, è interessata alla flora locale e, mentre fa allestire dalle allieve della scuola una *long border*, la classica bordura fiorita con le classiche piante in stile inglese, richiede anche che venga progettata e piantata una *Australian border*, composta solo con specie locali.

In questa scuola, a lei evidentemente congeniale, Edna segue il corso sulle piante indigene dell’Australia, le *Native Plants*, e il corso di *Landscape Design*, progettazione di paesaggio. È una ragazza vigorosa, capace di trasportare sacchi di grano, di lavorare la terra, di tracciare solchi con un aratro trainato dal cavallo, di dissodare: il suo carattere è ugualmente roccioso, determinato, dalle forti opinioni. Spesso fa di testa sua, è critica e insubordinata. Edna annota nel suo diario:

Non credo che mi piacerà l’orticoltura. Sembra qualcosa di austero, dittatoriale, di così diverso dalla mia prima concezione del giardino, dove le digitali invadono

Paiuola dei lupini, i nontiscordardime irrompono tra le primule. E così iniziarono due anni di un corso in insubordinazione, che finalmente si conclusero con un certificato artisticamente decorato, che non diceva al mondo tutto quello che in realtà non sapevo! (Hardy 2005: 50)

E in realtà il modello di giardino che sembra accettabile ai docenti della Burnley School of Horticulture, e che viene generalmente realizzato in quegli anni in Australia, è un tipo di spazio verde modellato sullo stile dell'Arts and Crafts Movement – riprodotto dunque seguendo una tradizione non autoctona ma che proviene dalla lontana Inghilterra. Questa tradizione impone, nella decorazione della casa e del giardino, un gusto che riprende antiche forme e materiali del passato europeo, ma allo stesso tempo camuffa o nasconde il prodotto in serie, il succedaneo, il finto rustico, il finto cotto, il finto legno. Il finto antico. Sono di quell'epoca le recinzioni in cemento che simulano la forma di uno steccato in legno, e quei mobili da giardino, pure in finto legno, e in realtà fatti di cemento dipinto e modellato con un'anima di metallo. La mania orticola imperversa, sostenuta da vivai sempre meglio organizzati e specializzati nel vendere *bedding plants*, piantine fiorite ornamentali e pronte da trapiantare per ottenere immediati effetti decorativi. Nei giardini, infatti, si allestiscono, contornate da vialetti in cemento, aiuole a cerchio, a triangolo, a losanga, con ordinate piantumazioni a spicchi, segmenti, cerchi concentrici, di fiorellini dai colori forti, contrastanti, uniformi, quasi dipinti. Spesso al centro di un'aiuola viene collocata l'inevitabile palma, che attirerà l'esasperata reazione di Edna per la mancanza di creatività e la convenzionalità di tale collocazione.

Nel 1918 Edna ottiene il suo diploma e comincia a lavorare come giardiniera. Finisce anche la Prima Guerra Mondiale, alla quale l'Australia ha dato il suo contributo di giovani vite a fianco dell'Inghilterra, e dovunque c'è un nuovo impulso a costruire. Edna Walling comincia a lavorare in giardini situati alla periferia di Melbourne, concimando aiuole, trasportando terra, senza evitare nessun lavoro pesante.

In quegli anni, per diventare una *girl gardener* – una ragazza giardiniera – occorreva superare vari ostacoli, non ultimo quello dell'abbigliamento più idoneo a tale attività. Di signore in giardino, vestite con tutti i crismi della rispettabilità della moda femminile vittoriana, abbiamo le immagini.



Fig. 9.1. Giardiniera con falciatrice, Inghilterra, circa 1890.

Più interessante vedere come, già a Kew Gardens, le ragazze della scuola orticola avessero ottenuto il permesso di indossare i pantaloni. Per questo venivano prese di mira sui giornali come la “Kewriosity” dell’epoca. Dal canto suo, Vita Sackville-West indosserà regolarmente i pantaloni, prediligendo un modello chiamato “Jodphur”, dalla foggia indiana. Alla Burnley School of Horticulture si instaura un compromesso: le ragazze possono indossare i pantaloni, purché sotto una “modesty overskirt”, una gonnellona che copre i pantaloni, a salvaguardia della modestia femminile.



Fig. 9.2. “Kewriosity”, ragazze in pantaloni a Kew Gardens, 1896.

Ma Edna la vedremo sempre ed esclusivamente in pantaloni. E si taglia i capelli. Con i capelli corti, le mani non curate, le unghie terrose di chi lavora in giardino, Edna inaugura un'immagine che poi sarà quella di tutta la vita: un'immagine certamente poco femminile, anzi molto mascolina – immagine che nei vestiti, ma poi anche negli atteggiamenti e nelle scelte di vita, ci ricorda i pantaloni e le passioni di Vita Sackville-West.

Va detto subito che a differenza da Vita, protagonista di un atipico ma riuscito compromesso matrimoniale con Harold Nicolson, Edna Walling non si sposerà mai. Anche se le sue tendenze saffiche, come si diceva allora, non sono mai state accertate dalla sua biografa Sara Hardy, Edna avrà accanto a sé solo delle compagne di viaggio, delle collaboratrici nel lavoro del giardino, scegliendo, anche in questo campo, con notevole e brusco acume, quali relazioni le convengano, attraendo giovani adepti e volenterose seguaci presso di sé ma poi anche troncando i rapporti, con la consueta forza di carattere.

Eletta nel comitato della Women Horticulturists' Association, dal 1920 in poi, Edna Walling comincia il suo lavoro professionale come giardiniera e *designer* di

spazi verdi. Probabilmente trova e legge a casa dei coniugi Cronin, che frequenta – Mr Cronin è responsabile dei Royal Botanic Gardens di Melbourne – i numeri della rivista inglese «Country Life», che pubblica gli articoli di Gertrude Jekyll e Edwin Lutyens. Anche l'imponente volume *Garden Ornament* della Jekyll, pubblicato nel 1918, diventa una sua lettura frequente e favorita, e, dalle pagine del volume riccamente illustrato con centinaia di fotografie, Edna può accedere ai più importanti giardini inglesi e continentali, cioè europei, e può leggere i commenti di Jekyll – cui è dedicato un capitolo di Anna Rudelli – su vasche e meridiane, pergole, gradini, cancelli, e sulla storia degli stili nel giardino, in particolare lo stile edoardiano. In *Garden Ornament* è illustrato anche il giardino di Lutyens a Sonning, “The Deanery” – un legame con il lontano passato inglese, e con un luogo che Edna aveva sfiorato inconsapevolmente durante le escursioni della sua infanzia.

E qui occorre aprire una parentesi sulla questione del giardino inglese negli anni Ottanta dell'Ottocento. Lo schieramento di coloro che privilegiavano lo stile naturale, e il giardino ornato da una profusione di fiori e arbusti colorati, fittamente piantumato grazie al sostegno offerto da esperti vivaisti, era capeggiato da William Robinson; lo stile formale veniva predicato da William Morris con il suo Arts and Crafts Movement: stile ispirato al giardino chiuso del Seicento, e, prima ancora, al giardino medievale, contenuto in uno schema geometrico e simmetrico, privo delle irregolarità, sinuosità e dislivelli di terra, acqua, raggruppamenti arborei, che erano state caldegiate nel Settecento dal pittoresco Capability Brown, e poi soprattutto da seguaci come Humphry Repton, fautore del fiorito compromesso del *gardenesque*. Alla fine dell'Ottocento i due schieramenti sono contrapposti, poiché rivendicano ciascuno un'idea di giardino, uno stile preciso che rimanda alla vocazione professionale dei loro adepti: i seguaci dello stile naturale sono spesso provetti giardinieri, con una formazione orticola, sostenuta e alimentata dal vivaio; i formalisti, invece, sono spesso architetti. Entrambi i campi comunque si troveranno concordi nell'avversare l'eclettismo tardo vittoriano, che tendeva a incorporare nello spazio del giardino un repertorio di zone diversamente allestite, quasi un catalogo o un allestimento fieristico di ogni possibile elemento decorativo, riconducibile a ogni tipo di stile.

In questo variegato panorama, un interessante compromesso viene raggiunto da Gertrude Jekyll e Edwin Lutyens con il loro “Edwardian Arts and Crafts Garden”: è un tipo di giardino nel quale fondono abilmente elementi formali e geometrici con le sinuose curve dello stile naturale, e infine con ornamenti di carattere italiano. Tra questi, preminente, la pergola. Nella zona più vicina alla casa, secondo Jekyll e Lutyens, si doveva abbandonare l'irregolarità dello stile naturale, per affermare principi di valore architettonico, inserendo elementi atti a strutturare lo spazio secondo una scansione regolare, dividendolo in “stanze” ripartite e delimitate da geometriche siepi di bosso o lauro. Più lontano dalla

casa, ci si discostava da questa formalità tramite una serie di gradini di raccordo, muretti di contenimento, terrapieni e vialetti sinuosi in pietra naturale diretti verso zone libere, spontaneamente organizzate e ricche di flora locale. A Melbourne lavoravano diversi architetti militanti in questo schieramento: Rodney Alsop, Harold Desbrowe Annear, e Walter Butler.

Verso il 1920, come racconta la biografa Sara Hardy, Edna Walling vede un muretto in pietra naturale: ne è affascinata, folgorata dirà addirittura. Decide di voler costruire muri per plasmare lo spazio dei giardini mediante i materiali offerti dalla natura del luogo. Detto e fatto: va nello studio di un architetto suo amico, che progetta nuovi lotti di case, e gli chiede se può disegnargli i giardini. Si manifesta così la vocazione architettonica di Walling nel giardino. Pur suggerendo l'uso di elementi eclettici, che vanno dal patio in stile spagnolo all'atrio delle antiche case romane, senza tralasciare la pergola in stile italiano, come quella descritta da Jekyll ad Amalfi, Walling riadatta e riconduce tutti questi elementi al *genius loci* della terra australiana. I suoi vialetti saranno di pietra e non di cemento; e costruirà spesso la sua *ideal pergola*, la pergola ideale, con semplici pilastri in pietra locale su cui corre una leggera struttura in legno, rinforzata dai rampicanti.

Queste scelte di stile sono documentate sin dal 1922, perché, come ricorda Hardy, una rivista per donne, «Woman's World», pubblica un'intervista a *Miss Edna Walling: Australia's First Woman Garden Designer*. Qui Walling non solo promuove se stessa e la sua professione, ma si fa anche paladina di uno stile basato sull'adozione di principi architettonici, tanto per la costruzione della casa, quanto per il progetto del giardino che la circonda. La prima *garden designer* australiana scriverà per un numero crescente di riviste: «The Home Gardener», «Woman's World», «The Garden and the Home». All'inizio si firma Rufus, nome maschile, scelto per via del colore rosso dei suoi capelli; dalle pagine di queste riviste, in rubriche specializzate, darà consigli per molti anni a un pubblico di affezionate lettrici, formando il gusto del giardino australiano e raccomandando l'uso di piante, fiori, terra, pietra e sassi che l'Australia offre con la sua quasi intatta profusione naturale. È anche una delle prime giardiniere a intrattenere un dialogo con il suo pubblico tramite la radio.

Nel 1921, Edna acquista una proprietà di circa tre acri, allora tenuta a pascolo, con pochi frutteti e terre incolte, a un'ora di treno da Melbourne: Mooroolbank. E qui inizia a costruirsi un suo *cottage*. La giovane donna, che i pochi vicini chiamano *trousers* – pantaloni – si mette al lavoro. Il padre la aiuta mandandole le casse di legno in cui si spediscono le bilance: da queste casse Edna ricaverà le parti non in muratura della sua piccolissima abitazione. I genitori le comprano anche un cavallo e le danno i soldi per comprare il cemento: dalla vicina cava, Edna prende le pietre e così, con le sue mani, costruisce la sua prima casa. La dimora è del tutto rustica, e, nella sua estrema semplicità e frugalità, è adatta a una donna che dice di essere non molto *domesticated* – per

nulla dedita ai lavori domestici, tradizionalmente donneschi. La casetta ha una stanza centrale, con il posto per fare il fuoco, una minuscola e disadorna stanza da letto; il bagno è esterno, più una fossa che altro. Intorno al *cottage*, Edna pianta *Liquidambar*, *Italian Poplars*, *Lime*, *Elm*, *English Ash*: liquidambar, pioppo italiano, tiglio, olmo, frassino, e pochissimi sempreverdi.

Dal 1925 si trasferisce a vivere a Mooroolbank in pianta stabile, come si vede dall'elenco telefonico: Miss Walling, Landscape Designer, Mooroolbank, numero 3. La dimora viene battezzata “Sonning”: è l'eco di un nome e di un luogo magico visitato da Edna nell'infanzia e, come sempre accade con la creazione di un giardino, è il fantasma dell'Eden a cui viene data nuova vita. Arredata con vecchi mobili reperiti qua e là, illuminata con candele, addolcita dalla musica che viene da un giradischi a manovella e con una comoda poltrona per leggere, la casa è espressione della vita, del lavoro e del carattere particolare di Edna. A lei si unirà in seguito Blanche Scharp, la compagna di un periodo della sua vita, che la aiuta a tenere i conti, e la incoraggia all'acquisto di una Fiat 509. È il 1926, Edna impara a guidare e ciò la porta a esplorare posti fuori mano, e a lavorare in luoghi prima inaccessibili.

L'automobile e la contabilità tenuta da Blanche pongono Edna nella condizione di seguire i suoi impulsi creativi: una cliente assai speciale sarà Dame Nellie Melba, la famosa cantante lirica australiana, che possiede una villa non lontano da Sonning. In visita alla cantante, Edna osserva che la Melba divide la posta in entrata in due pile: le lettere degli ammiratori, e i conti da pagare. Questi finiscono direttamente nel caminetto. Ma Edna saprà farsi pagare, e anche questo è uno dei tratti significativi della sua impresa: si mantiene con il suo lavoro di architetta paesaggista, cosa non facile allora per una donna – e forse nemmeno oggi. Nel frattempo continua ad acquistare acri di terra vicino e intorno a Sonning, tanto che, nel 1928, annoterà di aver battezzato l'intera località che le appartiene “Bickleigh vale”.

La sua fama cresce e si espande. Lavora per ricchi possidenti: Ballieu, Darling, Fink, Grimwade, Moran, Ritchie. E lavora anche alle zone verdi dello Zoo di Melbourne, annotando che il suo amatissimo terrier Brian, che la segue ovunque, è molto spaventato dai ruggiti dei leoni. Poi viene l'importante commissione di Cruden Farm, proprietà del direttore del «Herald and Weekly Times», Mr Keith Murdoch. Edna si disfa senza rimpianti del disegno in stile italiano del precedente architetto, che abolisce, e progetta un giardino di rose vicino alla casa, e un singolare splendido accesso attraverso un viale, dolcemente sinuoso, fiancheggiato da eucalipti – *Eucalyptus citriodora* – scegliendo una varietà profumata e dal fusto simile a lisce e bianche colonne classiche.



Fig. 9 3. Cruden Farm, viale d'accesso, colonne arboree.

Pur seguendo uno schema formale, Edna è innovatrice nella scelta dei materiali e pone in relazione queste bianche colonne arboree con le otto colonne marmoree del portico della casa: la transizione dallo stile coloniale, neoclassico, all'impronta data dal carattere della flora australiana è perfetta.

La grande depressione tocca anche l'Australia e diventa difficile per Edna vendere gli acri di terra che ha comprato a Bickleigh Vale, con l'intenzione di curarne la lottizzazione e la vendita. Immagina e disegna un piccolo villaggio di case minuscole, disseminate e quasi nascoste tra alberi di betulla, Liquidambar, querce, olmi, salici dorati, biancospini messicani, pioppi di Lombardia. Quando non si presentano i compratori, Edna, con la sua tipica energia, comincia a costruire da sola i *cottages* e, a poco a poco, Billy Vale, così è soprannominata la valle, si popola di casette in stile rustico che attraggono i primi abitanti. È il 1933: la crisi sembra alle spalle. La proprietà di Edna comprende 18 lotti: è una sorta di idilliaco villaggio-giardino, dove semplicità di costruzione ed elementi naturali importati e indigeni si sposano alla perfezione. Si uniscono a Edna due amiche, Edith Cole e, in seguito, Gwynnyth Crouch – si tratta di due giovani giardiniere che mantengono il collegamento tra Edna e gli studenti della Burnley School, che adesso arrivano a frotte per ammirare e studiare la realizzazione di Sonning e di Bickleigh Vale. Le fotografie dell'epoca – Edna diventa anche un'esperta fotografa – ci mostrano una donna di aspetto quanto mai rustico, disadorno, vestita sempre in pantaloni, seduta su un sasso, o per terra.

Nonostante, nel 1935, un incendio rade al suolo il suo primo vecchio e amato *cottage* di Sonning, Edna costruirà Sonning numero 2, uguale al primo, con qualche tocco più moderno: un lavello in cucina, nuovi armadietti pensili, una tavola ribaltabile a muro, un bagno interno. Sonning 2 è rustico come il primo

cottage, ma con ingegnosi sistemi per tenere ordine tra le cose. In questo periodo inizia il sodalizio, durato tutta la vita, con la vicina Lorna Fielden; dal 1935 in poi, con Esmé Johnston intreccia un’amicizia intensa e ricca di comuni interessi, che finisce quando Esmé si sposa. Muore poi la madre, che era andata a vivere a Bickleigh Vale vicino a Edna, e, nel 1941, scoppia la Seconda Guerra Mondiale.

La guerra vede Edna impegnata a raccogliere fondi per la Croce Rossa e, nel 1943, esce il suo primo libro, *Gardens in Australia, Their Design and Care*. In tempo di guerra anche Sonning si presta a diventare un *war garden*, un giardino di guerra. I fiori decorativi cedono il posto alle patate e ad altri nutrienti ortaggi; i giardini di guerra vengono quasi sempre mantenuti e coltivati da donne, perché gli uomini sono al fronte. È questo il periodo in cui le conoscenze orticole tornano utili per allestire anche il più umile orto.

Finita la guerra, seguiranno altre pubblicazioni: *Cottage and Garden in Australia* del 1947, dove Edna Walling insegna come costruire un *cottage* anche sul terreno più scosceso e accidentato, con pochi ed economici materiali, spesso riciclati. Il libro *A Gardener’s Log* appare nel 1948 e *The Australian Roadside* nel 1952: quest’ultimo è un documentato e appassionato appello a non distruggere gli antichi alberi per costruire nuove strade, ma a preservarli nella loro antica maestà e unicità.

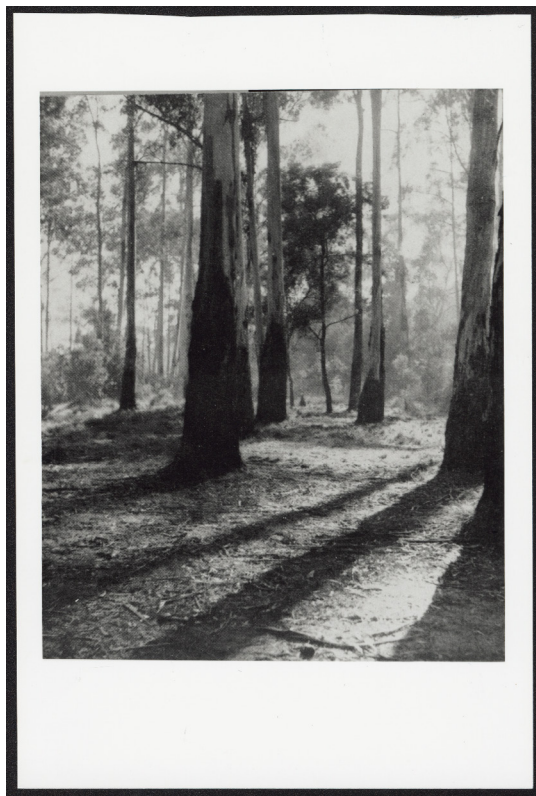


Fig. 9.4. Eucalpti nella foresta. Foto di Edna Walling (attr.), 1936.

La sua fama si estende: oltre alle riviste già citate, collabora con le riviste «Adelaide Advertiser» e il «Sydney Morning Herald». Per la rivista «Home Beautiful» tiene una regolare rubrica mensile, intitolata *Letters to Garden Lovers*, dove si firma «Yours decidedly», deciduamente vostra. Alcuni articoli sono dedicati a *The Gentle Art of Pruning*, la gentile arte della potatura, oppure a *Landscaping the Window-Box*, creare un paesaggio nel vaso sul davanzale. Durante la guerra raccomanda di piantare le utili carote, ricche di carotene; o vende bustine di lupini per sostenere un fondo a favore dei P.O.W., prigionieri di guerra. In *Letters to Garden Lovers*, il volume che raccoglie tutti gli articoli apparsi sulla rivista «Home Beautiful» dal 1937 al 1948, Edna interviene con calore in favore della sua professione, il *landscape gardening*, che a suo avviso è importante, non solo per i giardini privati, ma anche per progettare un parco comunale o il contesto verde di un'autostrada.

In questi articoli tuttavia, benché spezzi una lancia a favore della progettazione di paesaggio, Edna non si definisce mai architetto, ma solo «cottage and garden designer» – presentando il suo lavoro come meno accademico, e come qualcosa di più semplice, concreto, domestico, e fortemente radicato nel territorio locale. Sotto questo aspetto, Edna Walling si riallaccia alla tradizione del *cottage* inglese, già viva nel romantico studio *Guide to the Lakes*, pubblicato negli anni Trenta dell'Ottocento dal poeta William Wordsworth. Appassionato estimatore dei *cottages* del Lake District, Wordsworth avrebbe abitato per anni con Dorothy al Dove Cottage, celebrandone l'architettura vernacolare, i materiali locali, l'aspetto rustico, la presenza dell'elemento naturale in simbiosi con l'opera dell'uomo. Perché il *cottage*? Secondo Wordsworth, ma le ragioni sembrano condivise dalla nostra Edna Walling che ne fa un *leitmotiv* della sua arte, perché, nella sua rusticità costruttiva, il *cottage* ospita forme di vita vegetale, muschi, licheni, felci, “wall plants”, le piante che crescono nei muri, rampicanti; perché il *cottage* è la costruzione più antica e semplice progettata da una civiltà di pastori che si riunisce intorno al focolare (“cot”); perché il *cottage* non segue regole architettoniche rigide, ma ogni regione lo costruisce con i materiali a sua disposizione – pietra, mattoni, selce, gesso, ardesia, legno – esprimendo così la propria individualità, con forme e misure variabili. Un *cottage* coperto d'edera e muschio, da clematidi e caprifoglio, è il miglior esempio della fusione tra l'opera dell'uomo e quella della natura. Non a caso, in *Gardens of Australia*, Edna Walling cita John Ruskin e il suo romantico amore per la natura: sulle orme di Wordsworth, Ruskin, accademico oxoniense, era andato a vivere nel Lake District, luogo per il quale nutriva una passione totale e profonda. Da Brantwood, la sua dimora sulle sponde del lago di Coniston, Ruskin avrebbe attivamente promosso la creazione della Wordsworth Society e poi del National Trust. Idealmente vicino a Ruskin era anche William Morris, ideatore della SPAB – Society for the Protection of Ancient Buildings – che Edna Walling citerà nei suoi libri, con la celebre massima «have nothing in your house that you do not know to be

useful or believe to be beautiful», non ospitate nulla in casa che non sia utile o non vi sembri bello. Si tratta di una precisa linea di pensiero che parte dal Romanticismo inglese per approdare alla conservazione dell’ambiente in tutta la sua diversità, e all’ecologia, movimento oggi globale. Ma le lontane radici britanniche del movimento sarebbero state propagate da Edna Walling in Australia, e lì avrebbero finito per attecchire e prosperare. Edna raccomanda ai suoi lettori di piantare insieme specie indigene ed esotiche, ma soprattutto quelle indigene; di utilizzare muretti, gradini, lastre di pietra locale per creare spazi ospitali all’aperto vicino alla casa; di piantare in modo informale una bordura formale, e di utilizzare specie che diano masse di colore compatto, come la betulla argentea e prati fitti di timo del Westmoreland – antico nome del Lake District. Di fatto, l’individualismo romantico di Walling la porta alla creazione di uno stile di giardinaggio essenzialmente australiano: ben presto, stimolati da Edna, i vivai cominceranno a prestare attenzione alle specie locali, ad allevarle, a raccomandarle ai clienti, a venderle.

Gli ultimi interessi nella vita di questa donna energica, fattiva e singolare, sono quelli legati alla tutela e alla difesa dell’ambiente, ma resta da segnalare un’ultima impresa del dopoguerra. Spingendosi in macchina sulla Great Ocean Road a sud ovest di Melbourne, in cerca di una spiaggia e di un rifugio marino per trascorrere le vacanze, Edna si imbatte in un punto chiamato Eastern View, vicino al mare, presso la piccola foce di un fumaticello, su una collina erta e rocciosa che ospita pochi eucalipti, alcune felci, erbe locali, licheni. La località è chiamata Big Hill ed è in vendita. Edna Walling si innamora di Eastern View e acquista subito la proprietà. Questa è la sua ultima impresa, e quella di cui racconta nell’autobiografico *The Happiest Days of My Life*, menzionato all’inizio di queste note. Scavando il fianco della collina per le fondamenta, raccogliendo e mantenendo i massi più interessanti, improvvisando con la fantasia un sentiero di pietre che si arrampica sinuoso sul fianco scosceso dell’erta, preservando gli alberi, le erbe e gli arbusti che trova sul posto, Edna costruisce “East Point”. I materiali sono tutti trovati in loco o riciclati, solo le cisterne sono nuove, così come tubazioni e grondaie. È la casa delle vacanze ideale, senza elettricità e senza problemi.

Contiene due semplici brandine da campo, un interno modellato dalle rocce già esistenti: la poltrona in pietra fuoriesce dal fianco della collina, così come il focolare; dove possibile si è ricavato uno spiazzo esterno, mentre tutt’intorno si sente il fruscio degli alberi e delle erbe secche che sembrano quasi crescere dentro la casa, si avverte l’aroma pungente e balsamico degli eucalipti, il ronzio degli insetti e l’incessante rumore delle onde marine che battono la spiaggia. In questo *cottage* a East Point è evidente il tocco magico dello stile di Edna Walling per quanto concerne forma e struttura.

È stato detto che i suoi giardini erano vere e proprie sculture – e ciò vale non solo per il giardino, ma anche per la casa, che è continuazione organica

della natura arborea del luogo, e concreta emanazione della natura rocciosa della collina, in olistico rapporto con le specie locali che Edna Walling sempre più decisamente e consapevolmente privilegia, man mano che gli anni passano.

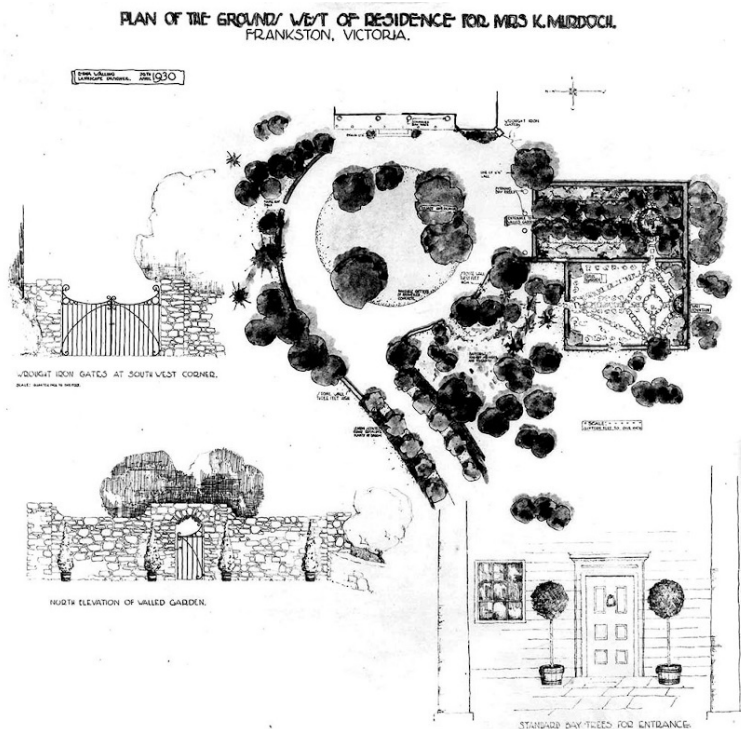


Fig. 9.5. Progetto e pianta per Mrs K. Murdoch., Edna Walling, 1930.

Per raccontare l'esperienza della costruzione di East Point, Edna avrebbe fatto molte fotografie e scritto il libretto di cui sopra, *The Happiest Days of My Life*, pubblicato dopo la sua morte, avvenuta nel 1973. E questo titolo è davvero il *leitmotiv* della sua vita: la felicità suprema che si trova solo nel giardino, che dona esperienze sempre nuove, insegnando a preservare l'antico, a cercare le piante nutrite dalla natura del luogo, a ridare vita agli amati fantasmi dei luoghi da cui si proviene, senza reciderne le radici.



Fig. 9.6. Edna Walling e il gatto Steve a Bendles, 1968.

Bibliografia

Opere di Edna Walling

1943, 1944, 1946, *Gardens in Australia, Their Design and Care*, Oxford, Oxford University Press.

1947, *Cottage and Garden in Australia*, Oxford, Oxford University Press.

1948, *A Gardener's Log*, Oxford, Oxford University Press.

1952, *The Australian Roadside*, Oxford, Oxford University Press.

*BARRETT, M., O'DONOVAN., A., 1980, (eds.), *The Edna Walling Book of Australian Garden Design*.

* 2000, *Letters to Garden Lovers*, Sydney, New Holland.

* 2008, *The Happiest Days of My Life*, The Estate of Edna Walling.

* PUBBLICAZIONI POSTUME

Opere consultate

CALHOUN, A., 2000, *The Arts and Crafts Movement in New Zealand, 1870-1940*, Auckland, Auckland University Press.

HARDY, S. 2005, *The Unusual Life of Edna Walling*, Crows Nest, NSW, Allen & Unwin.

Capitolo 10

Storia, disegno, visione: Sylvia Crowe

Francesca Orestano

Il titolo prescelto per presentare il lavoro di Sylvia Crowe riassume i principi fondamentali che modellano non solo la sua professione di giardiniera, ma, in modo ancor più efficace e sostanziale, i suoi interventi paesaggistici di vasto respiro, che trasformano l'ambiente naturale. Questo, infatti, è non più solo un *landscape* circoscritto, privato, e subordinato a ragioni estetiche: lo spazio verde è chiaramente interpretato da Crowe come ambiente, *environment*, ecosistema e contesto dove la comunità umana costruisce le proprie dimore, installa fabbriche, dighe, centrali elettriche e nucleari, e infine elegge i luoghi deputati allo svago, e all'incontro con la natura.

Per Crowe, il senso della storia coincide con il suo interesse per la tradizione, con la conoscenza degli stili dei giardini del passato, lo studio delle culture orientali, il Giappone in modo particolare, nel loro rapporto con l'ambiente naturale; ma storia è anche quella della comunità residente in un dato luogo, delle tradizioni culturali e delle attività che la caratterizzano, della cultura materiale, e lo studio della ricezione nel presente di tale eredità; la storia è sempre vista da Crowe in stretto rapporto con l'ambiente che la determina e che ne è segnato.

Disegno, per Crowe, è lo sguardo di chi progetta modifiche nel territorio, ne esamina la superficie, la morfologia del terreno, e in tale studio ricerca un segmento aureo, una formula che rimandi alle leggi di armonia e proporzione classica sottese a un'estetica imperniata su accurati rapporti geometrici; visione, infine, è per Crowe la nozione di giardino e paesaggio come elementi in continua trasformazione, per i quali occorre sempre prevedere l'evoluzione futura. Questa consapevolezza richiede l'esame dei materiali usati nel progetto, delle essenze arboree nel loro sviluppo ed eventuale utilizzo, dell'impatto apportato dal turismo, e l'usura cui tutto l'ambiente è sottoposto. Storia, disegno, visione: queste sono le tre categorie che vanno prese in considerazione per esaminare il lavoro di Crowe, sia separatamente, per averne piena consapevolezza, sia organicamente – così come la stessa Crowe faceva nei suoi progetti e nelle sue pubblicazioni.

Nata nel 1901 a Banbury, un'antica e pittoresca cittadina dei Cotswolds, la ridente regione ad ovest di Oxford, da una famiglia dell'abbiente *middle-class*, Sylvia Crowe studia orticoltura allo Swanley Horticultural College nel Kent: questo l'indispensabile terreno di base e dato di partenza, anche se l'esperienza

orticola, come dirà in seguito, non le insegna nulla sull'architettura di paesaggio. Ha il privilegio di compiere il cosiddetto *Grand Tour* di formazione artistica in Europa, dal 1922 al 1926.

Nel 1926 lavora per i vivai Cutbush a Barnet, appena a Nord di Londra. Poi scoppia la Seconda Guerra Mondiale. L'Inghilterra viene dilaniata dalle bombe di Hitler, particolarmente durante il tentato *blitz*, dal 1940 al 1941. È sullo scenario di una nazione ridotta in macerie, ma ancora più forte nello spirito e nella volontà di sanare i danni della guerra, che ritroviamo Sylvia Crowe, dal 1945 in poi, al lavoro a Londra con una paesaggista di sicura esperienza, Brenda Colvin. Da questo momento in poi, il suo lavoro è in continua ascesa: le cariche ricoperte nell'ILA – Institute of Landscape Architects – poi divenuto IFLA – International Federation of Landscape Architects – indicano la nuova centralità assunta dall'architettura di paesaggio negli anni della ricostruzione post-bellica. Ma l'Inghilterra colpita dalle bombe non ha solo bisogno di ricostruire il tessuto urbano di molte città: si deve creare spazio alle fonti energetiche, ai tralicci delle nuove centrali elettriche, ai bacini idrici, alle centrali nucleari.

Il lavoro di Sylvia Crowe è quindi, a dir poco, titanico: gli spazi con i quali andrà a confrontarsi saranno parchi urbani, saranno le nuove comunità sorte dopo la guerra – le *new towns* come Basildon, o Warrington; si occuperà di quelle zone che la comunità recupera come «amenities», parola che indica un concetto di struttura o impianto al servizio del benessere dei cittadini che risale all'Ottocento e a quella associazione per la promozione del bello che era stata la Kyrle Society, da cui sarebbe poi nato il National Trust.

La Kyrle Society doveva il suo nome a John Kyrle, non un latifondista dai grandiosi progetti di paesaggio ma – secondo Alexander Pope, nel Settecento – un autentico benefattore della nazione, per i suoi provvidi interventi dedicati al verde pubblico e all'acquedotto, nel paesaggio urbano di Ross-on-Wye. Nell'Ottocento, una donna, Miranda Hill, impegnata in riforme sociali e vicina al movimento delle suffragette insieme alla sorella Octavia, avrebbe promosso la fondazione della Kyrle Society, che, nel 1875-1876, mirava a infondere bellezza nella vita delle classi più povere, secondo il motto «Bring Beauty Home to the Poor». La Kyrle Society, esempio di iniziativa femminile, avrebbe trovato tra i suoi aderenti William Morris, fondatore di SPAB, Society for the Preservation of Ancient Buildings, John Ruskin, e nell'Arts and Crafts Movement l'architetta Lady Mary Lovelace. Non va sottovalutata l'azione coordinata di abbellimento di ospedali e scuole, e la preservazione di zone verdi di Londra che correvano il pericolo di essere inghiottite dalla lottizzazione crescente; un programma di cura del giardino dedicato ai bambini ci ricorda quelle istanze pedagogiche cui Gertrude Jekyll dedicava un intero libro.

Questo dunque lo sfondo storico e culturale dal quale si genera l'opera di Sylvia Crowe. Resa più consapevole dai danni prodotti dalla guerra, Crowe ha una chiara nozione di quelli che sono i beni collettivi paesaggistici: giardini

pubblici, spiagge, campeggi, siti per pic-nic, per la pesca e, in genere, per lo sport e per le vacanze, con relativi accessi e parcheggi. La natura, con animali e alberi, è organicamente parte di questo sistema. E via via, in crescendo, Sylvia Crowe si occuperà delle centrali nucleari che verranno a punteggiare con i loro immensi coni di cemento il paesaggio britannico, da Oxford al Lake District; di centrali elettriche, e di bacini idrici, già oggetto di famose battaglie nel recente passato: nel Lake District, John Ruskin aveva osteggiato con una vibrata campagna pubblica la diga del lago Thirlmere, destinata ad alimentare l'acquedotto di Manchester. Sylvia Crowe saprà coniugare, nel paesaggio, le istanze estetiche con i bisogni della comunità. Infine, Crowe si occupa di forestazione – la Forestry Commission – un altro indispensabile passo verso la ricostruzione del paese, che comprende la necessità di piantumare alberi per gli usi industriali del legno. Questa donna è dunque una professionista del disegno di paesaggio, o meglio di progettazione dell'ambiente, e come tale viene ricordata da Sue Bennet che la definisce protagonista di un giardinaggio rivolto al pubblico, e di paesaggismo su vasta scala.

Per mettere a fuoco il profondo senso della storia che guida il lavoro moderno di Sylvia Crowe, è utile considerare il suo libro su *Garden Design* (1958), che si apre con una prima parte dedicata alla storia del giardino: dai giardini di Shalimar-Bagh a Lahore, Crowe passa ad esaminare i giardini di Cina e Giappone, e, in questi, nota il contrasto tra ciò che è attivo e dinamico, e ciò che giace passivo e immobile; nota il ritmo dato dalla serie numerica 3, 5 e 7 che determina non solo raggruppamenti di oggetti, alberi, cespugli, ma anche le proporzioni in scala tra le diverse parti del paesaggio. Dall'Oriente si sposta ai giardini arabo-ispatici, all'Alhambra; quindi ai giardini rinascimentali italiani, già oggetto dello studio di Edith Wharton *Italian Villas and Gardens* che, nel 1907, riportava in auge uno stile spesso cancellato dalla moda del giardino pittoresco all'inglese. Dopo aver considerato la magniloquente tradizione francese, di cui è esempio la realizzazione di André le Nôtre a Versailles, Crowe giunge all'Inghilterra di cui prende in considerazione antichi giardini medievali, e i resti dell'epoca Tudor, sino al Settecento. L'ultima parte del suo studio è dedicata al giardino contemporaneo, includendo il lavoro di Gustav Ammann in Svizzera e quello di Roberto Burle Marx in Brasile, dove i colori offerti dalla flora impiegata da Robinson e Jekyll vengono usati come macchie di una composizione pittorica astratta. Basta andare alla bibliografia del volume per notare che il primo testo citato da Crowe, e non in ordine alfabetico, è il monumentale *Geschichte der Gartenkunst*, pubblicato a Jena nel 1914, e a Londra nel 1928 come *A History of Garden Art*. L'autrice, Marie Luise Gothein (1863-1931), studiosa prussiana, aveva impresso alla ricerca sul giardino un tratto che andava al di là dei confini dello stile inglese, e del periodo rinascimentale europeo. Così come Marianne North si spingeva nei luoghi più distanti del mondo, alla ricerca di nuove specie vegetali da dipingere, Marie Luise Gothein esplorava il passato, e

l'esotico. Partita dall'esame dei giardini di Babilonia ed Egitto, che studiava su dei papiri conservati al British Museum, Gothein avrebbe tracciato una storia plurimillennaria, assumendo la veste di archeologa del giardino. Il suo lavoro, in due volumi, costituisce ancor oggi una pietra miliare che modella in senso filologico l'idea di giardino, investigando spazi storici inesplorati e allargandosi a culture molto distanti, e diverse.

Di questo si ha sentore in *Garden Design*, che, dall'Oriente antico, giunge sino all'età contemporanea. Insieme al debito verso Marie Luise Gothein, Crowe ricorda due studi di Gertrude Jekyll, *Wood and Garden* (1899) e *Colour in the Flower Garden* (1908); e cita anche *Land and Landscape* di Brenda Colvin (1897-1981), che aveva studiato allo Swanley College con la paesaggista Madeline Agar (1874-1967), eletta nella Metropolitan Public Gardens Association e autrice del manuale *A Primer of School Gardening* (1909).

L'exkursus storico di Crowe trova nell'Alhambra la perfetta fusione di giardino e architettura, che comprende, insieme all'elemento verde, l'uso di pietra scolpita, mattoni e mattonelle invetriate, vialetti ben pavimentati, patii, vasche e canalette di acqua che scorre. Tornerà su questi elementi per osservare che nei giardini urbani moderni non vanno inseriti vasti tappeti erbosi, ma vialetti adatti a sopportare il calpestio di migliaia di persone. Di Humphry Repton (1752-1818) apprezza i "red books", libretti dalle copertine rosse mobili, che mostravano visivamente il prima e il dopo di un paesaggio migliorato, «improved», dalla mano dell'esperto giardiniere. Di Repton, Crowe considera anche il compromesso tra l'estetica del *picturesque* e il *gardenesque*, tra la passione per le decrepite rovine e la cura necessaria alla fruizione del giardino. Un ponte alpino diroccato, sebbene pittoresco, è pericoloso, ma i vialetti disegnati da Repton, così come i suoi immacolati *gazebo*, erano adatti al passaggio e alla sosta di molti visitatori. Frutto dell'attenzione alla storia è anche il senso di rispetto per le tradizioni locali: nei distretti minerari dell'Inghilterra, Sylvia Crowe disegnerà giardini pubblici dove lascia talvolta un segno del passato, sotto forma di una struttura in ferro che portava alla miniera, o l'accesso a un pozzo. Questi dati rivelano la sua moderna sensibilità nei confronti della memoria culturale dei luoghi.

Ma il lavoro preliminare di rilevamento del passato, lo studio degli archivi, delle fonti iconografiche, topografiche, botaniche, lo sguardo rivolto all'indietro, permette anche a Crowe di mettere a fuoco elementi di natura e vocazione diversa: elementi geometrici, di disegno, che si collocano al di fuori del flusso della storia.

La seconda parte di *Garden Design* è appunto intitolata «Principles of Design» e comprende sezioni su unità, scala, suddivisione dello spazio, alternanza di luce e ombra, struttura, tono e colore, e stili. L'evoluzione dei giardini permette a Crowe di studiare e isolare questi principi o elementi invariabili, che riguardano in prima istanza la composizione, mediante la quale si manifesta l'intenzione dell'architetto di paesaggio. È possibile, secondo Crowe, imparare dal passato,

recuperando la nozione di sezione aurea, con le misure classiche di armonia. Tali rapporti, lungi dall'essere elementi relegati alla carta e alle planimetrie, vanno perseguiti in tutte le fasi della progettazione, tenendo conto del fattore tempo che potrebbe modificare l'intento del progettista.

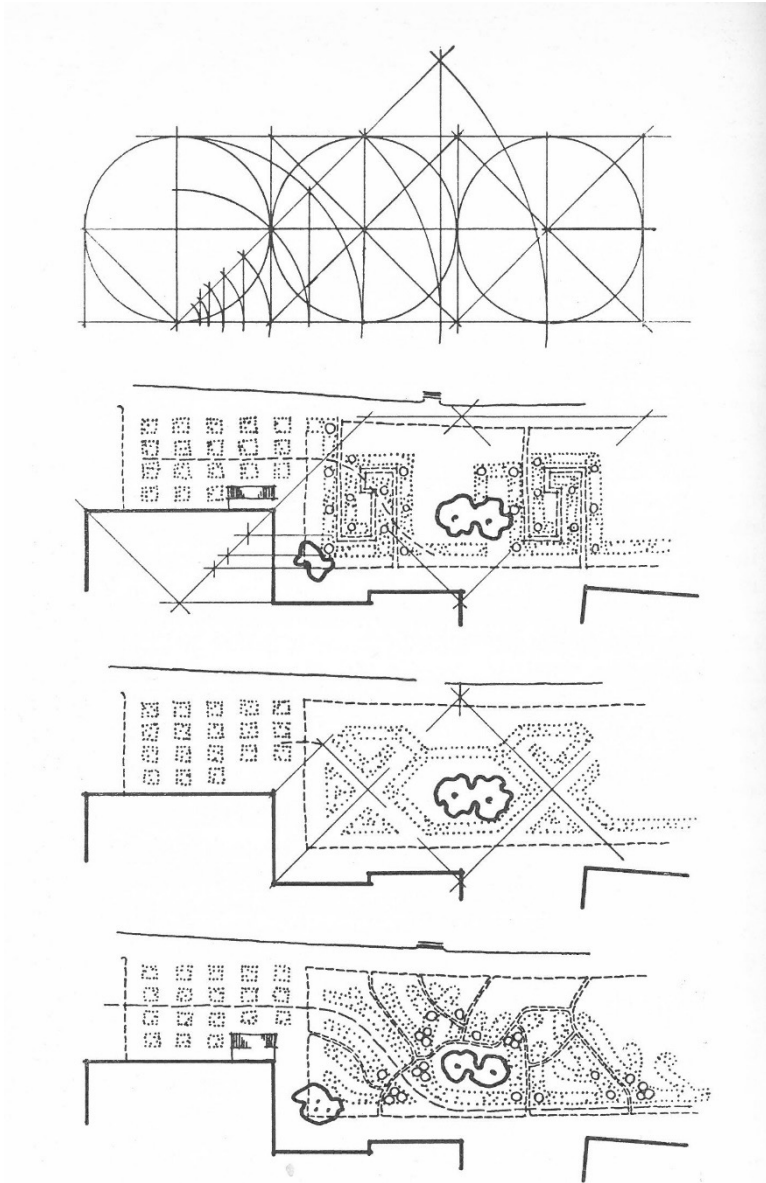


Fig. 10.1. A partire dalla sezione aurea, tre stadi progressivi di un progetto, in Sylvia Crowe, *Garden Design*, 1958.

La posizione di Crowe è in piena sintonia con il formalismo invocato dalle avanguardie del Novecento. Nata nel 1901, questa donna cresce e matura negli anni del cosiddetto modernismo britannico ed europeo, che supera risolutamente le lezioni morali dell'età vittoriana, per esaminare superfici, masse, struttura ed elementi compositivi dell'opera d'arte. Roger Fry aveva pubblicato, nel 1920, *Vision and Design*, opera dedicata alle arti visive, che includeva anche l'arte del periodo magdaleniano venuta alla luce nelle caverne di Lascaux, l'arte degli aborigeni dell'Australia, l'arte astratta e decorativa della tradizione araba. Londra aveva ospitato mostre d'arte moderna, con quadri di Cézanne, Matisse, Braque, Picasso, in particolare nel 1910 e nel 1912. A Londra si arredavano ristoranti e negozi in stile futurista: e gli Omega Workshops inaugurati da Roger Fry offrivano oggetti realizzati da giovani artisti attenti al colore e alla linea, in ceramica, legno dipinto, cartone pressato, bachelite. Vanessa Bell, sorella di Virginia Woolf, interpretava queste istanze moderne nella sua pittura e nel suo giardino a Charleston. E poiché il giardino si associa alle arti visive per i suoi aspetti iconici, è opportuno ricordare che gli apostoli della forma moderna mettevano a fuoco linee, masse, volumi, zone di colore contrapposte, ritmi compositivi, e che quelle nozioni, apparentemente disgiunte dalla pratica del giardino, venivano puntualmente riesumate e discusse da Edith Wharton nel suo studio sui giardini italiani del Rinascimento, e applicate da Vita Sackville-West, tanto a Sissinghurst quanto nei consigli impartiti con le sue rubriche, nella più che decennale corrispondenza con i lettori.

Non stupisce quindi che Crowe affermi:

Tutti i più grandi giardini contengono certi principi compositivi che sono immutabili, perché radicati nelle leggi naturali dell'universo, quelle stesse leggi misteriose che vengono rivelate dal rapporto matematico tra l'armonia del colore e quella della musica. Sin dall'alba della civiltà gli uomini trovano profonda soddisfazione nel rivelare ed esprimere la loro relazione con queste leggi.

La base delle teorie classiche sulla proporzione è anche la base del piacere che deriva da certe combinazioni di colori, e giustapposizioni di forme. [...] Forme nuove devono continuare ad apparire in ogni arte vivente, ma esse ci soddisfano soltanto quando si fondano sulle leggi immutabili della proporzione e del ritmo. (Crowe 1959: 12)

Crowe osserva che i giardini disegnati da Burle Marx mostrano le forme astratte della pittura moderna con le zone d'acqua, in nero, la pavimentazione segnalata con puntini, e le aree piantumate, indicate col tratteggio.

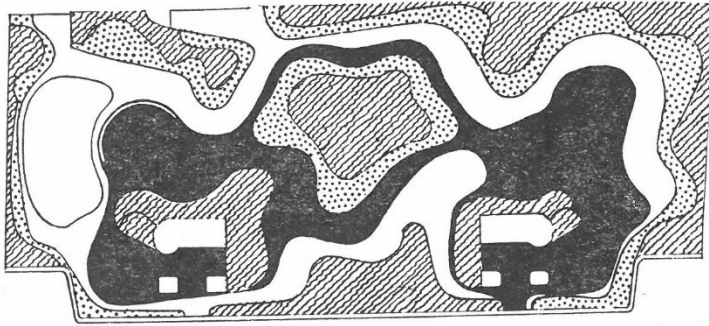


Fig. 10.2. Giardino di Burle Marx, pianta, in Sylvia Crowe, *Garden Design*, 1958.

La pittura è chiamata in causa come pratica necessaria all'individuazione di elementi formali, dal rilievo dato alle geometrie interne, ai rapporti tra masse, linee, colori, sino alla cornice in cui si inserisce tutta la composizione. E, naturalmente, la pittura è tutt'uno con l'attenzione alle superfici, alla loro grana, o *texture*.

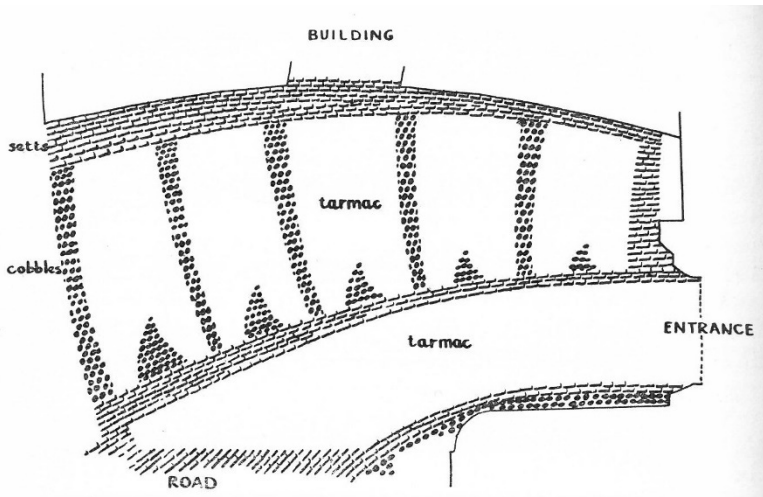


Fig. 10.3. Parcheggio dell'University College, Oxford, in Sylvia Crowe, *Garden Design*, 1958.

La pavimentazione per il parcheggio dell'University College a Oxford realizza un ritmo decorativo alternando forme ondulate di asfalto e basolato. La progettazione di una zona di importanza apparentemente secondaria, come un parcheggio, documenta non solo l'attenzione formalista di Crowe per le

superfici, ma la rilevanza di ciò che è la visione, vale a dire destinazione d'uso, durata, e resistenza all'usura delle superfici stesse.

Della visione, elemento che poggia su storia e disegno, Crowe si sarebbe occupata in molti lavori e scritti. In *Garden Design*, la visione del futuro si condensa nella terza parte, dedicata a «Materials of Design», dove si considerano fattori come la forma del terreno, le piante, l'acqua, la scultura e i lavori in pietra, i confini del giardino, e infine gli elementi destinati a dare forma alla superficie. Ma tutto si tiene dentro una visione olistica di passato, presente, e futuro, perché, secondo Crowe, giardini e paesaggi traggono vantaggio dall'incorporare elementi che già esistono *in situ*, oggetti viventi che nascono e crescono dal passato, e non da un *vacuum* temporale o da un foglio vuoto su un tavolo da disegno.

Infine, Crowe include nel suo studio un capitolo su «Specialised Gardens», dove esamina giardini privati, parchi, lotti concessi dai comuni, giardini condominiali, giardini selvaggi e rocciosi, e giardini di fabbriche e scuole. Qui abbiamo la prova dell'elemento visione, che guida e completa il suo approccio al giardino. La visione comprende appunto la destinazione di un ambiente per diverse attività e comunità umane, ma anche la dimensione del verde, valutata nella sua continua evoluzione.

I giardini selvaggi [...] derivano [...] da linee stabilite da Gertrude Jekyll in *Wood and Garden*, testo valido oggi come quando fu scritto. La sua raccomandazione di seguire il naturale raggrupparsi delle piante, permettendo a una specie di prevalere e poi gradualmente includerne un'altra è un ottimo consiglio, da seguire ancor più fedelmente oggi, quando la maggior varietà di piante disponibili ci tenta a mettere troppo in uno spazio troppo esiguo. (Crowe 1959: 210)

Gli scritti contenuti in *Tomorrow's Landscape* (1956), dove la categoria della visione è segnalata fin dal titolo, descrivono una serie di problemi da affrontare nell'ambiente dove tanto la densità della presenza umana quanto la scala di edifici e strutture che l'uomo è in grado di realizzare sono drammaticamente aumentate e in continua crescita. La visione di Crowe è dichiaratamente ecologica. Sostenuto da una formidabile documentazione fotografica e dai disegni di Kenneth Browne, questo studio analizza sia l'ambiente urbano che quello delle coltivazioni agricole; affronta il problema della forestazione; prende in considerazione le grandi opere che sembrano invadere il paesaggio moderno: tralicci, ponti, autostrade, dighe, capannoni industriali.

Tra morfologia e visione vi è dunque uno stretto legame. Crowe osserva che nel paesaggio naturale non vi sono angoli retti: che ad una curva concava fa da contrappunto una zona convessa; che alla base di rilievi collinari o montagnosi non vi sono mai zone completamente piatte. La natura vegetale non cresce ordinata in filari, o per settori ortogonali: in uno schizzo si colgono due tipi di paesaggio agricolo, il primo irrigidito dalle linee ortogonali della piantumazione, e dalla forma dei capannoni situati a fianco dei campi; il disegno inferiore mostra come tali elementi potrebbero

essere ammorbiditi con alberi e siepi lontane, capaci di camuffare la linea elettrica sullo sfondo e fare da contrappeso e quinta verde ai capannoni.



Fig. 10.4. Sylvia Crowe, *Tomorrow's Landscape*, 1956, copertina.

Il lavoro di Crowe la porta a confrontarsi con oggetti sempre più difficili da gestire nel contesto del paesaggio, oggetti voluminosi e ingombranti, rigidi e metallici, o di nudo cemento, dei quali deve prevedere l'impatto visivo, paesaggistico, ecologico. Una centrale nucleare o dei gasometri possono avere un aspetto meno invasivo se il materiale che risulta dallo scavo viene utilizzato per ammorbidire il profilo del terreno. I tralicci elettrici, osserva, sono oggetti di difficilissima collocazione, e dovrebbero, se possibile, seguire le linee del terreno senza creare angoli e rigide opposizioni ad esso.

La parola chiave di questo tipo di studio e di questa fase del lavoro di Crowe sul territorio, oltre che morfologia e visione, è anche «scale» – scala. Oggetti enormi richiedono reciproca armonizzazione tra le masse che vengono a imporsi sul tessuto del paesaggio esistente. Spesso, osserva Crowe, la massa dell'oggetto crea difficoltà all'inserimento in un contesto paesaggistico che ne verrebbe sminuito, ridicolizzato. Delle armoniose colline diventano degli insulsi monticelli di terra se ad esse si contrappone un'enorme diga. Le dighe sono per Crowe un elemento che può potenzialmente abbellire il paesaggio, purché l'architetto ponga attenzione alla scala degli elementi. Tra questi considera le quinte retrostanti create da colline e rilievi, e la forma stessa del bacino idrico, sotto la quale si porranno forme ritmate e via via più piccole. Anche la piantumazione intorno a una diga dovrà creare una serie di quinte, e ornare i bordi dell'acqua con piante resistenti e degradanti in modo proporzionale verso il basso, terminando con cespugli ed erbe acquatiche. E tuttavia una diga, che Crowe apprezza per la modernità e semplicità delle linee, è di difficile inserimento: e porta a esempio la diga progettata per Haweswater, angolo del tutelato e romantico Lake District, dove un paesaggio che si è modellato da secoli come un quadro pittoresco verrebbe sfigurato irrimediabilmente, non solo dalla diga, ma anche da tutti quegli elementi come tralicci e piloni che ad essa si accompagnerebbero.

Altro elemento di rottura nel paesaggio naturale sono le automobili, che in numero crescente costituiscono un elemento che compromette la bellezza del paesaggio: in *Tomorrow's Landscape* non mancano foto di torme di automobili parcheggiate ai lati di prati erbosi, per le quali Crowe progetta parcheggi nascosti da alberi, sempre dissimulati all'occhio di chi guarda.

Vi sono poi oggetti che è difficile dissimulare e che vanno inseriti studiando le prospettive dalle quali l'occhio del visitatore, dello spettatore, dell'utente, le contempla. La scala, ancora una volta, gioca un ruolo importante. E si veda lo schizzo di Crowe per armonizzare un campo da gioco con un gasometro: l'elemento di raccordo necessario sono gli alberi che smussano le linee ortogonali dell'architettura moderna e riescono a ricucirne gli elementi cilindrici con il territorio.

La visione che poggia sulla morfologia dell'esistente, e sullo studio del suo passato, non può eludere il problema della scala richiesta dal progetto, e delle

sue vicende future: storia, disegno, visione, sono tre operazioni di messa a fuoco che devono agire nel progetto in modo simultaneo.

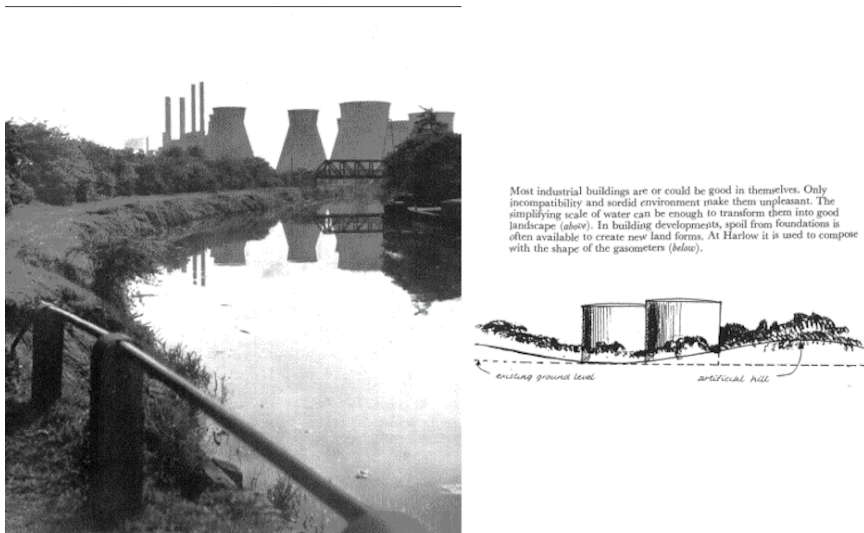


Fig. 10.5. Edifici industriali nel paesaggio, in Sylvia Crowe, *Tomorrow's Landscape*, 1956.

Ne è esempio uno schizzo che riproduce lo schema del giardino giapponese: la morfologia del territorio è attestata; l'attenzione al disegno e ai valori formali che lo reggono, alla trama delle superfici, è ugualmente presente; la tradizione del giardino giapponese, con le sue antiche pietre e il loro simbolismo, è documentata e recuperata nel presente. Crowe ravvisa in questo disegno la visione di ciò che il giardino o il paesaggio diventerà nel futuro, in base alle linee che ne ordinano la composizione, senza cancellare il richiamo alla tradizione, la traccia della storia.

La parte sul verde urbano introduce una serie di paragoni con la Svizzera, la Danimarca, la Svezia, dove le necessità della cintura suburbana nel raccordo con il centro cittadino hanno trovato soluzioni apprezzabili, soprattutto per quanto riguarda il maggiore problema che minaccia il verde in città, ovvero la presenza di un numero elevato di utenti.

Nel 1988, con Mary Mitchell che collabora per le illustrazioni, Crowe pubblica *The Pattern of Landscape*, dove "pattern" conferma il suo costante interesse per la morfologia del paesaggio insieme allo sguardo che non tralascia l'orizzonte del futuro. La visione del futuro, per Crowe, si manifesta in senso tradizionale nella crescita vegetale, nel benessere delle piante, e nella tenuta del terreno; ma fattore imprescindibile è, ancora una volta, l'amalgamarsi del progetto con l'ambiente e la comunità che vi è insediata. Questo sguardo sul futuro è sempre presente nell'opera di Crowe, non solo per quanto riguarda la costruzione di un giardino privato, o il suo restauro: ma è anche la responsabilità della progettista

verso i numerosi spostamenti giornalieri o stagionali di impiegati, *commuters* o pendolari, visitatori, gitanti e campeggiatori che calpesteranno un dato spazio.

Lo sguardo di Crowe è quello di una donna competente, di una professionista alla quale vengono delegate responsabilità rilevanti, che segnalano il ruolo crescente e sempre più incisivo che la giardiniera acquisisce nel corso del Novecento. Nel 1973 avrebbe ricevuto l'onorificenza DBE, "Dame of the British Empire". Ma sarebbe anche stata fondatrice e presidente dell'ILA e IFLA, e impegnata in commissioni – come la Forestry Commission dove è l'unica donna presente – che, nel dopoguerra, avrebbero disegnato l'immagine dell'Inghilterra moderna e contemporanea. *The Landscape of Power* (1958), *The Landscape of Roads* (1960) e *The Landscape of Reservoirs* (1969), con il loro accento sulle risorse energetiche, sulla rete stradale, e sulle riserve d'acqua, confermano le sfide affrontate da Crowe nel contesto della nozione di paesaggio e di ambiente: un bene da proteggere tenendo conto della storia e delle necessità umane e inserendole sempre nell'orizzonte del futuro.

Bibliografia

Opere di Sylvia Crowe

- 1956, *Tomorrow's Landscape*, Guildford, Architectural Press.
 1958, *Garden Design*, London, Country Life.
 1958, *The Landscape of Power*, London, Architectural Press.
 1960, *The Landscape of Roads*, London, Architectural Press.
 1969, *The Landscape of Reservoirs*, London, Association of River Authorities.
 1988, CROWE, S., MITCHELL, M., *The Pattern of Landscape*, Chichester, Packard Publishing.

Opere consultate

- COLVIN, B., 1947, *Land and Landscape*, London, John Murray.
 FINOTTO, F., 2005, *Dal cortile al cosmo': un approccio olistico alla progettazione del paesaggio*, in «Quaderni della Ri-Vista, Ricerche per la progettazione del paesaggio», vol. 1, No. 2, pp. 5-22.
 GOTHEIN, M. L., 2006, *Storia dell'arte dei giardini, 2 voll. Vol. I. Dall'Egitto al Rinascimento in Italia, Spagna e Portogallo. Vol. II. Dal Rinascimento in Francia fino ai nostri giorni*, Firenze, Leo S. Olschki.
 POWELL W., COLLINS, G., 1999, *Sylvia Crowe*, Reigate, Landscape Design Trust.
 TREIB, M., 2002, *The Architecture of Landscape, 1940-1960*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Capitolo 11

L'avventura di una specie esotica: Maria Teresa Parpagiolo Shephard

Francesca Orestano

Maria Teresa Parpagiolo è una specie esotica nel panorama italiano perché, sebbene nata nel 1903, in una famiglia della buona borghesia romana, viene indirizzata a una vita di studio – all'apprendimento delle lingue, il francese a casa, il tedesco a scuola, e l'inglese – da un padre che è direttamente coinvolto, come giurista e come scrittore, nel grande tema della tutela delle bellezze naturali d'Italia e degli immobili di interesse storico; un padre che oltretutto ricopre la carica di vice-direttore delle Antichità e Belle Arti nel Ministero della Pubblica Istruzione. Anche la madre, Bianca Manara, lavora, e insegna francese. Per Luigi Parpagiolo la conservazione delle bellezze d'Italia è un tema ricorrente: suoi i saggi comparsi su «Nuova Antologia», *Per le bellezze naturali d'Italia* (1911); *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte* (1913, ampliato nel 1932); il testo *Per una legge che tuteli le bellezze naturali d'Italia* (1914); e *La difesa delle bellezze naturali d'Italia* (1923), in cui ripercorre le tappe della storia del movimento italiano per la tutela delle bellezze naturali e le prime iniziative legislative in materia, con un ampio e documentato sguardo ai parchi nazionali, italiani ed esteri, e ai regi decreti istitutivi del Parco Nazionale d'Abruzzo e del Parco Nazionale del Gran Paradiso. Nel luglio del 1922 si era tenuto a Capri il primo convegno italiano sul paesaggio. Alla relazione di Giovanni Porzio sulle bellezze dell'isola nel golfo di Napoli, seguì quella di Filippo Tommaso Marinetti. L'apostolo del Futurismo – uno dei suoi incendiari discorsi era «Contro Venezia passatista», estenuata meta di turisti degeneri, innamorati del chiaro di luna! – volle in quell'occasione celebrare il fascino del paesaggio di Capri. Ma la relazione più importante fu quella di Luigi Parpagiolo, ambientalista convinto, che si soffermò sulla storia del movimento a difesa delle bellezze naturali, illustrando la legge sul paesaggio appena approvata, alla cui revisione aveva lavorato in qualità di componente della commissione. Le proposte legate a quella legge «Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico» confluirono nella Legge 29 giugno 1939, n. 1497, sostituita poi soltanto dalla cosiddetta Legge Galasso, antesignana del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio del 2004. Luigi Parpagiolo tracciò la strada su cui si sarebbe mossa anche la figlia, in anni difficili del Novecento, durante i quali, tuttavia, paesaggio, giardini, verde urbano e tutela dell'ambiente sarebbero stati temi di una certa rilevanza, sia

nell'ambito delle moderne tecniche e studi di giardinaggio, sia nell'uso simbolico, ideologico, cui non sfuggiva, e non sfugge, la progettazione del verde.

L'esperienza del padre avrebbe contribuito a formare una ragazza speciale: non proprietaria di giardini, ma interessata al giardino come bene sia privato che pubblico; una specie esotica, visto che nel 1938, nell'Almanacco della Donna Italiana, figurano nella professione di architetto solo 13 donne, tra cui la nostra Maria Teresa. Esotica anche perché, in un'epoca di crescente insistenza su valori maschi, virili, combattenti, con il moschetto in pugno, autarchici, e di insistenza su una donna domestica e florida procreatrice di soldati, Parpagliolo non appartiene a nessuna categoria di genere ideologicamente promossa dal regime fascista.



Fig. 11.1. Maria Teresa Parpagliolo nel 1928.

Si forma sul testo di Luigi Dami, *L'arte italiana dei giardini*, in «Rivista del Touring Club» (1914); sullo studio di Maria Pasolini Ponti, *Il giardino italiano* (1915); sull'imponente lavoro di Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*

(1914); su *Italian Villas and Their Gardens of the Renaissance* (1904) di Edith Wharton, profondamente influenzata dallo studio di Jakob Burckhardt sulla *Civiltà del Rinascimento in Italia*, e dal lavoro di Ebe, Gurlitt, e Tuckermann.

Nei primi decenni del Novecento, i giardini del Rinascimento italiano venivano riscoperti: non solo da un'accurata ricerca che li identificava – li dissepelliva – dai rifacimenti in stile inglese che spesso li avevano sfigurati e rimodellati nell'Ottocento; ma venivano anche riscoperti dalla sensibilità artistica, tanto più acuta quanto più spettatrice dello scempio dei primi anni del secolo.

Dalla sua residenza in Via Quattro Fontane, e nelle pagine de *Il piacere* (1889), Gabriele d'Annunzio faceva udire il suo canto funebre per gli antichi giardini del centro di Roma, in particolare la Villa Ludovisi, «un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò, ove in quel tempo i platani d'Oriente e i cipressi dell'Aurora, che parvero immortali, rabbrivivano nel presentimento del mercato e della morte» (D'Annunzio 1988: 89). E ancora, in *Le vergini delle rocce* (1896), d'Annunzio ribadiva che in quegli anni l'operosità dei distruttori e dei costruttori era incessante. Come osserva Severini, il sacco di Roma procedeva inesorabile, cancellando antichi giardini, boschetti, esedre, statue di divinità silvestri:

Fu allora, dappertutto, come un contagio di volgarità. Nel contrasto incessante degli affari, nella furia quasi feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle attività utili, ogni senso estetico, ogni rispetto del passato fu deposto.

(<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2009/1/severini.htm>)

D'Annunzio è la coscienza ambientalista dell'Italia umbertina: le sue parole segnano un'epoca, sia quando inserite in un contesto di finzione narrativa, sia nell'attività di giornalista. Per descrivere gli eventi al volgere del secolo, si parla di «febbre edilizia», o di «febbre umbertina», che produsse la distruzione di giardini ed edifici storici presenti sino alla fine dell'Ottocento nel cuore della capitale. Questa dunque l'atmosfera, insieme torbida e ideale, che motiva il lavoro di Maria Teresa Parpagliolo.

La biografa e ricercatrice che ne ha tracciato con maggior precisione e documentazione vita e opere è Sonja Duempelmann, che ha dedicato a Parpagliolo un volume monografico, oltre a vari articoli in riviste come «Garden History Journal», che la descrivono come una pioniera del giardino del Novecento in Italia. Ma la sua formazione ha un'impronta distintamente europea.

Nel 1928 Maria Teresa Parpagliolo è in Inghilterra, dove lavora con il paesaggista Percy Stephen Cane. Al suo ritorno inizia una decennale collaborazione con la rivista «Domus». Viene poi invitata a contribuire alla pianificazione dell'Esposizione Universale a Roma, ed è al fianco di Raffaele De Vico e Pietro Porcinai nella progettazione del Parco dell'EUR. Dirige l'Ufficio Parchi e Giardini di Roma dal 1940 al 1942. Nel 1946, sposa l'ufficiale inglese Ronald

Shephard e vive in Inghilterra fino al 1954: qui avrà il ruolo di Deputy Landscape Consultant per il Festival of Britain, e lavorerà a diversi progetti, non ultimo insieme a Sylvia Crowe. Nel dopoguerra, a Roma, con l'amica e collega Elena Luzzatto Romoli, vince il concorso per il cimitero militare francese di Monte Mario; disegna il parco dell'Albergo Cavalieri Hilton nel 1963, l'atrio della RAI di Viale Mazzini nel 1966, e l'intero progetto del verde stradale e dei giardini pubblici e privati della città-giardino di Casal Palocco e del quartiere residenziale dell'Olgiata. In qualità di segretaria dell'Associazione Italiana degli Architetti del Giardino e del Paesaggio (AIAPP), elabora, con Pietro Porcinai, un progetto per la fondazione di una scuola per l'Architettura del Paesaggio, la prima di una serie di iniziative che portano all'apertura della Scuola di Specializzazione in Architettura del Paesaggio, istituita nel 1978 presso la facoltà d'Architettura dell'Università degli Studi di Genova. Tra gli ultimi lavori è la ricostruzione del Bagh-e Babur a Kabul, giardino cinquecentesco dell'imperatore Moghul Babur, progetto che le viene affidato dall'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO), nel 1970.

Questi essenziali dati biografici sono qui corroborati da quanto è reperibile nella rivista «Domus», fondata da Giò Ponti nel 1928. In queste preziose pagine si raccoglie, mese dopo mese, anno dopo anno, il meglio della progettazione di architettura, giardino, paesaggio, arredamento, design e arte, in Italia e nel mondo. Solo alla fine degli anni Trenta la prospettiva internazionale di «Domus» verrà circoscritta dalla censura, che chiude il dialogo con il mondo anglosassone. È in questa rivista, dal 1930 al 1938, che troviamo gli interventi di Maria Teresa Parpagliolo, sotto forma di articoli, rubriche mensili, progetti, interventi frequenti, differenziati, versatili. Il suo contributo a «Domus» è documento di un impegno abbracciato con dedizione e declinato con sicurezza, regolarità e costanza, pur nelle pastoie ideologiche imposte dal periodo fascista.

Il primo articolo che scrive per «Domus» risale all'agosto del 1930. Tratta dei giardini di Capri, già sede del convegno che aveva visto il padre protagonista nel 1922. Maria Teresa ha 27 anni, ma, con piglio battagliero, si oppone all'invadenza di coloro che volevano sfruttare l'isola per costruirvi nuove case e villette: qui ancora risuona la voce di d'Annunzio, perché nel 1930 l'Italia evidentemente non è ancora guarita dalla febbre edilizia.

Nel gennaio del 1931, interviene su *I principi ordinatori del giardino italiano*, e offre un resoconto sul convegno degli architetti paesaggisti tedeschi tenutosi a Braunschweig nel 1929. A questo articolo divulgativo segue la rubrica mensile su *L'orto, il giardino, il frutteto* – incontro periodico con i lettori che sarà per anni un elemento fisso della presenza di Parpagliolo in «Domus».

La rubrica si articola in quattro sezioni: lavori da iniziare, lavori da continuare, particolarità del mese, note generali. La rubrica è anche corredata da progetti da lei firmati e che recano i suoi disegni. È importante qui il contesto culturale

ove si collocano gli scritti di Parpagliolo: insieme alla “febbre umbertina” che aveva portato alla distruzione degli antichi giardini, si registra un forte impulso verso il nuovo, e verso la conservazione. Nel 1931 Gherardo Bosio scrive sulla Mostra Fiorentina del Giardino, tenutasi a Palazzo Vecchio, e invita i cittadini di Firenze alla visita delle ville medicee («Domus» febbraio e aprile 1931: 31-37); seguirà su «Domus» il bando del Concorso di Firenze per un giardino privato moderno all'italiana. La giuria è presieduta da Ugo Ojetti, con gli architetti Chevalley, Cerpi, Crosa, Muzio e Piccinato. Vince il progetto dell'architetto Michelucci di Roma. In aprile «Domus» indice un altro concorso, per un progetto di giardino pensile: e vedremo che anche su questo tema la nostra giardiniera saprà intervenire.

Nel maggio del 1931 torna la rubrica *L'orto, il giardino, il frutteto*, seguita da un articolo di taglio diverso, su *I giardini di Pompei*, dove Parpagliolo rivela di conoscere molto bene quella prospettiva filologica sull'archeologia del giardino che era stata aperta da Marie Luise Gothein, con il suo esauriente trattato. In giugno interviene su La Chanousia, un giardino botanico fondato nel 1880 dall'abate Pierre Chanoux, vicino al Piccolo San Bernardo, a 2170 metri, insieme unico di rocce calcaree e silicee e di flora alpina; in agosto descrive il giardino del Tennis Club di Milano, progettato dall'architetto Giovanni Muzio; e ancora interviene sul progetto di una casa per il week-end, e su un giardino ad Anacapri; sulla fioritura delle iris in settembre, poi su una villa nei dintorni di Roma, e sul giardino moderno di Tino Sgaravatti. In ottobre affronta le architetture verdi e cita Giò Ponti che, studiando i *cottage*, aveva definito i rampicanti come segnali evidenti del pudore dell'architettura britannica. Si addice al clima freddo del mese di dicembre un articolo che tratta *Delle piante in vaso*.

Nel 1932, in gennaio, Giò Ponti interviene sulle caratteristiche della casa del domani, che dovrà essere all'insegna della semplificazione: le parole chiave sono: «salute – purezza – sincerità di forme e mezzi». Ponti si batte contro l'immoralità del falso, del truccato, del finto antico e del volgare moderno.

Queste categorie, che caratterizzano tanta arte italiana del Novecento, e modellano anche il design industriale, si ritrovano nell'opera di Maria Teresa Parpagliolo, che, alla spinta razionalista e funzionalista, aggiunge però una profonda sensibilità verso la storia del passato, e una prospettiva femminile verso i dettagli, che si esprime nel gusto per le piccole cose in ambienti domestici come l'orto, la cucina, il giardino in vaso, la decorazione floreale: temi che tradizionalmente fanno parte dell'ambito femminile. E tuttavia è capace di superare i confini dell'Italia fascista per farsi divulgatrice, ancora dalle pagine di «Domus», dell'arte inglese dei giardini: nel gennaio del 1932 descrive Kew Gardens e le sue celebri bordure nell'articolo su *Uno degli elementi del giardino: moderni massicci fioriti*, e, in marzo, per *Ancora dei fiori annuali: effetto di massa*, inserisce delle foto di giardini inglesi che le vengono fornite dalla ditta Sutton di Reading.

Per le consuete rubriche mensili scrive sulle dalie e sul giglio; nel maggio 1932 propone un tema impegnativo, nell'articolo intitolato *Del disegno del giardino: Introduzione*, per il quale uno dei testi base è ancora *Il giardino italiano* (1924) di Luigi Damis. Mese dopo mese appaiono interventi su *Le piante alpine*, *Rock-gardens*, piccoli frutteti, ortensie, cactacee. Si occupa delle tavole fiorite all'Esposizione Nazionale a Roma, e, in settembre, di davanzali, balconi e terrazze fiorite, in un articolo corredato da fotografie che lei stessa ha scattato.

Quando pubblica in «Domus» *Due progetti di giardini* (settembre 1932: 558-559) – un giardinetto per città e un giardino in villa rustica – porrà l'accento sulla semplicità del disegno, la riservatezza, la funzionalità, facendo proprie quelle categorie dell'architettura del Novecento già indicate da Giò Ponti.

Nell'ottobre del 1932, l'articolo *Due schemi sulla distribuzione dei tulipani* (ottobre 1932: 620) mostra come Maria Teresa Parpagiolo abbia fatto propria anche la lezione di Gertrude Jekyll sull'organizzazione della bordura fiorita; vi aggiunge un'appendice su *Norme da seguire nella piantagione dei bulbi* (ottobre 1932: 621) ma è il suo disegno a suggerire che l'ispirazione è quella che proviene dalla tecnica di piantumazione del *border* britannico. Reduce dalla visita a mostre di florovivaismo a Roma e a Sanremo, interviene con un articolo su *Orticoltori, giardinieri e pubblico*, dove raccomanda che gli orticoltori producano meno fiori recisi, destinati a morire nel vaso, e auspica che il pubblico venga istruito ed esortato a comprare specie da piantare. A suo avviso, le scuole di floricultura in Italia sono poche e arretrate, e i giardinieri dovrebbero specializzarsi, e soprattutto educare il pubblico a un diverso rapporto con il mondo delle piante. È un po' un grido di dolore sulla situazione italiana, e un tentativo di svegliare le potenzialità esistenti nel campo. Parpagiolo offre anche un articolo su *Alcuni begli Iris forniti da ditte inglesi*. Nel numero di «Domus» dell'ottobre del 1932 troviamo anche un suo articolo, corredato dalle sue foto, su *Praticità – Igiene – Bellezza nei moderni giardini d'infanzia* (632-633), dove si segnalano le aree dedicate ai bambini nei giardini pubblici di Berlino e di Amburgo; in questi anni, accanto all'esaltazione dell'operato tedesco, è ancora possibile scrivere in lode dell'Inghilterra, come dimostra con un articolo su *Dislivelli nei giardini* (dicembre 1932: 770-771), dove paragona il giardino delle vasche alla Gamberaia, a Firenze, con il “parterre” inferiore a Versailles e il “sunk garden” del giardino di Enrico VIII a Hampton Court: le foto di Versailles e Hampton Court sono state scattate da Parpagiolo. Nello stesso numero appare anche il suo *Arbusti ornamentali d'autunno e d'inverno* (dicembre 1932: 771).

Nel dicembre del 1932, Gherardo Bosio era intervenuto sulla questione del giardino moderno, tentando di superare l'annosa disputa che contrapponeva giardinieri classici e giardinieri romantici. Il giardino d'oggi, sosteneva Bosio, ha da essere architettonico: la semplicità della forma deve sempre prevalere sulla decorazione. Nel numero seguente, in gennaio, Parpagiolo diceva la sua sul tema affrontato da Bosio, in *Giardino geometrico e giardino naturale*.

La corrente romantica al principio del secolo XIX bandì dai giardini del mondo ogni linea retta e ogni forma regolare, e iniziò quello stile che in Italia si definì di “giardino all’inglese”. Il giardino all’inglese non è che un’imitazione della natura inglese [...] e si trova perfettamente a posto fondendo natura e armonia. Ma da noi lo stile battezzato inglese non poteva essere che lo stile più artificioso e meno naturale; [...] il danno è stato che questo stile naturale all’inglese portò il gusto pubblico alle più incongrue conseguenze; furono tagliati magnifici alberi [...]; giardino non si poteva dichiarare quello in cui non ci fosse perlomeno un’aiuola tonda con relativa palma, posta nel punto più illogico e più scomodo, o qualche metro di ondeggiante sentiero, lungo le cui curve il visitatore doveva affaticarsi a raggiungere la porta di casa che pure gli stava di fronte. Deve dunque il giardino del 900 per reazione essere esclusivamente geometrico? («Domus», gennaio 1933: 40)

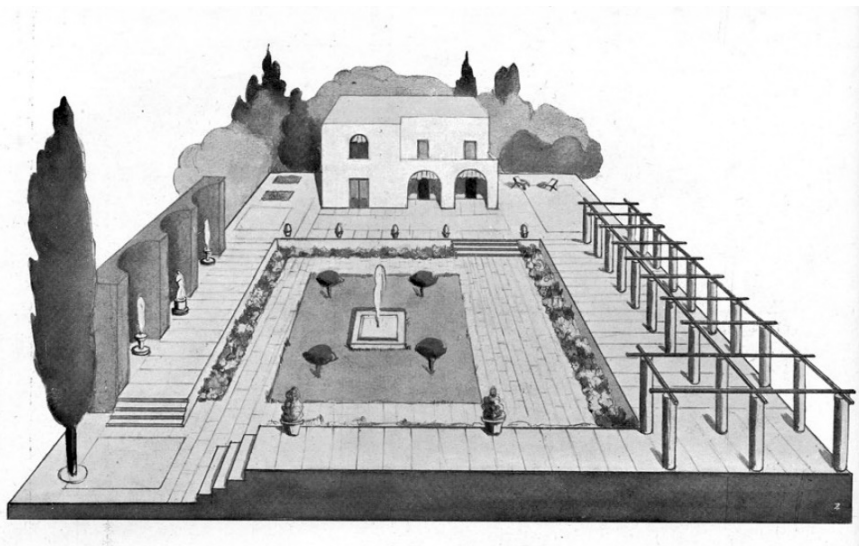


Fig. 11.2. Il giardino in stile geometrico. Maria Teresa Parpagliolo, «Domus», 1933.

Non diversamente da Edith Wharton nel suo studio sui giardini del Rinascimento in Italia, Maria Teresa Parpagliolo deplora la moda indiscriminata del giardino all’inglese, ma non per questo abbraccia *in toto* la soluzione proposta da Bosio: Parpagliolo invoca la logica, e l’equilibrio tra le esigenze del luogo dettate dalla sua storia e dalla committenza, e predilige una fusione del naturale e del regolare, per racchiudere nel giardino quelle che definisce «forme di belle situazioni naturali italiane».

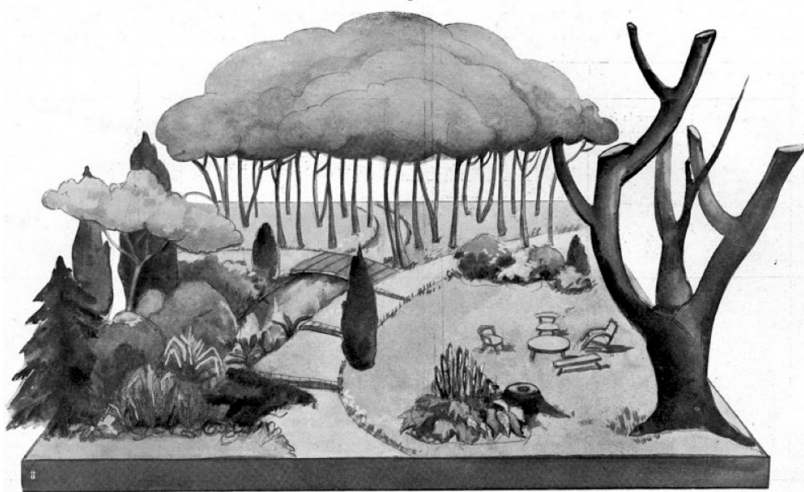


Fig. 11.3. Il giardino in stile naturale. Maria Teresa Parpagliolo, «Domus», 1933.

Nel febbraio 1933, in *Delle parti di un giardino*, scriverà che lo stile del giardino è determinato dalla casa, e che l'arte del perfetto giardiniere consiste nell'armonizzare nello stesso ambiente la vita dell'uomo e la vita delle piante.

Le sue scelte stilistiche sono ancor più evidenti in un articolo dell'aprile del 1933, *Il piccolo giardino*, dove propone un progetto per un giardino moderno destinato alla collettività e da allestire in poco tempo, con semplicità di linee e di mezzi. Afferma:

Ora abbiamo bisogno di sintesi, di visione rapida e organica, così come è rapida di movimento e azione la nostra vita. In un'area ristretta chiusa tra quattro mura, o peggio tra grandi caseggiati, la fantasia deve acuirsi, raffinarsi. [...] Abbiamo bisogno fin dal principio di essere definitivi [...] le nostre idee devono essere sature di semplicità [...] così che anche un breve spazio tra due nude pareti di palazzoni può essere trasformato in una piacevole galleria aperta. («Domus» aprile 1933: 209)

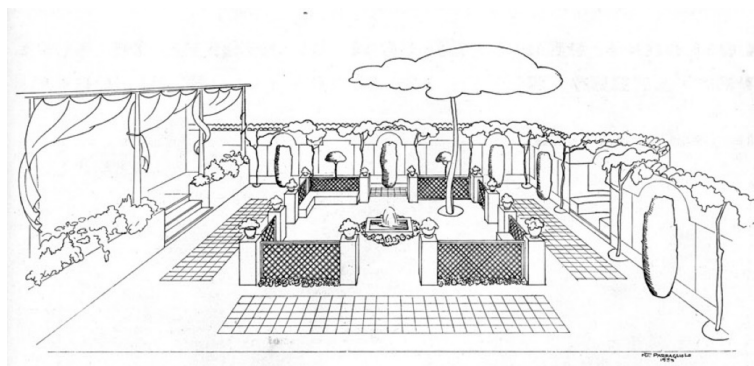


Fig. 11.4. Esempio di piccolo giardino. Maria Teresa Parpagliolo, «Domus», 1933.

Il disegno del piccolo giardino è firmato da Maria Teresa Parpagiolo. Si potrebbero scrivere ancora molte pagine sugli interventi di questa giardiniera nelle pagine di «Domus», ed è auspicabile uno studio approfondito su tutti gli interventi, non solo di Parpagiolo, sul tema di giardino e paesaggio, in Italia e in Europa. Questa rivista è ancor oggi un incomparabile strumento di analisi della nostra cultura e delle sue vicende nel secolo scorso, e offre spunti di riflessione allo studio e alla comprensione di molti fenomeni accaduti durante il Fascismo.

Nel giugno 1933, in un articolo su Castel Fusano, si parla per la prima volta di Mussolini. La proprietà era stata acquistata dai Chigi, e l'elogio di Parpagiolo è esplicito:

Si era già preparato un piano regolatore che lo tagliuzzava in mille modi per farvi sorgere i soliti villinucci. Ma il capo del governo vi andò e impose che non venisse toccato un solo albero. Sia benedetto. Benito Mussolini ama gli alberi e ha dimostrato di comprendere quale immensa funzione essi abbiano sulla vita materiale e morale degli uomini. Sin dai primi giorni infatti del suo governo istituì il Parco nazionale del Gran Paradiso (dicembre 1922) e il Parco nazionale degli Abruzzi. («Domus», gennaio 1933: 335-336).

Ecco che il duce fa il suo ingresso trionfale nell'area dello spazio verde naturale: ma va notato che l'articolo su Castel Fusano, corredato da molte foto del parco, con i suoi lecci, e la boscaglia di mirti, eriche e ginestre, dà a Parpagiolo l'occasione di intervenire sulla macchia mediterranea con una sensibilità non lontana da quella di Sylvia Crowe. A Castel Fusano, oltre agli inevitabili 'villinucci' che verranno costruiti, con le inevitabili strade carrozzabili per le automobili, l'accento è tutto sul patrimonio naturale:

Così la macchia mediterranea viene a formare per la prima volta il tema di un parco pubblico cittadino. [...] La vicinanza di una grande città come Roma porta a Castel Fusano un interesse generale grandissimo, e la folla domenicale si riverserà da Ostia nei suoi tranquilli viale ombrosi. Capirà il pubblico il valore nazionale del parco? Ecco che l'importanza del parco di Castel Fusano diventa anche maggiore: esso imporrà la più severa protezione e nello stesso tempo insegnerà ai cittadini il rispetto che si deve ai capolavori della natura. Il pubblico deve essere educato a comprendere che i fiori sono un beneficio per tutti, che le piante una volta strappate sono distrutte e che piante e fiori sono un ricco patrimonio difficile a ricostruire. («Domus» giugno 1933: 336-337).

Nel numero di settembre 1933, Parpagiolo scrive su Villa Sciarra, esaltandone la bellezza. La Villa, donata da una signora americana a Mussolini, era diventata giardino pubblico («Domus», settembre 1933: 516). Nel 1934, «Domus» interviene nel dibattito sull'architettura fascista con l'articolo su *Domus Lictoria*. È la deriva inesorabile della nostra nazione verso la romanità che prelude alla

militarizzazione e alla guerra: in gennaio Maria Teresa Parpagliolo si occupa del nuovo roseto di Colle Oppio a Roma, allestito dall'architetto De Vico. In febbraio descrive le serre reali di Lacken a Bruxelles, e poi, in un altro articolo, interviene sull'*Ulmus pumila*, albero che per Plinio era simbolo della maestà del popolo romano. I mesi successivi hanno articoli sui giaggioli, sui crisantemi, sulle aiuole estive, sulle piante per terrazze. Ma, in giugno, «Domus» tratta ampiamente la questione dell'architettura coloniale fascista che vede i migliori ingegneri italiani impegnati oltremare, in particolare in Libia.

Gli interventi di Parpagliolo sul giardino, inizialmente di respiro europeo – e ne sono documento nel 1935 vari articoli sui giardini inglesi, Blenheim e Hampton Court, o sulla Villa Taranto creata da Neil Boyd McEacharn nel 1931 a Pallanza – sembrano allontanarsi dall'area britannica, così come accade per tutto l'orientamento culturale della rivista «Domus». Dalla storia del giardino, antico e moderno, Parpagliolo si concentra sulla realizzazione di giardinetti nei nuovi spazi urbani. Considera lo spazio della terrazza, scrive sulla possibilità di tenere piante in casa anche in zone interne appositamente create, come il giardino d'inverno.

Si ha l'impressione che Parpagliolo si dedichi a temi di giardinaggio circoscritti, volutamente donneschi, che le permettano di lasciare fuori dal giardino il discorso politico: ma non può esimersi, nel 1934, dallo scrivere su *Il valore architettonico del cipresso italiano*. Dopo essersi occupata di giardini per le terrazze romane, e aver scritto su *L'acqua nei giardini*, nell'agosto del 1935 Parpagliolo non può evitare di menzionare, nell'articolo su *Tulipani nuovi*, il tulipano Mussolini, carnoso e rosso, che ha vinto il primo premio a una mostra. In omaggio al duce, il tulipano Mussolini «è magnifico, grande e robusto, di un rosso caldo, che dà nel marrone. Fa parte di tutta una serie di tulipani nuovi nei quali la tendenza moderna è ben caratterizzata: fiori grandi dai colori accesi, salmone, rosso fiamma, rosso scarlatto, rosso porpora» («Domus», agosto 1935: 51-52).

Dalla metà degli anni Trenta in poi, e dalle pagine di «Domus», si ricava lo spaccato di una civiltà dapprima prospera – la pubblicità delle crociere Cosulich, lo sport, il tennis, il golf, la salute fisica con l'integratore Opopeptol per l'uomo vigoroso – e, successivamente, quella di una popolazione che si avvia verso l'autarchia e le sue inevitabili ristrettezze. La donna italiana dovrà comprare i profumi italiani della Bertelli: il “Giacinto innamorato”, l'esotico “Fatma”, l'arrendevole “Come tu mi vuoi”. Dovrà cucinare italiano, dimenticare roast-beef e beef-steak, bere caffè Cirio, lavarsi i denti con Avoriolina Bertelli, dormire su gommapiuma Pirelli, ascoltare notizie dalle radio CGE e Magnadyne: ma in Italia è anche lecito utilizzare posate in acciaio Krupp, aspirina della Bayer, e la macchina per raggi ultravioletti Fehr. Questa deriva autarchica e filo-germanica è documentata dalle pagine di «Domus», dove in dicembre si caldeggia l'autarchia natalizia che schifa le ghiottonerie forestiere, e raccomanda di non seguire la moda inglese delle “Christmas cards”.

Nel 1936 Parpagiolo interviene su *Il giardino utilitario*: l'esortazione adesso è a piantare fagioli, radicchi, e piante per tisane: raccomanda di dare sanzioni al tè, bevanda tipicamente anglosassone. In novembre scrive *Un orto giardino*. Nello stesso anno «Domus» annuncia che in Italia si profila la città corporativa, dove l'iniziativa del singolo è subordinata alle necessità pratiche ed estetiche del complesso urbanistico. Lo studio BBPR, Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers, pubblica progetti di grandi blocchi di edifici condominiali.

Nel 1936 escono i primi numeri di «Domus» senza gli articoli mensili di Parpagiolo. Il numero di settembre parla di *Costruire una colonia; Ricamo; Navi da guerra; Vetri; Tessuti*. Pietro Porcinai interviene in «Domus» con un articolo su *Italia giardino d'Europa* e con *Il problema del verde*.

Per Maria Teresa Parpagiolo diminuisce l'impegno con la rivista quando, nel 1938, è chiamata a far parte del gruppo che progetta l'Esposizione Universale a Roma, che il Duce voleva per il 1942. Nel 1940, e sino al 1942, Parpagiolo è a capo dell'Ufficio Parchi e Giardini del Comune di Roma. La progettata Esposizione del 1942 resterà sulla carta: quel Mussolini che nel settembre 1938 a Padova dichiarava «o la guerra o scomparire dal novero delle grandi nazioni», porta di fatto l'Italia verso la guerra.

Dal drammatico evento risorge, nell'immediato dopoguerra, la signora Parpagiolo Shephard, dopo il matrimonio con un ufficiale inglese. La sua vita si dipana tra Inghilterra e Italia. Il commento di Duempelmann è che Parpagiolo fu certamente operativa in progetti per il regime fascista e in quegli anni aderì al canone classico prevalente; ma successivamente le politiche culturali del dopoguerra in Inghilterra e il Festival of Britain del 1951 permisero a Parpagiolo di operare dentro una nuova struttura di riferimento, rompendo con la tradizione e sperimentando nuove forme nel disegno del giardino.

Nel 1946 Parpagiolo Shephard è impegnata con Sylvia Crowe nel progetto di "The Dune Gardens" a Mablethorpe e a Sutton-on-sea: si tratta di risanare aree sabbiose, antiche dune costiere che erano state devastate dai bombardamenti; nel 1948 la ritroviamo a Londra, dove organizza la First International Conference of Landscape Architecture; nel 1949-1951 progetta il giardino del Regatta Restaurant, mostrando di saper applicare in modo moderno la tradizione informale del giardinaggio inglese.

Il lavoro di Parpagiolo Shephard procede tra Inghilterra e Italia, dove disegna con l'architetta Elena Luzzatto il sito del Cimitero militare francese di Monte Mario; progetta nuove aree verdi residenziali a Vigna Clara, sulla Via Nomentana, alla Balduina, all'Olgiata e a Casal Palocco. Suo il progetto per il parco dell'Albergo Cavalieri Hilton, nel 1963, e quello per l'atrio e il giardino interno della sede RAI in viale Mazzini, nel 1966. Nel 1970 disegna i Giardini della Fondazione Agnelli, a Torino. Infine, a riprova della sua capacità di trapiantarsi in luoghi lontani, e dell'inesauribile propagarsi della sua passione per il giardinaggio, nel 1970-1971 Parpagiolo progetta il restauro di un giardino del

Cinquecento in stile Moghul, il Bagh-e Babur a Kabul. Non potremmo immaginarla più lontana e più vicina: spazia dalla storia del paesaggio ai progetti per il giardino moderno; dall'apertura all'Europa e al mondo, agli spazi verdi dell'autarchia fascista; dai cimiteri di guerra al verde aziendale. Parpagliolo Shepard ci sembra una specie esotica, capace di trovare sempre nuove suggestioni e di crescere verso nuovi orizzonti.

Bibliografia

Articoli di Maria Teresa Parpagliolo in «Domus»

- 1930, agosto, *Giardini di Capri*, pp. 58-60; p. 81
1931, gennaio, *I principi ordinatori del giardino italiano*, pp. 68-71.
1931, maggio, *L'orto, il giardino, il frutteto in maggio*, p. 76.
1931, maggio, *I giardini di Pompei*, pp. 77-79.
1931, giugno, *Chanousia. Giardino botanico alpino al Piccolo San Bernardo*, pp. 59-61.
1931, giugno, *Un piccolo frutteto*, pp. 368-369.
1931, ottobre, *Due schemi di distribuzione di colori con tulipani*, p. 620.
1932, settembre, *Due progetti di giardini*, pp. 558-559.
1932, ottobre, *Norme da seguire nella piantagione dei bulbi*, p. 621.
1932, dicembre, *Dislivelli nei giardini*, pp. 770-771.
1932, dicembre, *Arbusti ornamentali d'autunno e d'inverno*, p. 771.
1933, gennaio, *Giardino geometrico e giardino naturale*, pp. 40-41.
1933, febbraio, *Delle parti di un giardino*, pp. 90-91.
1933, aprile, *Il piccolo giardino*, p. 209.
1933, giugno, *Castel Fusano*, pp. 335-337.
1933, settembre, *Villa Sciarra*, pp. 516-517.
1935, agosto, *Tulipani nuovi*, pp. 51-52.

Opere consultate

- D'ANNUNZIO, G., 1988, *Prose di Romanzi*, 2 voll. vol. 1, Andreoli, A., (ed.), Milano, Mondadori.
DUEMPLMANN, S., 2002, *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-74): Her Development as a Landscape Architect between Tradition and Modernism*, «Garden History», Vol. 30, n.1, pp. 49-73.
—, 2004, *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974). Ein Beitrag zur Entwicklung der Gartenkultur in Italien im 20. Jahrhundert*, Weimar, VDG.

- , 2005, *La battaglia del fiore. Gardens, Parks and the City in Fascist Italy*, in «Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes», vol. 25, No.1, pp. 40-70.
- , 2005, *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974). Pioniera di una nuova cultura del giardino in Italia*, in Isnenghi, M., Palminteri F., Romitti, I., (eds.), *Donne di fiori: Paesaggi al femminile*, Milano, Mondadori Electa, pp. 18-21.
- , 2010, *The Landscape Architect Maria Teresa Parpagliolo Shephard in Britain: her international career 1946–1974*, in «Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes», vol. 30, No.1, pp. 94-113.
- SEVERINI, G., 2009, *I giardini come beni del patrimonio culturale: storia di una legge e questioni interpretative*, in «Aedon, Rivista di Arti e diritto online», <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2009/1/severini.htm>
- SHEPHARD PARPAGLIOLO M. T., 1972, *Kābul: the Bāgh-i Bābur: a Project and a Research into the Possibilities of a Complete Reconstruction*, Roma, IsMEO.

Capitolo 12

Rosemary Verey: rileggere la storia inglese nel giardino moderno

Anna Zappatini

Il nome di Rosemary Isabel Baird Sandilands Verey (1918-2001), “plantswoman” – esperta di piante – e scrittrice inglese, è associato a quella tipologia di giardino all’inglese che immaginiamo quando pensiamo al giardino all’inglese: impeccabile, ricco di sofisticate combinazioni di piante, trionfi di colori e fioriture, prati smaltati, siepi potate e ciuffi di alberi uniti a spazi più formali dal sapore antico. Un giardino che concentra quell’irrefrenabile passione per i fiori che da sempre abita un intero popolo, e a cui Rosemary non sfugge.

Cresce in una famiglia composta dall’adorato padre, Prescott Sandilands, ufficiale nei Royal Marines, la madre Gladys Murton, ex attrice, due fratelli, Pat e Francis, e una sorella, Christina, tutti più grandi. Rosemary è studentessa brillante e sportiva appassionata, competitiva e determinata, non bella o sensuale, dicono i suoi corteggiatori quando debutta nella “season” londinese, ma allegra, piena di energia e senso dell’umorismo. Nel 1937 si iscrive all’University College di Londra, inizialmente alla facoltà di matematica per poi passare ad economia e storia, ma abbandona gli studi dopo due anni per sposare David Verey, architetto, storico dell’architettura, e amico di suo fratello. La minaccia della guerra cambia la percezione del futuro creando un senso di incertezza e urgenza, e Rosemary e David, come molte altre giovani coppie dell’epoca, più che per passione, si sposano pensando che potrebbe non esserci una seconda occasione. Ripensando alla loro storia, però, Rosemary ricorda una profonda amicizia e una vita felice.

A vent’anni, da studentessa universitaria diventa una più tradizionale moglie e mamma.

Nell’agosto del 1939 Rosemary visita per la prima volta Barnsley House, la casa di famiglia di David vicino a Cirencester nel Gloucestershire, ma, ammette, è più interessata al campo da tennis che alle aiuole di fiori. Per lungo tempo canonica, l’antica casa a due piani in una bella pietra locale color miele appare elegante e severa ai margini del villaggio di Barnsley, tra campi, pascoli e muretti che disegnano il paesaggio rurale dei Cotswolds, regione a circa due ore ad ovest di Londra.

La casa risale al 1697 e i successivi ampliamenti non ne hanno modificato lo stile architettonico, la facciata simmetrica e priva di fronzoli, le piccole finestre

“mullioned”, con una elegante cornice in pietra, gli abbaini e i comignoli che si innalzano dal ripido tetto. I genitori di David, Cecil e Linda Verey, la acquistano nel 1939, quando Cecil si ritira in pensione, e nell'ottobre dello stesso anno, Rosemary e David vi trascorrono la breve luna di miele. Dal 1951 diventerà la loro casa, dove vivranno insieme per oltre trent'anni, fino alla morte di David nel 1984.



Fig. 12.1. Barnsley House.

Dopo la guerra hanno sempre vissuto nella zona. David lavora come ispettore degli edifici storici per il Ministry of Housing nella regione del Gloucestershire, mentre le giornate di Rosemary sono occupate dalla famiglia. Una famiglia tradizionale, attiva nella vita della comunità e della chiesa locale. Rosemary ricorda: «Bambini – quattro entro il 1949 – e cavalli reclamavano la mia attenzione più che il giardinaggio. Ma stavo diventando consapevole del giardino e delle sue stagioni» (Verey 1995: 8).

I primi bucaneeve che sbocciano a febbraio, seguiti da primule, gigli e dalie, segnano il trascorrere delle stagioni, restituendole il senso del tempo in una casa che la fa sentire di passaggio e, allo stesso tempo, parte di una lunga storia. Una storia che ha lasciato tracce anche nel giardino, dove il muro di pietra che lo circonda su tre lati è stato edificato dal Reverendo Charles Coxwell, primo canonico vissuto a Barnsley House verso il 1770, mentre gli alti alberi piantati verso la metà dell'Ottocento dal Reverendo Ernest Howman, terzo canonico,

ancora lo proteggono dai freddi venti. In questi anni, il giardino si adatta alle esigenze della numerosa famiglia facendo spazio a campo da tennis e piscina. Senza rimpianti, Rosemary sostituisce le bordure fiorite in stile Gertrude Jekyll ereditate dalla suocera, ormai esaurite e piene di erbacce, con un più pratico ed economico prato dove i figli giocano a croquet e montano i pony.

La decisione, all'inizio degli anni Sessanta, di ricreare le aiuole di fiori intorno alla casa, segna l'inizio della passione di Rosemary per il giardino. I figli sono cresciuti e un incidente a cavallo nel 1953 ha smorzato la sua passione per la caccia. Il marito la incoraggia a cercare nuovi interessi e, da appassionato bibliofilo, le regala preziosi erbari antichi. Sempre David invita Percy Cane (1881-1976), famoso *garden designer* dell'epoca, a trascorrere un fine settimana a Barnsley House, ma senza avvisarla.

L'iniziativa di David rispecchia in fondo la tradizionale separazione di ruoli tra uomo e donna che permea la società dell'epoca. Anni dopo, riflettendo sui cambiamenti dei giardini dopo la guerra, Rosemary vede l'impegno della donna come un modo per esprimere il suo talento artistico, riconoscendo, a malincuore, che è l'uomo a decidere gli interventi strutturali più importanti e costosi, perché ha il controllo delle entrate familiari. Così accade nella gestione del giardino di Barnsley House, nella cui evoluzione, però, David ha un ruolo importante e spesso sottovalutato, avendo contribuito, infatti, con le sue competenze di storico dell'architettura, allo sviluppo della struttura esistente creando lo scenario per valorizzare le piante scelte da Rosemary.

La visita di Cane la scuote, la sente come un'intrusione e la spinge ad agire. Cane viene rispedito a Londra ma il suo suggerimento di rinnovare lo spazio di fronte al salotto prende forma. Negli angoli dell'area sono sviluppate quattro aiuole geometriche che creano una sorta di cornice intorno al prato diviso in due dal vialetto che dalla casa conduce ad un cancello nel vecchio muro di pietra. Tra le pietre irregolari della pavimentazione del vialetto, bordato da file parallele di tassi piantati da Linda Verey agli inizi degli anni Cinquanta, Rosemary seminerà colorati eliantemi, mentre, per le aiuole, creerà ritmate successioni di fioriture. Ma, all'inizio, le sue conoscenze in materia di giardinaggio sono limitate, legate soprattutto all'orto coltivato durante la guerra, senza alcuna idea di disegno e colore. Per imparare inizia a frequentare i Flower Show della Royal Horticultural Society a Londra, visita giardini, osserva, prende appunti, fa domande e ascolta i suggerimenti di altri appassionati e professionisti del settore, come Nancy Lindsay (1896-1973), giardiniera, vivaista, viaggiatrice ed artista. Rosemary trova ispirazione e consigli a The Manor House, nell'Oxfordshire, dove il giardino è stato creato dalla madre di Nancy, Norah Lindsay (1873-1948), famosa giardiniera e *garden designer* per nobili e famiglie reali. Nancy, che ha viaggiato a caccia di fiori e rose nella Persia degli anni Trenta, le suggerisce di iniziare coltivando piante non troppo esigenti e di sicura soddisfazione, come ellebori e *Hosta*, che le regala in quantità.

Nel 1961, Rosemary apre il suo primo “gardening book”, un diario del giardino rilegato in carta fiorentina regalatole dalla figlia Davina a Natale, con la lista degli alberi e degli arbusti scelti per arricchire un boschetto a sud ovest della casa. Attenta alle fioriture, ma sempre più anche ad estendere il periodo di interesse oltre la primavera, scegliendo, ad esempio, alberi con bei colori autunnali, Rosemary crea uno spazio tranquillo ed ombreggiato dove passeggiare in ogni stagione, seguendo i semplici sentieri sfalciati nel prato e i pensieri in libertà.

Il giardino prende forma. Nel 1962, David acquista un piccolo tempio in stile classico che langue abbandonato nel vicino Fairford Park e, pietra dopo pietra, lo ricostruisce a Barnsley House come sfondo ad una vasca ottagonale costruita nel 1954. Le proporzioni sono perfette e la semplice pavimentazione in pietra locale, unita alla scelta di lasciare l'area intorno al tempio libera da alberi ed arbusti, mette in risalto l'eleganza dell'insieme. Una bella cancellata, dipinta di un insolito blu, delimita l'area, dandole un'atmosfera raccolta. Un viale di tigli potati, parallelo all'antico muro di pietra, guida lo sguardo verso il tempio, completato all'estremità opposta da un tunnel di maggiociondoli, *Laburnum anagyroides*.



Fig. 12.2. Cristina Zappatini, *Laburnum Walk*, Barnsley House.

Rosemary attribuisce l'idea del tunnel alla lettura del famoso libro di Russell Page (1906-1985), *The Education of a Gardener*, pubblicato nel 1962, e alle sue considerazioni sull'importanza di creare punti focali e prospettive, mentre non menziona il tunnel di maggiociondoli, molto più ampio e famoso, realizzato

a Bodnant Garden nel Galles e neanche quello a Haseley Court, nel vicino Oxfordshire, creato da Nancy Lancaster (1897-1994), americana che trasforma la sua passione per lo stile delle case di campagna inglesi in un business di successo.

Rosemary stessa acquista le piante necessarie, dieci maggiociondoli e dieci glicini, che pianta alternati, cinque per parte. Sotto questi aggiunge bulbose primaverili, che all'inizio dell'estate lasciano spazio ai globi perfetti dell'aglio ornamentale, *Allium aflatanense*. Il colore mauve dei suoi fiori contrasta piacevolmente con il giallo dorato e luminoso dei laburni, creando un colpo d'occhio indimenticabile, completato dal vialetto, pazientemente creato da David utilizzando i ciottoli che ha raccolto lungo le spiagge del Pembrokeshire, zona costiera nella regione del Galles, durante i suoi viaggi di lavoro. Una colonna in pietra, creazione dello scultore Simon Verity (1945-), come regalo per i sessant'anni di David, chiude la prospettiva. Incisa su di essa, vi è un'iscrizione tratta da un testo di John Evelyn (1620-1706):

Come nessun uomo può dirsi davvero miserabile
se possiede un giardino su questa terra, nessuno sarà mai
felice senza la sicurezza di un giardino nell'aldilà.
Dove il primo Adamo cadde, il secondo si alzò.
(Robinson 2012: 52-3)

L'immagine della cascata dorata dei maggiociondoli in fiore, che ondeggiano sopra le sfere dell'*Allium*, diventa simbolo non solo del giardino di Barnsley House, ma di una ritrovata gioia di fare giardinaggio.

L'Inghilterra si lascia pian piano alle spalle la Seconda Guerra Mondiale, anche se razionamenti, mancanza di carburante e merci ancora costose e difficili da trovare sono una realtà fino alla metà degli anni Cinquanta. Le donne tornano ad essere mogli e madri, casalinghe dedicate alla famiglia e alla casa, con un particolare fervore per l'igiene e la salute. Nel 1955, un terzo delle famiglie inglesi ha il televisore e un grande frigorifero troneggia nelle cucine.

In questi anni, il primo *garden center* inglese apre a Ferndown, nel Dorset, rivoluzionando il mondo dei giardini. Questi, di dimensioni sempre più ridotte, sono vissuti come spazi all'aria aperta dove divertirsi e rilassarsi, con patio, *barbecue*, piscina e un bel prato con sentiero pavimentato; lo spazio per piante e fiori si limita ad un'aiuola o pochi vasi, magari un piccolo giardino roccioso. Nei *garden center* ora si possono trovare tutti gli elementi per creare un giardino bello e, soprattutto, a bassa manutenzione, a partire dalle piante vendute in contenitore. Fino ad allora, infatti, le piante erano seminate e fatte crescere in piena terra nei vivai, e quindi potevano essere trapiantate nei giardini solo tra marzo e novembre. Ora, invece, sono disponibili in qualunque momento dell'anno, più facili da trasportare e meno costose. Scompaiono i cataloghi per corrispondenza e, verso gli anni Settanta, fanno la loro comparsa i vasetti di plastica. Anche

nella scelta delle piante sono privilegiate quelle considerate “facili”: sempreverdi e tappezzanti, conifere, rose coltivate ad alberello, e una galassia di ibridi di rododendri dalle vivaci sfumature. Tagliaerba, tubi ed irrigatori, erbicidi e pesticidi contribuiscono a semplificare il lavoro, tenendo sotto controllo la natura. Anche l'uso di nuovi materiali, come il cemento, contribuisce a creare un ambiente pratico e ordinato.

Nel suo giardino, Rosemary lavora senza fretta e, aiutata dal giardiniere, semina, trapianta e sperimenta. Nell'inverno del 1969, inizia a lavorare alla grande bordura, uno spazio lungo quasi ventitré metri e largo sette, ispirandosi al vicino giardino di Pyrford Court, nel Surrey, dove le aiuole recano l'impronta inconfondibile di Gertrude Jekyll, e dove la colpisce l'uso di arbusti e rampicanti lungo i muri.

Rosemary continua la sua collezione di antichi erbari e libri di giardinaggio. Testi preziosi che non si limita a sfogliare ma legge attentamente e, attraverso i quali, conosce i giardini delle epoche passate in una luce diversa. Le origini della casa stessa la stimolano a studiare le caratteristiche dei giardini elisabettiani e a ricercare una continuità tra passato e presente. Negli anni, Rosemary matura un approccio più formale che si traduce nella realizzazione di un “knot garden”, o giardino disegnato a nodi, di un “potager”, o orto ornamentale, nel 1972, e di un piccolo giardino di erbe aromatiche, nel 1978.

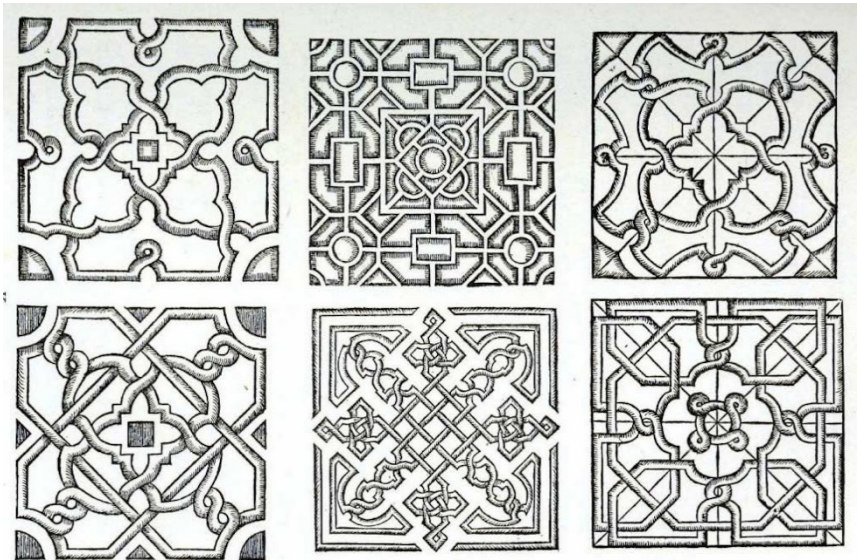


FIG. 27.—Knots, from Markham.

Fig. 12.3. Gervase Markham, esempi di giardini a nodi, in Reginald Theodore Blomfield, *The Formal Garden of England*, 1892.

Popolare in Inghilterra in epoca Tudor, il “knot garden”, letteralmente “giardino a nodi”, è un giardino formale, dove basse siepi di erbe aromatiche o piccoli arbusti di sempreverdi si intersecano, sembrando quasi annodate, seguendo elaborati disegni geometrici ricchi di valore simbolico, all’interno di una cornice vegetale quadrata o rettangolare. I raffinati e suggestivi arabeschi vegetali erano in genere disposti vicino alla casa, per poter essere ammirati dalle finestre, e Rosemary segue la tradizione scegliendo, per il suo “knot garden”, l’angolo a sud ovest occupato da una veranda.

Per questo spazio adatta due disegni: uno è tratto dal libro *The Countrie Farm* di Gervase Markham del 1616 e l’altro da *The Complete Gardener Practice* di Stephan Blake, del 1664, e utilizza due diverse specie di bosso, una a foglia verde e l’altra con i margini dorati, unite ad un cespuglietto sempreverde con foglie lucide ed aromatiche. Lo spazio è definito verticalmente da una meridiana e quattro agri-fogli variegati, artisticamente potati a forma di sfera, disposti negli angoli. La cornice, inizialmente in rosmarino, è sostituita da bosso dopo un inverno particolarmente rigido, così come ghiaia locale è utilizzata al posto dei minerali colorati che riempiono gli spazi vuoti tra le piante. Markham suggeriva di utilizzare tegole finemente sminuzzate per il rosso, sabbia per l’oro, polvere di carbone per il nero, e gesso per l’argento, ma Rosemary, a malincuore, rinuncia alla scrupolosa ricostruzione storica per semplificare la già complicata manutenzione.

Dopo il successo del “knot garden”, Rosemary decide di realizzare, vicino a casa, un giardino di erbe aromatiche. Alterando parzialmente la simmetria delle quattro aiuole geometriche di fronte al salotto, crea una cornice rettangolare in bosso che racchiude triangoli regolari in cui prosperano timo, mentuccia, maggiorana, salvia, aglio e prezzemolo, ma anche l’argentea *Artemisia abrotanum*, l’*Iris* ‘Florentina’ e la misteriosa mandragora.

I lavori più importanti riguardano, però, l’orto, che, da spazio meramente utile, con aiuole rettangolari organizzate in file ordinate di verdure, si trasforma in un accattivante elemento decorativo.

Agli inizi della Seconda Guerra Mondiale il Ministero dell’Agricoltura aveva lanciato la campagna “Dig for victory!” ovvero “Zappa per la vittoria!”, trasformando in orti, appezzamenti di ogni genere, dai giardini ai campi da golf, per rendere autosufficiente il paese nella produzione di verdura e ridurre le importazioni. Uomini e, soprattutto, donne e bambini, avevano svolto un ruolo importante per il successo dell’iniziativa ma, alla fine della guerra, il “walled garden”, il giardino cintato tradizionalmente dedicato a ortaggi, frutta e fiori da taglio, era rimasto associato a quel periodo di bisogno e difficoltà e, nel boom economico degli anni Sessanta e Settanta, dimenticato o, peggio, trasformato in un più necessario parcheggio.



Fig. 12.4. Peter Fraser, *Dig on for Victory!* Ministry of Information, Poster WWII, 1939-1946.

Anche Rosemary ha imparato a coltivare l'orto durante la guerra. L'idea di trasformare quello di Barnsley House in un affascinante orto ornamentale matura ancora una volta dalla lettura di testi antichi, in particolare dei libri scritti da William Lawson (1553/4-1635), ecclesiastico del Seicento con la passione per il giardino e il dono di saperla trasmettere. Qui, la rigida separazione tra giardino dei fiori e orto sfuma in più interessanti commistioni.

La visita all'originale "potager" del Chateau de Villandry, vicino a Tours, nella Loira, alimenta la sua ispirazione, nonostante le dimensioni dell'orto francese, — acquistato e restaurato agli inizi del Novecento dal medico spagnolo Joachim Carvallo e dalla moglie Ann Coleman, ereditiera americana, interpretando lo stile rinascimentale e la tradizione del Cinquecento — siano molto diverse dal piccolo spazio disponibile a Barnsley House. Rosemary lavora lentamente, intrigata dalla perfezione geometrica del disegno, costruendo una rete di vialetti regolari che incorniciano aiuole non troppo ampie e con forme geometriche diverse. I vialetti sono creati con materiali di recupero, mattoni e pietre presi da case in demolizione, che Rosemary dispone seguendo motivi diversi su uno strato di sabbia, senza cemento, e sono bordati da bossi, lavande e cespugli di uva spina ad alberello. Alberi di mele circondati da fragole e erba cipollina sono piantati al centro delle aiuole dove prospera un'incredibile varietà e abbondanza

di verdure e fiori. Eleganti piante da frutto coltivate a spalliera sembrano disegnate sui muri, mentre rampicanti e rose ricadono da archi e pergolati.



Fig. 12.5. L'orto a Barnsley House.

L'ordine e la simmetria del disegno formale sono sottolineati dagli alberi potati secondo l'antica arte topiaria, ammorbiditi dalla controllata esuberanza di generose piantagioni e riscaldati dalle combinazioni di forme, trame, colori e fioriture. Il giardino agli inizi degli anni Settanta ha una struttura ormai definita e una sua maturità. Le dimensioni, poco più di un ettaro e mezzo, sembrano più ampie, grazie alla creazione di tre lunghi viali paralleli che lo attraversano, e alla disposizione di spazi ben distinti da siepi e muretti, arricchiti da impeccabili bordure e romantiche aiuole, dove le fioriture si susseguono nel corso delle stagioni grazie ad attente combinazioni di bulbi, piante tappezzanti, annuali, erbacee perenni e arbusti. Una stratificazione resa possibile dalla profonda conoscenza delle piante di Rosemary, e da una manutenzione continua che parte dalla cura del terreno che nutre, quando ancora non è di moda, seguendo metodi organici. Nella tradizione di Gertrude Jekyll, Rosemary ama gli schemi di colore armoniosi, i colori pastello, rosa e grigio, blu, malva e bianco a inizio estate, ma sottolinea l'importanza di estendere il periodo di interesse delle aiuole, a fine estate, utilizzando *Helenium* e *Rudbeckie*, dai colori più caldi smorzati dal verde e da vaporose graminacee. L'autunno risplende nelle lucide bacche e negli intensi colori dei fogliami e Rosemary scopre la bellezza severa ed essenziale del giardino in inverno, quando nessuno ne parla, selezionando alberi con cortecce ornamentali e arbusti dai fiori intensamente profumati.



Fig. 12.6. Cristina Zappatini, *Fine estate a Barnsley House..*

David, in pensione dal 1968, è impegnato in prestigiosi incarichi pubblici e con Rosemary, sempre più presa dalla scoperta di nuove piante e dalle loro infinite combinazioni, indugia sull'introduzione di elementi decorativi: statue, una fontana, panchine in punti strategici; dettagli architettonici che sottolineano il passaggio tra le diverse aree del giardino, senza dominare sulla vegetazione.

Il giardino di Barnsley House è descritto per la prima volta in un articolo pubblicato in «The Garden», rivista della Royal Horticultural Society, nel luglio 1977. Il titolo dell'articolo, *A Bibliophile's Garden*, il giardino di un bibliofilo, sottolinea quel legame tra giardino e libri, tra passato e presente, che ha ispirato il lavoro di Rosemary, e che la porta alla ribalta nel momento in cui si apre una più ampia riflessione sull'eredità della tradizione inglese.

Nel 1979, il direttore del Victoria & Albert Museum, Sir Roy Strong (1935-), organizza la mostra "The Garden: A Celebration of One Thousand Years of British Gardening", "Il giardino: una celebrazione di mille anni di giardinaggio britannico", chiudendo un ciclo iniziato nel 1974 con la mostra "The Destruction of the Country House", "La distruzione della casa di campagna", seguita, nel 1977, da "Change and Decay: The Future of Our Churches", "Cambiamento e decadenza: il futuro delle nostre chiese". Con queste mostre, Strong voleva sensibilizzare l'opinione pubblica sul destino del patrimonio architettonico tradizionale inglese, dalle case di campagna ai giardini. Rosemary scrive un saggio per il catalogo della mostra. Nell'appendice, nelle note sugli autori, il suo nome

spicca tra quelli di eminenti studiosi, storici, scrittori ed architetti, come quello di «una giardiniera compulsiva» (Harris 1979: 190), con un piccolo *garden center* e una cospicua collezione di libri antichi. Il suo saggio, intitolato *English Gardening Books*, ripercorre la storia delle pubblicazioni inglesi dedicate ai giardini, dai primi erbari del Cinquecento ai testi degli inizi del Novecento, e si apre con la frase: «La vita nel Ventesimo secolo sarebbe inconcepibile senza libri di giardinaggio per ispirare, istruire e deliziare» (Harris 1979: 117).

È in questi anni che un'anonima signora di campagna inglese, madre di famiglia di mezz'età, si trasforma in una star internazionale grazie ad una lunga serie di libri e di conferenze nelle quali racconta la sua esperienza e la sua conoscenza delle piante e della storia dei giardini, testimoniate dal giardino di Barnsley House. Questo diventa esempio e riferimento di uno stile tradizionale inglese, romantico e nostalgico, adattato a spazi ed esigenze contemporanee.

Il giardino è aperto per la prima volta al pubblico nel 1970, in occasione delle giornate indette dal *National Garden Scheme*, iniziativa benefica nata nel 1927 per raccogliere fondi grazie all'apertura al pubblico, per pochi giorni all'anno, di giardini privati di particolare interesse e bellezza.

A Barnsley House, l'apertura occasionale si trasforma pian piano in una routine di sei giorni la settimana e più di trentamila visitatori all'anno. Rosemary adora parlare con loro, raccontare la storia del giardino, regalare piante e, quando capita, disegnare su volanti pezzi di carta schemi di aiuole.

Questa è un'attività che, con gli inizi degli anni Ottanta, sviluppa a livello professionale, supportata da una squadra di professionisti, per quanto riguarda gli aspetti tecnici e pratici del lavoro. Nelle visite ai clienti è metodica ed attenta, prende note, scatta fotografie, tratteggia schizzi, e non dimentica di osservare il giardino dalle finestre delle diverse stanze, inclusa cucina e camere da letto. Rosemary cerca soluzioni originali usando occhi e immaginazione, come le consiglia Russell Page, spesso ospite a Barnsley House. Da lui assorbe l'idea dell'importanza dell'acqua, della disposizione degli alberi, e il senso delle proporzioni, mentre Christopher Lloyd, il leggendario creatore del giardino di Great Dixter, la stupisce con audaci abbinamenti di colori.

L'esperienza di Rosemary attira l'attenzione dei proprietari di vecchie magioni di campagna interessati a ricreare l'atmosfera di un tempo. Negli anni, dai vicini di casa passa alla famiglia reale inglese, lavorando per la Principessa consorte di Michael del Kent e, più tardi, per il Principe di Galles, Charles, nel suo giardino a Highgrove House, non lontano da Barnsley; ma lavorerà anche per l'eccentrico Elton John e una schiera di facoltosi ed entusiasti americani.

La carriera letteraria di Rosemary, invece, inizia con la pubblicazione di articoli in un giornale locale, alla fine degli anni Sessanta, per poi passare, una decina di anni dopo, al prestigioso «Country Life», a cui già collabora David. Rosemary pubblica il suo primo libro nel 1980, *The Englishwoman's Garden*, di cui è co-autrice insieme ad Alvilde Lees-Milne (1909-1994), creatrice di giardini,

scrittrice, amica di Vita Sackville-West e vicina di casa dei Verey nella sua dimora di Alderley Grange. Il libro raccoglie trentasei saggi scritti da altrettante proprietarie ed appassionate giardiniere sparse in tutto il Regno Unito: nobili viscontesse con parchi secolari e anonime signore con minuscoli giardini di città, collezioniste di fritillarie ed entusiaste coltivatrici di banali gerani. Ognuna racconta, con le sue parole, la sua esperienza e la sua storia. Corredato da abbondanti fotografie a colori, il libro crea grande interesse. Alvide Lees-Milne, benché, all'epoca, più famosa di Rosemary, si limita a scrivere la prefazione mentre è il giardino di Barnsley House ad essere descritto. Rosemary capisce che il libro è uno strumento importante per farsi conoscere e, senza esitare, organizza a sue spese un viaggio promozionale in America, dove era già stata, nel 1978, con il marito. Seguiranno diciassette libri nell'arco di vent'anni.

La scrittura di Rosemary è accessibile e coinvolgente, sempre pratica, diretta, mai accademica o troppo scientifica. Le sue conoscenze nascono dall'esperienza, non nasconde insuccessi ed errori, spesso cita gli antichi e amati volumi, e, soprattutto, incita ad osservare e sperimentare per scoprire i propri gusti, a copiare da altri giardini schemi e soluzioni originali adattandoli al proprio. I testi sono accompagnati da schizzi, ma anche da irresistibili fotografie a colori. A differenza di altri proprietari un po' gelosi dei loro giardini, Rosemary invita diversi fotografi a ritrarre Barnsley House. Jerry Harpur e il leggendario Andrew Lawson sono i nomi che ricorrono più spesso nelle sue pubblicazioni. Lawson, in particolare, vive vicino a Barnsley e questo gli permette di visitare spesso il giardino, documentandone le diverse stagioni.

The Scented Garden, pubblicato nel 1981, è il primo libro scritto interamente da Rosemary nel quale ripercorre la storia delle piante profumate, che ritiene ingiustamente trascurate a causa dell'attenzione riservata al colore nella creazione delle aiuole. Come sempre, unisce suggerimenti pratici a informazioni storiche, per riportare le piante fragranti, non solo in giardino, ma anche in casa e sulla tavola, e per creare maggiore consapevolezza del loro profumo.

Nel 1984 esce *Classic Garden Design* in cui spiega, con fotografie e schemi, come ricreare e adattare elementi dei giardini del passato a quelli contemporanei, ed invita ad osservare ogni giardino con occhio più attento e curioso. Il libro è dedicato al marito David, «che ha spostato un tempio del 1770 da Fairford Park, creando così un centro di grande felicità nel nostro giardino» (Verey 1984: 6).

David muore nello stesso anno e Rosemary rimane sola a Barnsley House. I figli si sono nel frattempo sposati e la situazione finanziaria è diventata difficile. David, accademico che considerava il denaro argomento poco elegante, ha trascurato la gestione del loro patrimonio, accumulando debiti. Per Rosemary, a sessantacinque anni, il giardino, i libri, la sua attività di designer di giardini, e le conferenze, diventano fondamentali per mantenere la casa e aiutare i figli.



Fig. 12.7. Il Tempio, Barnsley House.

Gli Stati Uniti si rivelano un'ottima fonte di denaro. Dopo il primo viaggio, Rosemary e David sono tornati spesso in America, dove gli appassionati di giardini hanno iniziato a conoscerla e ad amarla. E Rosemary, che è stata moglie nel senso più tradizionale del termine, senza mai mettere in discussione il marito, in America si sente libera. Si presenta impeccabile con i capelli argentati in piega, collana di perle, camicette a fiori di *chintz* che fanno risaltare i suoi occhi azzurri. È spontanea, sincera, divertente e pronta a divertirsi, e trova un pubblico interessato a scoprire come realizzare quei giardini inglesi considerati, tra gli anni Ottanta e Novanta, un modello di raffinatezza ed eleganza. Rosemary porta il bagaglio della sua esperienza e le sue conoscenze, consapevole più di altri degli intrecci botanici tra le due sponde dell'Atlantico, e di come il successo dei giardini inglesi fosse iniziato anche grazie alle piante faticosamente importate dall'America nel Settecento.

E, cosa non meno importante, Rosemary ha un suo vero giardino, dove la teoria diventa pratica e i gruppi di Americani che presto iniziano a visitarlo sono piacevolmente sorpresi dalla scoperta che non si tratta di un parco secolare ma di un giardino di dimensioni normali, alla portata di tutti.

La pubblicazione di due libri dedicati ai giardini americani aiuta a diffondere e consolidare la sua fama. Nel 1984 pubblica *The American Woman's Garden*, seguito, nel 1990, da *The American Man's Garden*, replicando il formato e il successo del libro con cui ha esordito, e raccogliendo le dirette testimonianze di proprietari di giardini in tutto il paese. Rosemary fa sentire agli Americani che apprezza i loro giardini anche quando gli addetti ai lavori li considerano insignificanti, e, pur rimanendo fedele al suo stile, studia ed è attenta alle piante e ai colori locali, di cui incoraggia l'uso. Dopo la pubblicazione dei libri, intraprende un estenuante tour di presentazioni, nonostante i crescenti problemi di salute.

Nel 1988 organizza un tour di conferenze in Australia. Lo stesso anno decide di lasciare Barnsley House al figlio primogenito, come tanti anni prima avevano fatto i genitori di David, ritirandosi a vivere in un edificio adiacente.

Nel 1992 le viene chiesto, per la prima volta, di creare un giardino per il Chelsea Flower Show, manifestazione per eccellenza del giardinaggio inglese che si tiene annualmente a Londra nei mesi di maggio. Il giardino, sponsorizzato dall'«Evening Standard», è intitolato “Town Garden”, Giardino di città, ed è una versione in miniatura di quello di Barnsley House. Curato nei minimi dettagli, con vialetti di mattoni e pietra, erbe aromatiche, “conservatory” – veranda-serra, chiusa a vetri – e tanti fiori, il giardino è perfetto e molto ammirato ma, con sua grande delusione, premiato solo con la medaglia d'argento, perché giudicato troppo tradizionale. Il suo stile è considerato superato quando inizia a diffondersi l'idea di un giardino più naturalistico ed informale, dove non servono potature, la manutenzione è ridotta, e le risorse idriche sono utilizzate con attenzione; un giardino che si ispira ai paesaggi della natura anche nell'associazione delle piante, utilizzando e valorizzando quelle spontanee.

In questi anni, Rosemary riceve una delle tre onorificenze più importanti del Regno Unito: l'Ordine dell'Impero Britannico, OBE, con cui sono insignite persone comuni che hanno svolto un servizio di particolare valore per il paese. Qualche anno più tardi, nel 1999, riceve la Victoria Medal of Honour, VMH, dalla Royal Horticultural Society.

Rosemary si dedica a promuovere l'attività di giovani giardinieri e di chiunque dimostri sincero amore per il giardino. Lei è l'esempio di una nuova passione che può nascere a qualunque età e che con determinazione, curiosità e fatica può raggiungere grandi risultati. Rosemary ha imparato da sola, nel giardino, così come nella scrittura dei libri e nella loro promozione. Solo l'esperienza della televisione si rivela poco fortunata.

Muore nel 2001. Il destino del giardino e della casa è nelle mani del primogenito che decide di cedere la proprietà. Barnsley House è trasformata in albergo di lusso dove, ancora oggi, la cascata dorata di maggiociondoli ricorda una signora inglese molto speciale.

Bibliografia

Opere di Rosemary Verey

1980, *The Herb Growing Book*, London, Walker Books.

LEES-MILNE, A., VEREY, R., 1980, (eds.), *The Englishwoman's Garden*, London, Chatto & Windus.

1981, *The Scented Garden*, London, Michael Joseph.

- LEES-MILNE, A., VEREY, R., 1982, (eds.), *The Englishman's Garden*, London, Allen Lane.
- SAMUELS, E., VEREY, R., 1984, (eds.) *The American Woman's Garden*, Boston, New York Graphic Society.
- 1984, *Classic Garden Design: How to Adapt and Recreate Garden Features of the Past*, Harmondsworth, The Viking Press.
- LEES-MILNE, A., VEREY, R., 1987, (eds.), *The New Englishwoman's Garden*, London, Chatto & Windus.
- 1988, *The Garden in Winter*, London, Frances Lincoln.
- 1989, *The Flower Arranger's Garden*, London, Conran Octopus.
- 1990, *Good Planting*, London, Frances Lincoln.
- 1990, *The American Man's Garden*, Boston, Little Brown & Co.
- 1990, *The Art of Planting*, Boston, Little Brown & Co.
- 1991, *A Countrywoman's Notes*, London, Frances Lincoln.
- 1991, *The Garden Gate*, London, Pavilion Books.
- 1992, *A Gardener's Book of Days*, London, Frances Lincoln.
- 1993, *Rosemary Verey's Good Planting Plans: Featuring her Best Garden Designs*, London, Frances Lincoln.
- VEREY, R., LAMBERT K., 1994, (eds.), *Secret Gardens: Revealed by Their Owners*, London, Ebury Press, Random House.
- 1995, *Rosemary Verey's Making of a Garden*, London, Frances Lincoln.
- 1996, *The English Country Garden*, London, BBC Books.

Opere consultate

- HARRIS, J., 1979, (ed.), *The Garden: A Celebration of One Thousand Years of British Gardening*, London, Mitchell Beazley Artists House in association with New Perspectives [for the] Victoria and Albert Museum.
- ROBINSON, B. P., 2012, *Rosemary Verey: The Life & Lessons of a Legendary Gardener*, Boston, David R. Godine.
- UGLOW, J., 2004, *A Little History of British Gardening*, London, Chatto & Windus.

Capitolo 13

Beth Chatto: assecondare l'ambiente, ovvero “la pianta giusta per il luogo giusto”

Anna Zappatini



Fig. 13.1. Beth Chatto (1923-2018). The Beth Chatto Gardens, Elmstead Market, 2010.

L'eredità di Beth Chatto (1923-2018), vivaista, giardiniera ed autrice, scomparsa nel maggio 2018, è racchiusa nel giardino della sua casa nell'Essex, nei suoi libri e nelle piante che, dal suo vivaio, oggi prosperano nei giardini di tutto il mondo. Beth è ricordata per la profonda conoscenza delle piante e per il suo pionieristico approccio ecologico che ha cambiato il modo di fare giardinaggio.

La passione per i giardini nasce in Beth fin da bambina. Il padre, William Little, ufficiale di polizia, e la madre Bessie, casalinga, sono appassionati giardinieri che la coinvolgono nelle loro attività orticole. Nel suo angolo di giardino Beth, bambina a cui piace studiare ed esplorare la natura, coltiva mughetti, felci e bucaneeve. La famiglia vive nell'Essex, contea a nord-est di Londra, prima nel villaggio di Good Easter, dove Betty Diana e il fratello gemello Seley sono nati il 27 giugno 1923, poi a Great Chesterford, dove nasce il fratello David. Beth,

come Betty Diana inizia a farsi chiamare verso i vent'anni, studia come insegnante e durante la guerra conosce Andrew Chatto (1909-1999), discendente del fondatore della casa editrice Chatto & Windus che, più interessato alla vita in campagna che alla letteratura, coltiva alberi da frutta, meli soprattutto, nella sua fattoria a Elmstead Market, vicino a Colchester. Beth e Andrew si sposano nel 1943 e vanno ad abitare non lontano, a Braiswick, nella casa dei genitori di Andrew. Il giardino, piuttosto tradizionale, risale agli anni Trenta e Beth ricorda l'ampio prato dietro la facciata sud della casa, circondato da profonde bordure di fiori, il roseto traboccante di ibridi di rose Tea e le siepi di lavanda a delimitare l'ingresso dell'orto. Beth insegna per un paio di anni prima di dedicarsi interamente alla famiglia, dopo la nascita delle figlie, Diana nel 1946 e Mary nel 1948. Nel tempo libero, Andrew si dedica allo studio delle piante e del loro habitat naturale, curiosità nata durante gli anni dell'infanzia trascorsi in California, che si trasforma in una ricerca che durerà tutta la vita. Una ricerca intesa inizialmente come raccolta di informazioni utili a giardinieri e professionisti del settore per facilitare l'acclimatamento e la coltivazione di nuove specie, che Andrew ben presto estende allo studio delle comunità di piante spontanee. Dopo la sua morte nel 1999, il gigantesco archivio, che include l'analisi della flora di quasi tutte le regioni temperate del mondo, è stato digitalizzato e reso disponibile on-line grazie ad un gruppo di volontari.

Andrew trasmette la sua passione alla moglie. Il loro primo viaggio all'estero subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, è a Saas Fee, nel Vallese, in Svizzera, dove, ricorda Beth,

vidi per la prima volta che, qualunque fosse il luogo, pendii pietrosi esposti e spazzati dal vento sopra i passi di alta montagna, pendii esposti a nord o cavità umide e ruscelli, ognuno aveva il proprio gruppo distintivo di piante, adattato alle differenti situazioni. (Chatto 2000: 10)

Negli anni successivi, continuano ad esplorare la flora delle Alpi e dei paesi del Mediterraneo, mentre, a casa, Beth si occupa della famiglia e dell'orto. Nelle aiuole coltiva astri, *Delphinium*, lupini e crisantemi, sperimentando cosmee e godzie. Nuove esperienze nel mondo dei fiori la porteranno presto ad osservare il giardino con una consapevolezza diversa.

Nel 1951, Pamela Underwood (1910-1978), vicina di casa e vivaista, invita Beth ad unirsi al Colchester Flower Club. Beth accetta, e ben presto si ritrova a viaggiare con la macchina carica di fiori raccolti in giardino, cesti e vasi per insegnare alle donne a decorare la casa.

Da inizio secolo molte cose erano cambiate nell'ambito delle composizioni floreali, affascinante ed effimera arte con antiche origini. Una branca del giardinaggio questa, per Gertrude Jekyll, che nel 1907, con il suo libro *Flower Decoration in the House*, suggeriva composizioni floreali semplici ed eleganti per

ogni mese dell'anno, utilizzando fiori e rami raccolti in giardino e disposti in vasi di vetro e ceste da lei stessa disegnati. Nelle lussuose case di epoca edoardiana, era il capo giardiniere, o qualche domestica particolarmente ispirata, ad occuparsi delle decorazioni floreali creando straripanti composizioni per tavole e camini, arricchite da rarità provenienti dalle serre ed incorniciate da vasi di palme.

A partire dagli anni Trenta, lo straordinario lavoro di Constance Spry (1886-1960) trasforma per sempre la decorazione floreale, non solo con la convinzione che ogni fiore, coltivato in serra o raccolto ai bordi di una strada, abbia bellezza e potenziale, ma soprattutto con la convinzione che ogni donna possa rendere la sua casa bella ed accogliente, indipendentemente dalle possibilità economiche. Constance Spry utilizza i fiori come parte dello schema decorativo per rivelare e sottolineare le qualità architettoniche o i colori di una stanza o di un dipinto. Per le sue composizioni, informali ed asimmetriche, molto diverse da quelle compatte e regolari in voga all'epoca, sceglie fiori di campo, rami coperti di licheni, pigne, carciofi e cavoli, ed una gamma altrettanto ampia ed inusuale di contenitori.

Altrettanto famoso all'epoca è il nome di Julia Clements (1906-2010), che al suo rientro dagli Stati Uniti nel 1947, inizia a viaggiare nel paese per incoraggiare la fondazione di club dedicati alla decorazione floreale. Ad ispirarla è l'esperienza dei Garden Club americani: associazioni di donne accomunate dall'interesse per la natura e i giardini. I Garden Club sono solo uno dei numerosi club femminili che si sviluppano spontaneamente in America, in particolare tra la metà dell'Ottocento e gli anni Trenta, per discutere temi culturali, dedicarsi ad attività caritatevoli, educative ed artistiche, ma anche per affrontare questioni religiose, politiche e promuovere riforme sociali.

Julia Clements è invitata a tenere il discorso di inaugurazione del Colchester Flower Club, il secondo ad essere fondato in Gran Bretagna. Beth definirà i Flower Club una vera benedizione per le donne. Negli anni del primo dopoguerra, quando le casalinghe devono ancora fare i conti con austerità e razionamenti, l'idea di poter creare qualcosa di bello con fiori e rami, materiale facilmente reperibile, le riempie di gioia e di speranza, e, allo stesso tempo, contribuisce a fare scoprire e rivalutare, anche nel giardino, fiori fino ad allora ignorati.

Beth si interessa anche all'ikebana, che scopre grazie ai libri che le presta un'anziana amica, il cui marito ha viaggiato a lungo in Giappone. La tradizionale arte giapponese di disporre i fiori la conquista con le sue linee semplici, l'attenzione per le proporzioni, la ricerca di equilibrio ed armonia nell'asimmetria di composizioni dove la bellezza di rami e fiori racchiude l'intero universo, l'eterno legame tra uomo, terra e cosmo. Beth ricrea nelle sue composizioni questo triangolo ideale, lavorando con colori, forme e strutture, sfruttando la ricchezza di fogliami del giardino, utilizzando i fiori nelle diverse fasi, dai boccioli ai capolini essiccati.

Amy Sanderson, giardiniera e fiorista che vive in Canada ed ha trascorso un anno facendo pratica nel giardino di Beth Chatto, ricorda come le composizioni di Beth potevano essere semplici: per esempio un ceppo coperto di muschio con pochi narcisi o imponenti mazzi di fiori per l'ingresso con torreggianti rami di digitale, *Gillenia trifolata*, *Lilium Martagon* e morbide peonie. Amy stessa si occupava di creare le composizioni floreali per la casa di Beth, e con lei amava discutere pregi e difetti di fiori che Beth prediligeva, come l'*Alchemilla mollis* o l'*Exochorda* "The Bride", ma anche di come creare linee attraverso una composizione con il colore, i rami o la ripetizione di forme e le diverse tecniche da utilizzare per ancorare i fiori.



Fig. 13.2. Composizione floreale di Amy Sanderson per la camera da letto di Beth Chatto, 2017.

L'incontro, negli anni Cinquanta, con Cedric Morris (1889-1982), artista e giardiniere, avvicina ulteriormente Beth ad un'idea diversa di giardino. Elegante e colto, pittore famoso per i suoi quadri accurati e vibranti di fiori, ritratti e paesaggi, Morris vive con il partner, Arthur Lett-Haines (1894-1978), per sei mesi l'anno a Benton End nel Suffolk, dove gestiscono una scuola per artisti. Per gli altri sei viaggiano nel Mediterraneo alla ricerca di luce, colori e nuove piante. Beth ricorda la prima visita a Benton End, ad un'ora di macchina da Colchester. Invitata per un tè insieme a Andrew e ad un loro amico, era stata accolta in un'ampia stanza dove si era unita alla compagnia seduta ad un lungo tavolo da refettorio. Intorno, le pareti erano dipinte di rosa e coperte con quadri di uccelli, paesaggi, fiori e verdure, e Beth li osservava come se vedesse i colori per la prima volta. L'impatto

con il giardino era stato altrettanto sconvolgente. Curiosi di scoprire la famosa collezione di piante di Morris, appassionato ibridatore di iris, dopo il tè avevano passeggiato all'aperto. Beth cercava siepi, aiuole e sentieri, e invece trovava un glicine drappeggiato su un vecchio ciliegio, alcuni alberi da frutta, ciuffi di *Yucca gloriosa*, vecchi cespugli di rose e poche aiuole rettangolari bordate di bosso, forse i resti di un orto. Tutto intorno, piante bulbose ed erbacee perenni creavano uno sconcertante, stupefacente insieme di colori, trame e forme. Lo stupore di Beth si sarebbe rinnovato ad ogni visita, stagione dopo stagione. Ad incuriosirla, prima ancora dei fiori, erano strane verdure. Beth scrive:

coltivavo fagioli rampicanti viola, un cetriolo rotondo chiamato 'Crystal Apple', una piccola zucca verde rotonda chiamata 'Avocadella Marrow', e qualcosa chiamato 'Asparagus Pea', *Lotus tetragonolobus*, che valeva la pena coltivare per il suo nome, [...] piccolo assaggio dei cambiamenti che sarebbero venuti [...]. (Hunningher 2001: 62)

Cedric Morris sarà sempre generoso nel condividere semi, bulbi, talee e radici, informazioni ed esperienze. Parlano soprattutto di piante, e solo dopo la sua morte Beth comprenderà il profondo legame tra la sua straordinaria collezione vegetale e la tavolozza di colori.



Fig. 13.3. Sir Cedric Morris, *Cabbages*, 1953.

Invano Beth e Andrew cercano di ricreare la stessa esuberanza nel loro giardino, ostacolati dal suolo argilloso. Alla fine degli anni Cinquanta, Beth lo convince a costruire una casa in un'area sul retro della fattoria, a Elmstead Market. Nel terreno, ritenuto inadatto per le colture, crescono antiche querce, agrifogli ed un inestricabile groviglio di rovi; in un fosso scorre acqua di sorgente, preziosa risorsa in una zona famosa per la scarsità di pioggia.

Bryan Thomas, giovane architetto ed amico di famiglia, è incaricato di disegnare la casa, un edificio basso e semplice in cui predomina l'uso di materiali naturali come il legno. Il fulcro della casa è lo spazio creato da cucina – sala da pranzo – soggiorno, spazio a cui Beth tiene molto, in quanto cucina e giardinaggio sono le sue grandi passioni. Andrew utilizza il grande abbaino come studio e biblioteca, dove, indisturbato, si dedica alle sue ricerche sulle piante. Le ampie finestre rivolte a sud ovest creano una continua simbiosi tra casa e giardino.

Beth e Andrew sognano un giardino informale, in armonia con il paesaggio circostante, bello ed interessante tutto l'anno. Non si affidano a paesaggisti o giardinieri ma lavorano sulle diverse aree, considerando i problemi come delle opportunità per esplorare nuovi stili e scoprire nuove piante, rifacendosi alle associazioni spontanee che hanno scoperto nei loro viaggi e che Andrew studia. Beth racconta:

Intorno alla casa, situata sul caldo pendio ghiaioso, abbiamo deciso di piantare solo quelle piante ed arbusti che possono sopportare una siccità prolungata e un terreno povero. Questo l'abbiamo chiamato il nostro giardino mediterraneo. [...] Le zone che si affacciano a nord-est, dove il terreno era migliore, sono diventate i nostri giardini d'ombra [...]. Infine, abbiamo realizzato lo stagno. (Chatto 2001-2003: 3)

Non pensano di trasformare il pendio arido e ghiaioso in un prato, incorporando terriccio e materiale organico, ma utilizzando piante che crescono spontaneamente in condizioni simili. Cercano la pianta giusta per il posto giusto, idea rivoluzionaria all'epoca, che Beth saprà sviluppare in uno stimolante esempio di giardino naturalistico, nella tradizione inglese di William Robinson (1838-1935). Una saggezza che maturano negli anni dopo errori ed insuccessi, dopo aver perso tante piante per l'impazienza e il desiderio di possederle.

Le sue esperienze l'hanno portata ad osservare e ad appassionarsi alle piante spontanee fin da bambina, quando giocava nei boschi o lungo i sentieri, poi al college, quando, aiutata da Andrew, aveva studiato a lungo la vegetazione delle paludi locali, e, più tardi, durante i viaggi all'estero. L'incontro e la lunga amicizia con Cedric Morris hanno però un ruolo determinante nella scelta di utilizzare piante vicine a quelle spontanee e ibridi semplici, che meglio rispondono alle condizioni del giardino e si armonizzano con l'ambiente circostante. Nelle lunghe ore trascorse in giardino con Cedric Morris, Beth scopre la grazia, l'eleganza e la bellezza delle piante non eccessivamente ibridate.

Ruspe e macchinari vari lavorano a lungo per ripulire e ridisegnare il terreno, creando anche un piccolo stagno, il “Lily Pond”, che, da subito, lascia Beth poco soddisfatta. È troppo piccolo e troppo tondo per il giardino, ma ci sono altre priorità: alberi da piantare per creare ombra e riparo dai venti, terreno da ripulire da erbacce e preparare per le coltivazioni, sentieri e aiuole da disegnare. Beth pensa alle geometrie segrete dell'ikebana e dispone le piante creando triangoli immaginari con alberi o alti arbusti come vertice e disponendo arbusti e altre piante di diversa dimensione, altezza ed ampiezza, in strati per riempire i diversi livelli. Combina la sua profonda conoscenza delle piante con gusto e un occhio particolare per proporzioni, trame e colori, creando ispirate combinazioni. Lavora su forme e struttura delle foglie per creare contrasti, e sulla ripetizione di colori e forme per dare ritmo. Risolve anche il problema del “Lily Pond” trasformando lo stagno in una successione di cinque stagni di diverse dimensioni, ispirata dalle nuvole che osserva rincorrersi nel cielo in una mattina di primavera. Lungo la passeggiata che li incornicia, pianta *Paulownia tomentosa*, *Liriodendron tulipifera* e *Ginkgo biloba* e, vicino all'acqua, larice dorato, cipresso di palude, *Taxodium distichum*, e *Metasequoia glyptostroboidesa*. Sono alberi che hanno bisogno di spazio e tempo per crescere, per diventare alti e non sfigurare accanto alle magnifiche querce. Alberi che, ormai maturi, guidano lo sguardo non solo verso il giardino e il paesaggio circostante, ma verso il cielo, quasi a dipingerlo con le loro forme e i loro colori.



Fig. 13.4. “Water Garden”, The Beth Chatto Gardens, 2017.

La decisione di vendere il frutteto, ormai poco profittevole e troppo impegnativo, dà a Beth la possibilità di realizzare il suo sogno: aprire un vivaio di piante, unendo la sua passione per la propagazione con l'esperienza e il prezioso network che ha maturato con il Flower Club. Nel 1967 nasce il vivaio Unusual Plants, piante inusuali, non perché rare e costose, ma perché poco conosciute.

I nuovi vivai che si affacciano sul mercato in questi anni sono un segno del ritorno di interesse per i fiori, banditi durante la Seconda Guerra Mondiale per coltivare la più necessaria verdura, ed ignorati negli anni della ricostruzione. Nel Kent, Elizabeth Strangman ibrida ellebori nel vivaio Washfield Nursery, a Stratford-upon-Avon, Hazel Key fonda, nel 1958, il vivaio Fibrex Nursery, dove lavora su *Pelargonium*, edere e felci, e, vicino a Colchester, la già citata Pamela Underwood si specializza in piante a foglia grigia. Il vivaio Ramparts Nursery offre, infatti, lavande, artemisie, salvie e tante altre piante provenienti dai paesi mediterranei dove Pamela ha viaggiato a lungo da ragazza. Sono piante che si adattano a terreni poveri, aridi e soleggiate, a giardini dove spazio limitato e manodopera sempre più costosa impongono di cercare una bellezza che va al di là delle fioriture. Pamela Underwood aggiunge incoraggiante: «Possono essere gestite da una casalinga occupata» (Underwood 1971: 9). Nel suo libro *Grey and Silver Plants*, pubblicato nel 1971 e firmato Mrs Desmond, il cognome del marito, discute pregi e difetti delle bordure grigie, ispirate dal leggendario giardino bianco creato da Vita Sackville-West (1892-1962) agli inizi degli anni Cinquanta a Sissinghurst. La sua rubrica di giardinaggio, scritta da Vita per l'«Observer» a partire dal 1947, stimola e diffonde idee ed interesse per il giardino.

Beth lavora con pazienza per imparare a gestire il vivaio, creare un adeguato magazzino di piante e addestrare personale capace, non solo di propagarle, ma anche di rispondere ai clienti che arrivano da sempre più lontano.

Ad incoraggiarla e supportarla nella sua nuova attività ci sono tanti amici, come Pamela Underwood, che per prima aveva suggerito l'idea di aprire un vivaio di piante particolari, Graham Stuart Thomas (1909-2003), botanico ed esperto di rose conosciuto a casa di Cedric Morris, che Beth considera suo mentore, e Alan Bloom (1906-2005), orticoltore ed ibridatore di perenni. All'inizio degli anni Settanta, è proprio Bloom a farle conoscere la Contessa Helen von Stein-Zeppelin (1909-1995), che diventerà una sua grande amica. Nipote del più conosciuto inventore del dirigibile, conte Ferdinand Graf von Zeppelin (1838-1917), e talento precoce per i fiori, Helen aveva trasformando la tenuta vinicola ereditata dalla nonna a Laufen, nella Foresta Nera, in un vivaio famoso per gli ibridi di iris e le erbacee perenni.

I contatti di Alan Bloom con la Germania non sono casuali ma nascono dall'interesse per l'innovativo lavoro sulle perenni portato avanti in questo paese. Ibricatori come Georg Arends (1862-1952) e Karl Foerster (1874-1970) danno meno importanza alle dimensioni dei fiori, a corolle doppie, petali

arruffati e lunghe fioriture, per ricercare, oltre ad un'ampia gamma di colori, piante robuste, resistenti a malattie, insetti e condizioni climatiche difficili, che, paradossalmente, sono più vicine alle specie naturali e più facili ed economiche da utilizzare. Foerster lavora per selezionare piante di qualità, adatte a giardini con condizioni diverse, sperimentandole in ampi gruppi che si ispirano alla vegetazione spontanea, riducendo l'impatto sull'ambiente e la manutenzione. A differenza dei giardini inglesi, infatti, dove l'uso delle perenni rimane a lungo associato alle bordure miste basate sull'approccio artistico reso famoso da Gertrude Jekyll, in Germania esso è legato ad uno stile più naturalistico che combina estetica ed ecologia.

Beth lavora in questa direzione quando in Inghilterra c'è poco interesse ed attenzione per questi temi, quando le sue piante sono considerate dagli esperti delle "erbacce".

Nel 1975, partecipa per la prima volta ad una mostra della Royal Horticultural Society a Londra. Arriva nella Lindley Hall, a Westminster, con un'auto carica di magnifici ellebori orientali che ha raccolto quella mattina stessa, insieme a *Iris foetidissima* "Variegata", pulmonarie dalle foglioline picchiettate d'argento, e tante *Hosta* diverse, con le quali ricrea il suo giardino in miniatura tra le esotiche e preziose piante da serra del vivaio Rochford e gli alberi in fiore del famoso vivaio Hillier di Winchester. I fiori di Beth sconcertano i giudici e c'è chi vorrebbe squalificarla per aver portato delle semplici erbacce. Con sua grande sorpresa, invece, è premiata con la medaglia d'argento, la RHS Silver Flora Medal. L'anno seguente, al suo primo Chelsea Flower Show vince la Flora Silver Gilt Medal, che apre la strada a dieci anni consecutivi di medaglie d'oro, Chelsea Gold Medal, tra il 1977 e il 1986.

Il Chelsea Flower Show è il prestigioso evento che, in maggio, dopo più di cent'anni, ancora galvanizza il mondo del giardinaggio inglese e non solo. Agli inizi del Novecento vi partecipano giardinieri amatoriali, appassionati ibridatori e capi giardinieri di nobili case di campagna, che danno prova del loro talento, più che nei fiori, nella perfezione delle verdure esibite. Negli anni si aggiungono serre, libri, dipinti, tagliaerba, diserbanti, stivali di gomma e ornamenti da giardino, esclusi i nani, banditi a causa del divieto di utilizzare sculture colorate, ma ammessi, in via eccezionale, nell'edizione del centenario del 2013. Protagonisti del Chelsea Flower Show rimangono i fiori, da quelli recisi, introdotti nel 1948, a quelli utilizzati nei giardini creati appositamente per la manifestazione, i famosi "Show Gardens", o in mostra nel "Great Pavilion". All'interno della grande struttura, la tradizione del giardinaggio inglese resiste a tendenze ecologiche e derivate naturalistiche, schierando eserciti di lupini e *Delphinium* colorati, enormi clematidi, montagne di ortaggi, orchidee ed esotiche rarità.

Pamela Underwood, soprannominata "Silver Queen", esibisce con successo le sue piante a foglia grigia tra il 1957 e il 1977. Beth arriva nel 1976, ed ancora oggi molte persone ricordano il suo primo stand, speciale non solo per la scelta di

includere piante inusuali, come verbaschi spontanei e bambù, ma anche per come le dispone: invece di schierarle nei vasi in file ordinate, Beth crea dei piccoli quadri, dei “camei”, studiando associazioni che valorizzano i fiori ma anche fogliami interessanti, per insegnare ad osservare le piante nel loro insieme. Partecipare al Chelsea Flower Show regala a Beth soddisfazioni e notorietà ma richiede grande impegno, perfetta organizzazione, e nervi saldi per fare fronte agli inevitabili problemi, primo fra tutti quello di ottenere centinaia di piante perfette per la terza settimana di maggio. Per creare il suo stand, Beth non segue un disegno vero e proprio ma un'immagine che ha in mente, ispirata dal suo giardino che, negli anni Novanta, vede importanti cambiamenti, con la creazione del “Woodland Garden”, il giardino boschivo e del “Gravel Garden”, il giardino ghiaioso.

Il “Woodland Garden” nasce in un'area ai margini degli stagni lasciata volutamente allo stato selvatico fino all'ottobre 1987, quando un uragano colpisce con violenza la regione. La desolazione e la distruzione che lascia dietro di sé diventano un'opportunità per creare un nuovo giardino dove coltivare piante amanti dell'ombra. Beth sceglie specie provenienti da diverse zone temperate senza cercare di ricreare ambienti o associazioni specifiche, ma in base a criteri estetici e di adattabilità. A tale proposito scrive, «non avrei limitato la mia scelta di piante alle native inglesi, poiché sentivo che la zona era troppo piccola e la mia vita troppo breve» (Chatto 2002: 15-6). Le sue parole rivelano la consapevolezza del cambiamento in corso, della nuova attenzione per la natura e l'ambiente ma, allo stesso tempo, sono l'onesta affermazione di chi non confonde natura selvatica e giardino: «cerco di seguire la Natura (non copiarla; in giardino non si può) mettendo insieme piante che hanno bisogni simili in una situazione a loro adatta» (Chatto 2002: 9).

Tra i primi agrifogli piantati ci sono quelli nati da talee fatte con i rami raccolti in un giardino vicino, dove, con le figlie ancora bambine, cercava sempreverdi per creare le decorazioni natalizie, incluse quelle del dolce di Natale, il trionfale “pudding”, per il quale sceglievano le foglie piccole e lucide dell'*Ilex aquifolium* “Myrtyfolia”. Beth utilizza anche agrifogli a foglia variegata per creare contrasto anche se, racconta, sono stati causa di dissapori con Andrew, che riteneva il loro aspetto troppo artificiale anche quando frutto di mutazioni spontanee. Il “Woodland Garden” è oggi uno spazio tranquillo e sereno, dove le piante creano un arazzo naturale ed interessante in ogni stagione, compreso l'inverno quando il freddo sottolinea le forme ed esalta i colori dei rami dei *Cornus*, mentre nelle giornate più tiepide si diffonde, inaspettato, il profumo di arbusti in fiore, come le piccole *Sarcococche* dalle foglie lucide.

Nel 1991 crea il “Gravel Garden”, nell'area di fronte alla casa, fino ad allora adibita a parcheggio: è un terreno di forma approssimativamente rettangolare ed esposto ai venti, con il suolo terribilmente secco e compatto, che, sotto ad uno strato di circa quarantacinque centimetri di buon terriccio, rivela la

presenza di circa sei metri di sabbia, ghiaia e poi argilla. La preparazione del terreno è lunga ma fondamentale per permettere alle piante di stabilizzarsi e prosperare nel giardino che Beth ha in mente, ispirato ad un paesaggio visto in Nuova Zelanda.

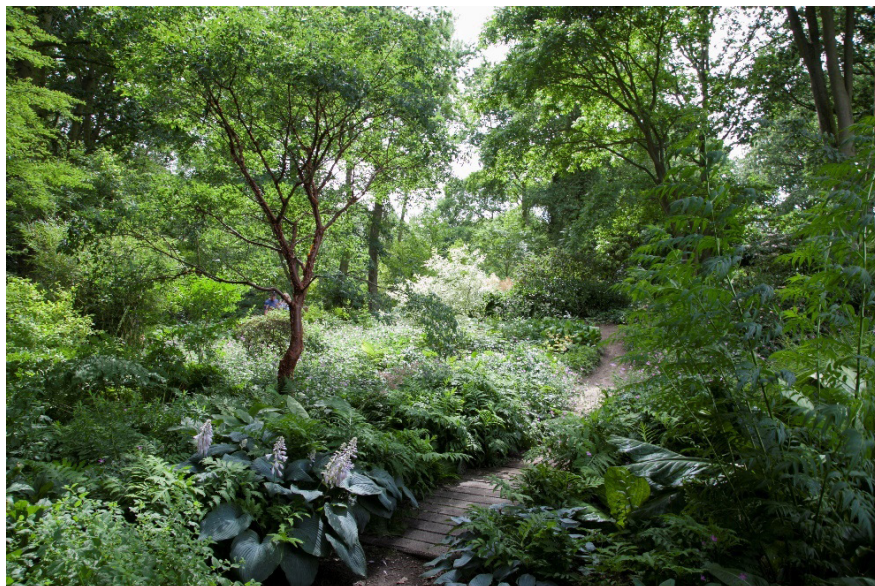


Fig. 13.5. “Woodland Garden”, The Beth Chatto Gardens, 2017.

Nel 1989, Beth aveva trascorso un mese viaggiando in giro per il mondo per una serie di conferenze in compagnia di Christopher Lloyd (1921-2006), giardiniere e scrittore a Great Dixter. In Nuova Zelanda avevano visitato la zona ai piedi delle Southern Alps fermandosi per un picnic nel letto semi-prosciugato di un fiume, dove Beth era rimasta colpita dalle forme arrotondate dei massi e dalla vegetazione.

A casa, Beth dà vita al nuovo giardino disegnando direttamente sul terreno, con la canna per irrigare, ampie aiuole isolate ma in relazione tra loro, attraversate da un sentiero. Utilizza le piante viste in Nuova Zelanda e molte altre provenienti dai paesi del Mediterraneo. Il “Gravel Garden” nasce, infatti, come esperimento: creare un bel giardino che non abbia bisogno di irrigazione, non solo per ridurre la manutenzione, ma anche l'utilizzo di acqua, bene sempre più prezioso. Beth non cederà all'urgenza di innaffiare per salvare le piante neanche negli anni di maggiore siccità.



Fig. 13.6. “Gravel Garden”, The Beth Chatto Gardens, 2017.

Nel 1978 pubblica *The Dry Garden*, in cui racconta la storia del suo giardino mediterraneo. La terribile siccità che interessa la Gran Bretagna tra il 1976 e il 1977 crea attenzione per le piante tipiche di climi più secchi e spinge l'editore, attirato anche dal successo di Beth al Chelsea Flower Show, a chiederle di mettere per iscritto la sua esperienza. Nel 1982 esce *The Damp Garden*, dedicato alla creazione e manutenzione dello stagno, e *Plant Portraits* nel 1985, libro in cui raccoglie e sviluppa dei ritratti di piante scritti per il «Telegraph Sunday Magazine»; *The Beth Chatto's Notebook* esce nel 1988 e *The Green Tapestry* l'anno seguente. Nel 1998, pubblica, insieme a Christopher Lloyd, una raccolta della loro corrispondenza nel libro *Dear Friend and Gardener* e, negli anni successivi, nuove edizioni aggiornate di alcuni dei suoi libri.

Beth racconta la storia del suo giardino con linguaggio semplice, tono colloquiale e piacevole, ripercorrendone le diverse fasi di sviluppo e soffermandosi sulle piante utilizzate con informazioni pratiche e descrizioni accurate ed evocative che rivelano tutto il suo amore per la natura.

In questi anni partecipa a diverse conferenze anche all'estero. Nell'estate del 1994, Beth racconta la sua esperienza al seminario intitolato “Perennials Perspectives”, organizzato dai Giardini Botanici di Kew, vicino a Londra. La conferenza introduce il mondo anglosassone del giardinaggio al lavoro di ricerca sulle erbacee perenni, portato avanti in Germania e rivolto più allo studio delle comunità di piante spontanee che alle singole specie. L'habitat naturale diventa ispirazione e modello per giardini di stile naturalistico sempre più vicini all'aspetto e al funzionamento di quel complesso e dinamico mosaico di specie

che caratterizza la flora spontanea. L'effetto è molto diverso rispetto alle tradizionali bordure inglesi, ma avvicinare il modo in cui le piante sono coltivate e crescono nei giardini a ciò che avviene in natura, significa ridurre manutenzione, uso di prodotti chimici, irrigazioni, impatto sull'ambiente; significa, al di là degli intenti ecologici e pratici, ritrovare l'armonia, la bellezza e la vitalità che appartengono ai paesaggi naturali, oggi ridotti a pochi frammenti. In Europa, in Germania e in Olanda, questa idea di giardino si sviluppa già a fine Ottocento, mentre, come accennato, in Gran Bretagna prevale l'uso individuale e meramente decorativo delle piante nell'approccio naturalistico promosso da William Robinson, e in quello artistico di Gertrude Jekyll.

Beth non ha mai perso i contatti con la Germania. Dopo la morte della Contessa Helen von Stein-Zeppelin nel 1995, incontra Ewald Hügin e, dal suo vivaio vicino a Friburgo, introduce il *Sedum* "Matrona" (oggi *Hylotelephium* "Matrona") in Inghilterra. Conosce Ernst Pagels (1913-2007), ibridatore che continua il lavoro di Karl Foerster, in particolare con il *Mischantus sinensis*, graminacea ornamentale, alta, leggera ed elegante protagonista delle nuove bordure, che la affascina. Il vivaio di Pagels si trova a pochi chilometri da Hummelo, dove vive e lavora il famoso vivaista, *garden designer* e scrittore Piet Oudolf (1944-), e tra i due si sviluppa presto una grande amicizia. Anche Beth diventerà amica di Oudolf.

Beth riceve numerosi riconoscimenti, tra cui, nel 1987, la Victoria Medal of Honour, VMH, il massimo riconoscimento conferito dalla Royal Horticultural Society, e la medaglia dell'Order of the British Empire, OBE, nel 2002. Grata per il successo e le opportunità che le ha offerto, si dichiara felice di vivere nel suo giardino e di occuparsi della famiglia e del vivaio, e negli anni gentilmente declina richieste di collaborazione per la creazione di giardini, così come le proposte da parte della Royal Horticultural Society di diventare membro di comitati e consigli.

Nel 2014, la nipote Julia Boulton viene nominata direttore dei Beth Chatto Gardens, ma Beth continua ad interessarsi del vivaio, mantenendone alte la qualità e la reputazione. Una donna determinata, ambiziosa ed intelligente, curiosa ed appassionata della vita e della natura, da sempre desiderosa di condividere le sue conoscenze, guarda al futuro con il Beth Chatto Education Trust, nato nel 2015 per preparare le future generazioni di giardinieri.

Nel ricco e appassionante catalogo descrittivo delle piante del suo vivaio, Beth conclude l'introduzione con un consiglio: «Cresci piante contente e troverai pace tra loro» (Chatto 2001-2003: 7).

Ringrazio la Dr Catherine Horwood, autrice della biografia ufficiale di Beth Chatto intitolata *Beth Chatto: A Life with Plants* per la disponibilità e le informazioni fornite.

Bibliografia

Opere di Beth Chatto

- 1978, *The Dry Garden*, London, J. M. Dent.
- 1982, *The Damp Garden*, London, J. M. Dent.
- 1985, *Plant Portraits*, London, J. M. Dent in association with the «Telegraph Sunday Magazine».
- 1988, *The Beth Chatto's Garden Notebook*, London, J. M. Dent.
- 1989, *The Green Tapestry: Choosing and Grouping the Best Perennial Plants for Your Garden*, New York, Simon & Schuster.
- CHATTO, B., LLOYD, C., 1998, *Dear Friend and Gardener: Letters on Life and Gardening*, London, Frances Lincoln.
- 2000, *Beth Chatto's Gravel Garden: Drought Resistant Planting Through the Year*, London, Frances Lincoln.
- A Painter's Palette*, 2001, in HUNNINGHER, E., (ed.), *Gardens of Inspiration*, London, BBC Worldwide: 57-73.
- May 2001-April 2003, *The Beth Chatto Handbook: A Descriptive Catalogue of Unusual Plants*, Colchester, Hythe Offset.
- 2002, *Beth Chatto's Woodland Garden: Shade-Loving Plants for Year-Round Interest*, London, Cassell Illustrated.
- 2005, *Beth Chatto's Damp Garden. Moisture-Loving Plants for Year-Round Interest*, London, Cassell Illustrated.
- 2016, *Drought-Resistant Planting: Lessons from Beth Chatto's Gravel Garden*, London, Frances Lincoln, (precedentemente *Beth Chatto's Gravel Garden*).
- 2017, *Beth Chatto's Shade Garden: Shade-Loving Plants for Year-Round Interest*, London, Pimpernel Press, (precedentemente *Beth Chatto's Woodland Garden*).

Opere consultate

- BLACKER, M. R., 2000, *Flora Domestica: A History of British Flower Arranging, 1500-1930*, London, National Trust.
- DUNNETT, N., HITCHMOUGH, J., 2004, *The Dynamic Landscape: Design, Ecology and Management of Naturalistic Urban Planting*, London, Spon Press.
- ELLIOTT, B., 2013, *RHS Chelsea Flower Show: A Centenary Celebration*, London, Frances Lincoln.
- HORWOOD, C., 2010, *Gardening Women: Their Stories from 1600 to the Present*, London, Virago Press.

- , 2019, *Beth Chatto: A Life with Plants*, London, Pimpernel Press.
- LAMBIRTH, A., 2018, *Cedric Morris: Artist Plantsman*, London, Garden Museum.
- RAINER, T., WEST, C., 2015, *Planting in a Post-Wild World: Designing Plant Communities for Resilient Landscapes*, Portland, Oregon, Timber Press.
- SPRY, C., 1934, *Flower Decoration*, London, J. M. Dent & Sons.
- UNDERWOOD, MRS D., 1971, *Grey and Silver Plants*, London, Collins.

Lista delle illustrazioni

Fig. 1.1. p. 17

Peter Tillemans, *Prospect of the River Thames at Twickenham*, 1725. Image in the Public Domain.

Fig. 1.2. p. 18

Cristina Zappatini, *Caroline Wilhelmina di Brandenburg-Ansbach (1683–1737)*, 2019. Acquerello. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Autrice.

Fig. 1.3. p. 21

Merlin's Cave, in W. J. Bean, *The Royal Botanic Gardens, Kew: 'Historical and Descriptive'*, 1908, p. 6. Biodiversity Heritage Library. Not in Copyright.

Fig. 1.4. p. 22

Cristina Zappatini, *Augusta di Saxe-Gotha, Princess of Wales (1719-1772)*, 2019. Acquerello. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Autrice.

Fig. 1.5. p. 23

Kew House, in W. J. Bean, *The Royal Botanic Gardens, Kew: 'Historical and Descriptive'*, 1908, p. 11. Biodiversity Heritage Library. Not in Copyright.

Fig. 1.6. p. 24

Mark Catesby, *The Mock-Bird and Dogwood Tree*, (Mimo poliglotta e corniolo), in *The Natural History of Carolina, Florida, and the Bahama Islands*, 1729. Internet Archive. Not in Copyright.

Fig. 1.7. p. 26

Pierre Charles Canot, *Veduta del Palazzo dal lato sud del lago con i Templi di Bellona ed Eolo e la Casa di Confucio nei Giardini Reali a Ken*, c. 1764. Incisione colorata a mano. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. Image in the Public Domain.

Fig. 1.8. p. 27

Cristina Zappatini, *Sophia Charlotte di Mecklenburg-Strelitz (1744-1818)*, 2019. Acquerello. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Autrice.

Fig. 1.9. p. 31

Philip Reinagle, *Paesaggio con Cupido che punta una freccia al fiore della Strelitzia o Fiore Regina*, in Robert John Thornton, *New Illustration of the Sexual System of Carolus von Linnaeus: and the Temple of Flora, or Garden of Nature*, 1807. Image in the Public Domain.

Fig. 2.1. p. 36

Veduta di Dove Cottage dal giardino retrostante. Fotografia di Anna Rudelli.

Fig. 2.2. p. 38

Dove Cottage, l'orto. Fotografia di Anna Rudelli.

Fig. 2.3. p. 39

Dove Cottage, la capanna estiva. Fotografia di Anna Rudelli.

Fig. 3.1. p. 49

Jane Loudon, *Gardening for Ladies*, frontespizio, 1840. Image in the Public Domain.

Fig. 3.2. p. 51

La villa dei Loudon a Porchester Terrace, Bayswater, in John Claudius Loudon, *The Suburban Gardener and Villa Companion*, 1838, p. 327. Image in the Public Domain.

Fig. 3.3. p. 53

James Andrews, *Lessons in Flower Painting: a series of easy and progressive studies, drawn and coloured after nature: complete in six parts*, 1836. Internet Archive. Image in the Public Domain.

Fig. 3.4. p. 55

Delphinium, in Jane Loudon, *The Ladies' Flower-garden of Ornamental Annuals*, 1840, Tavola III. Internet Archive. Not in Copyright.

Fig. 3.5. p. 59

1. Giunco fiorito. 2. Mughetto. 3. Sigillo di Salomone. 4. Erba-Parigi. 5. Pungitopo, in Jane Loudon, *British Wild Flowers*, 1846. Internet Archive. Not in Copyright.

Fig. 4.1. p. 65

Marianne North (1830-1890), Ritratto tratto da Marianne North, *Some Further Recollections of a Happy Life, Selected from the Journals of Marianne North, Chiefly Between the Years 1859 and 1869*, London and New York, Macmillan. 1893. Internet Archive. No visible notice of copyright

Fig. 4.2. p. 68

«The Marianne North Gallery», Royal Botanic Gardens, Kew, 2016. Fotografia di Anna Zappatini.

Fig. 4.3. p. 70

Cristina Zappatini, Cornioli in Nord America, Acquarello. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Autrice.

Fig. 4.4. p. 71

Charles Edward, Faxon, *Dogwood. (Cornus nuttallii)*, in Charles Sprague Sargent, *The Silva of North America*, 1890-1902. Biodiversity Heritage Library. Image in the Public Domain.

Fig. 4.5. p. 73

Turista, da *The Occupations of Women Series for Frishmuth's Tobacco Company*, Philadelphia, 1889. The Jefferson R. Burdick Collection, Gift of Jefferson R. Burdick. The Met Museum. Image in the Public Domain.

Fig. 4.6. p. 76

Cristina Zappatini, Fattoria a Città del Capo, Sudafrica. Acquarello. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Autrice.

Fig. 5.1. p. 82

Pianta del giardino curato nell'infanzia da Gertrude Jekyll e da sua sorella, in *Children and Gardens*, 1908, p. 101. Image in the Public Domain.

Fig. 5.2. p. 83

«Munstead Glasses», vasi di vetro disegnati da Gertrude Jekyll. Image in the Public Domain.

Fig. 5.3. p. 87

Due bambine in giardino, foto di Gertrude Jekyll, in *Children and Gardens*, 1908, p. 162. Image in the Public Domain.

Fig. 5.4. p. 88

Casa giocattolo e giardino in pianta, di Gertrude Jekyll, in *Children and Gardens*, 1908, p. 23. Image in the Public Domain.

Fig. 5.5. p. 90

Casa giocattolo, foto di Gertrude Jekyll, in *Children and Gardens*, 1908, p. 24. Image in the Public Domain.

Fig. 5.6. p. 92

Le figlie di Edwin Lutyens giocano in giardino, foto di Gertrude Jekyll in *Children and Gardens*, 1908, p. 146. Image in the Public Domain.

Fig. 5.7. p. 93

Disegni di gatti di profilo, in elevazione e in pianta, in Gertrude Jekyll, *Children and Gardens*, 1908, pp. 182-186-187. Image in the Public Domain.

Fig. 6.1. p. 98

Beatrix Potter, disegno di *Hydrocybe coccinea*, n. d. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Armitt Trust, The Armit Museum and Library, Ambleside, UK.

Fig. 6.2. p. 100

Beatrix Potter, *Strobilomyces strobilaceus*, n. d. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Armitt Trust, The Armit Museum and Library, Ambleside, UK.

Fig. 6.3. p. 102

Peter nell'orto di Mr McGregor, in Beatrix Potter, *The Tale of Peter Rabbit*, 1902. Image in the Public Domain.

Fig. 6.4. p.104

L'ingresso di Hill Top, a Near Sawrey. Wikimedia Commons. Marion Dutcher. Licenza CC BY-SA 2.0.

Fig. 6.5. p. 108

L'orto di Beatrix Potter a Hill Top Farm. Wikimedia Commons. David Dixon.
Licenza CC BY-SA 2.0.

Fig. 7.1. p. 113

New Babylon on paper, in Albert D. Richardson, *Beyond the Mississippi*, 1867, p. 59.
Image in the Public Domain.

Fig. 7.2. p. 114

New Babylon in fact, n Albert D. Richardson, *Beyond the Mississippi*, 1867, p. 60. Image
in the Public Domain.

Fig. 7.3. p. 117

Sentieri e strade a Mount Auburn Cemetery, in James Smillie, *Mount Auburn
illustrated: in highly finished line engraving, from drawings taken on the spot by Walter,
Cornelia*, 1847. Image in the Public Domain.

Fig. 7.4. p. 119

Mélisande's Allée, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 2013. Fotografia di Anna
Zappatini.

Fig. 7.5. p. 122

Sempreverdi a copertura decorativa dei muri. Progetto di Beatrix Farrand per
Princeton University, 2008. Immagine riprodotta per gentile concessione di
DLANDStudio - New York.

Fig. 7.6. p. 123

Il Giardino delle Rose al New York Botanical Garden. Progetto di Beatrix Farrand
in «Journal of The New York Botanical Garden», Vol. XVII, No. 200, August
1916. Biodiversity Heritage Library. Not in copyright.

Fig. 7.7. p. 124

Veduta del Peggy Rockefeller Rose Garden al New York Botanical Garden.
Immagine riprodotta per gentile concessione di The New York Botanical Garden.

Fig. 8.1. p. 129

Knole House. Wikimedia Commons. Chris Gunns. Licenza CC BY-SA 2.0.

Fig. 8.2. p. 131

Sissinghurst Castle, 2014. Fotografia di Anna Zappatini.

Fig. 8.3. p. 132

Sissinghurst, il Rondel. Wikimedia Commons. Oast House Archive. Licenza CC
BY-SA 2.0.

Fig. 8.4. p. 133

Sissinghurst, antico muro, 2014. Fotografia di Anna Zappatini.

Fig. 8.5. p. 135

Sissinghurst, panchina da giardino e urne decorative. Wikimedia Commons. Hans Bernhard (Schnobby). Licenza GFDL-CC-BY-SA-all.

Fig. 8.6. p. 136

Rosa Mundi Versicolor. Wikimedia Commons. Schnurri. Licenza CC BY-SA 3.0.

Fig. 9.1. p. 145

Giardiniera con falciatrice, Inghilterra, circa 1890. Image in the Public Domain.

Fig. 9.2. p. 146

“Kewriosity”, ragazze in pantaloni a Kew Gardens, 1896. Image in the Public Domain.

Fig. 9.3. p. 150

Cruden Farm, viale d'accesso, colonne arboree. Immagine riprodotta per gentile concessione di Cruden Farm.

Fig. 9.4. p. 151

Eucalipti nella foresta. Foto di Edna Walling (attr.), 1936. Edna Walling Collection, State Library of Victoria. Work out of copyright.

Fig. 9.5. p. 154

Progetto e pianta per Mrs K. Murdoch. Edna Walling, 1930. Immagine riprodotta per gentile concessione di Cruden Farm.

Fig. 9.6. p. 155

Edna Walling e il gatto Steve a Bendles, 1968. Edna Walling Collection, State Library of Victoria. Work out of copyright.

Fig. 10.1. p. 161

A partire dalla sezione aurea, tre stadi progressivi di un progetto, in Sylvia Crowe, *Garden Design*, 1958, p. 74.

Fig. 10.2. p. 163

Giardino di Burle Marx, pianta, in Sylvia Crowe, *Garden Design*, 1958, p. 76.

Fig. 10.3. p. 163

Parcheggio dell'University College, Oxford, in Sylvia Crowe, *Garden Design*, 1958, p. 162.

Fig. 10.4. p. 165

Sylvia Crowe, *Tomorrow's Landscape*, 1956, copertina.

Fig. 10.5. p. 167

Edifici industriali nel paesaggio, in Sylvia Crowe, *Tomorrow's Landscape*, 1956, p. 161.

Fig. 11.1. p. 170

Maria Teresa Parpagliolo nel 1928. Image in the Public Domain.

Fig. 11.2. p. 175

Il giardino in stile geometrico. Maria Teresa Parpagliolo, «Domus», gennaio 1933, pp. 40-41.

Fig. 11.3. p. 176

Il giardino in stile naturale. Maria Teresa Parpagliolo, «Domus», gennaio 1933, pp. 40-41.

Fig. 11.4. p. 176

Esempio di piccolo giardino. Maria Teresa Parpagliolo, «Domus», aprile 1933, p. 209.

Fig. 12.1. p. 184

Barnsley House. Immagine riprodotta per gentile concessione di © Barnsley House.

Fig. 12.2. p. 186

Cristina Zappatini, *Laburnum Walk*, Barnsley House, 2017. Acquarello. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Autrice.

Fig. 12.3. p. 188

Gervase Markham, esempi di giardini a nodi, in Reginald Theodore Blomfield, *The Formal Garden of England*, 1892, p. 129. Internet Archive. Not in Copyright.

Fig. 12.4. p. 190

Peter Fraser, *Dig on for Victory!* Ministry of Information, Poster WWII, INF 3/96, 1939-1946, The National Archives, United Kingdom. Image in the Public Domain.

Fig. 12.5. p. 191

L'orto a Barnsley House. Immagine riprodotta per gentile concessione di © Barnsley House.

Fig. 12.6. p. 192

Cristina Zappatini, *Fine estate a Barnsley House*, 2017. Acquarello. Immagine riprodotta per gentile concessione dell'Autrice.

Fig. 12.7. p. 195

Il Tempio, Barnsley House. Immagine riprodotta per gentile concessione di © Barnsley House.

Fig. 13.1. p. 199

Beth Chatto (1923-2018). The Beth Chatto Gardens, Elmstead Market, 2010. Immagine per gentile concessione di © Martin Pope.

Fig. 13.2. p. 202

Composizione floreale di Amy Sanderson per la camera da letto di Beth Chatto, 2017. Immagine riprodotta per gentile concessione di © Amy Sanderson.

Fig. 13.3. p. 203

Sir Cedric Morris, *Cabbages*, 1953. Olio su tela. Immagine riprodotta per gentile concessione di © The Estate of Sir Cedric Morris. Bridgeman Images.

Fig. 13.4. p. 205

“Water Garden”, The Beth Chatto Gardens, 2017. Immagine riprodotta per gentile concessione di © Huw Morgan.

Fig. 13.5. p. 209

“Woodland Garden”, The Beth Chatto Gardens, 2017. Immagine riprodotta per gentile concessione di © Huw Morgan.

Fig. 13.6. p. 210

“Gravel Garden”, The Beth Chatto Gardens, 2017. Immagine riprodotta per gentile concessione di © Huw Morgan.

Le giardiniere

Semi, radici, propaggini, dall'Inghilterra al mondo

Francesca Orestano, Anna Rudelli, Anna Zappatini
a cura di Francesca Orestano

Le giardiniere sono tutte quelle donne che, dal Settecento ad oggi, hanno lavorato in giardino, piantando, potando, selezionando, illustrando, ed entrando nella produzione di testi sul giardinaggio, nella ricerca scientifica e botanica, nella progettazione dello spazio verde, nei movimenti per la tutela del paesaggio. Dall'Inghilterra, dove la passione orticola ha una sua storia ben documentata, le donne protagoniste nella storia del giardino si sono spinte verso l'America, l'Australia, la Nuova Zelanda, l'Asia, superando i confini del nostro vecchio mondo ma portando sempre con sé le loro radici, ripiantate in terre lontane. Francesca Orestano, Anna Rudelli e Anna Zappatini hanno tracciato queste storie avventurose, e le lezioni che se ne possono trarre, anche coltivando un semplice geranio sul davanzale della finestra.

In copertina: *Rosa mundi versicolor*. Wikimedia Commons. Schnurri. Licenza CC BY-SA 3.0

ISBN 979-12-80325-07-5 (print)
ISBN 979-12-80325-20-4 (PDF)
ISBN 979-12-80325-22-8 (EPUB)
DOI 10.13130/milanoup.41