



Anno 36, 2021 / Fascicolo 1 / p. 30-44 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/inc11006>
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by openjournals.nl

Naufragare per giardini Straniamento e spaesamento nell'*Isola Felsenburg* di Johann Gottfried Schnabel

Emanuela Ferragamo

Introduzione

Una spiaggia inondata dal sole, una striscia di sabbia. In lontananza: un relitto scosso pigramente dall'oceano addormentato. La storia raccontata dal patriarca dell'*Isola Felsenburg*, Albert Julius, poteva suonare nota al lettore settecentesco. Perciò l'autore precisava per bocca di un editore fittizio nella prefazione: non si trattava dell'ennesima rivisitazione del *Robinson Crusoe*, di una 'Robinsonade'.¹

Così Johann Gottfried Schnabel inventava assieme alla sua fortunatissima *Isola Felsenburg* anche il genere entro il quale sarebbe stata discussa² e la legava a una metafora ricca di incrostazioni semantiche: il naufragio.³ Il carosello di storie dei

¹ J. G. Schnabel, *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, Francoforte, Zweitausendeins editore, 1997 [1731], volume 1, p. 13. Le traduzioni in italiano sono mie [n.d.A.].

² D. Grohnert, 'Aufbau und Selbsterstörung einer literarischen Utopie. Untersuchungen zu Johann Gottfried Schnabels Roman *Die Insel Felsenburg*', in: *Schnabeliana*, 3 (1997), pp. 139.

La questione di come il romanzo di Schnabel si collochi nella tradizione della 'Robinsonade' è stata affrontata anche da Claudio Magris. Con 'Robinsonaden' egli intende una serie di riscritture del palinsesto robinsoniano fiorite nel trentennio fra il 1720 e il 1750: si trattava in esse di esprimere nell'eroismo del naufrago abbandonato sull'isola l'affermazione sociale dell'uomo nuovo sulla vecchia aristocrazia ed è perciò significativo che la prima traduzione tedesca del romanzo di Defoe venga pubblicata nella libera città anseatica di Amburgo (C. Magris, 'Le Robinsonaden fra la narrativa barocca e il romanzo borghese', in: AA.VV., *Arte e storia. Studi in onore di Lionello Vincenti*, Torino, Giappichelli, 1965, pp. 248-249). Magris sosteneva poi la relativa modernità del romanzo schnabeliano che, pur se ancora ibridato di reminiscenze barocche, tentava un affresco della borghesia tedesca (ivi, p. 262). A questo proposito vanno però aggiunte, senza dilungarsi più oltre sulla questione della 'Robinsonade', le constatazioni di D. Grohnert riguardo all'imaturità socio-economica della classe borghese tedesca che difficilmente si sarebbe potuta riconoscere nell'eroe di Defoe (Grohnert, 'Aufbau und Selbsterstörung einer literarischen Utopie', cit., pp. 140-141).

³ Si vuole qui rimandare brevemente allo stato della ricerca sull'autore, che viene ripreso nello studio del primo Settecento sia da G. Dammann in merito all'evoluzione del genere romanzesco (2008), che da J. Bertsch, che ne esamina la narratologia insieme a quella di Bunyan, Grimmshausen e Defoe (2004). Per quanto concerne l'*Isola Felsenburg*, il romanzo gode di un'ottima fortuna nel discorso letterario. Già una scorsa allo stato della ricerca testimonia della varietà degli approcci metodologici al testo. Si segnalano da una parte prospettive inedite, come quella femminista dei lavori di T. Hartmann, 'Fleischeslust mit Gottes Segen', in: J. Harst & C. Meierhofer (a cura di), *Ehstand und Ehesachen*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2018, pp. 157-179 e U. Rotmann, *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman. Analyse männlicher Entwürfe*, Blaufelden, Königshausen & Neumann, 2003 e un'incursione negli *animal studies* di un articolo del 2016 di R. Borgards, 'Einleitung: Cultural Animal Studies', in: idem, *Tiere*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2016, pp. 2-7. Dall'altra, vengono ripresi i temi classici del dibattito sul romanzo. Essi comprendono la sua collocazione di genere, esaminata a esempio recentemente da W. Vosskamp, 'Homo Oeconomicus und Homo Poeticus', in: A. Lemke & A. Weinstock (a cura di), *Kunst und Arbeit*, Leiden, Brill, 2014, pp. 177-188 e da A. Heyder, 'Robinsonade und Utopie', in: P. Bohnsack & H.-F. Foltin (a cura

quattro voluminosi libri dell'*Isola* (1731-1743) trova infatti la propria occasione narrativa nel naufragio di due vascelli diretti nelle Indie Orientali: sono i sopravvissuti a formare il primo insediamento della futura comunità utopica.

Immaginando naufragi, il Settecento esaudisce la curiosità epistemologica sollevata dai viaggi e dai resoconti di esplorazione. Il metaforico naufragare diventa allora, per usare le parole di Hans Blumenberg, il prezzo da pagare perché 'l'assoluta calma di vento non renda l'uomo impassibile al rapporto con il mondo':⁴ il desiderio di sperimentare un nuovo rapporto con il reale, di provare stupore.

C'è una sete di realtà anche in Schnabel: se il paradigma insulare pone la questione del radicale isolamento dell' 'asilo' utopico, l'impegno profuso nella verosimiglianza storica e topografica delle vicende narrate depone, però, in favore di un radicamento sociale della finzione schnabeliana. Ne emerge, così suggerisce Dietrich Grohnert, un'intenzionalità politica volta alla critica dell'assolutismo tedesco.⁵ In maniera per certi versi analoga, Merio Scattola sostiene come l'idealità di Felsenburg esprima un 'lusus ingenii' che diletta l'immaginazione, proponendosi al contempo di orientare l'azione politica.⁶

Stupore e immaginazione utopica fanno eco nel romanzo schnabeliano ai resoconti di viaggio dell'epoca. Negli esiti migliori, essi sollecitano un approccio sociologico ai paesaggi esplorati, indagati come espressione dell'articolazione sociale delle comunità umane che li abitano⁷ all'interno di un paradigma epistemologico orientato all'esperienza empirica di scoperta.⁸

Testimonia di questa nuova centralità assunta dal paesaggio l'utopia schnabeliana: qui esso 'non si propone più [...] come contesto naturale in cui l'utopia si rivela, ma come interlocutore primario per la sua costruzione'.⁹

Entro tali premesse, questo articolo si propone l'analisi di due configurazioni del paesaggio del primo volume dell'*Isola Felsenburg*: il giardino del patriarca Albert Julius e la selva vergine che questi attraversa durante una delle prime perlustrazioni dell'isola.

Il paesaggio viene analizzato nella prospettiva della 'meraviglia', definita da Raffaele Milani come la relazione di *thea* e *thauma*, visione e stupore.¹⁰ L'unione di questi momenti permette di articolare esaustivamente l'emozione del paesaggio: laddove questo si esprime nel Settecento in una teoria del 'vedere' partecipe in eguale misura di scienza e arte paesaggistica, la sensazione di meraviglia dà alla visione una risonanza emotiva, mediando tra sguardo soggettivo e contemplazione intellettuale.¹¹

Il senso di meraviglia è qui esplorato attraverso il concetto di 'straniamento'. Come tale, il *Dizionario di estetica* curato da Gianni Carchia e Paolo D'Angelo intende

di), *Leseekultur*, Marburg, Universitäts-Bibliothek, 1999, pp. 71-82; la dimensione utopica dell'isola schnabeliana, della quale si è occupato R. Hillenbrand, *Problematische Idyllen von Schnabel, Kleist und Heyse*, Hamburg, Dr. Kovač, 2016. Il dibattito circa l'apporto del pietismo al romanzo è inoltre arricchito dalla prospettiva di H. Nenoff circa l'influenza del giusnaturalismo (*Religions und Naturrechtsdiskurs in Johann Gottfried Schnabels Wunderliche FATA einiger Seefahrer*, Leipzig, Leipziger Universitätsvlg, 2016), mentre il lavoro di R. Stockhammer interpreta il romanzo attraverso la topografia letteraria (*Kartierung der Erde*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007).

⁴ H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 54.

⁵ Grohnert, 'Aufbau und Selbsterstörung einer literarischen Utopie', cit., p. 111.

⁶ M. Scattola, *L'utopia delle passioni. Ordine della società e controllo degli affetti nell'isola di Felsenburg (1731-1745) di J. G. Schnabel*, Padova, Unipress, 2002, p. 124.

⁷ M. Vitta, *Il paesaggio. Una storia tra natura e architettura*, Torino, Einaudi, 2005, p. 195.

⁸ H.J. Schneider, 'Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, volume 3, p. 177.

⁹ Vitta, *Il paesaggio*, cit., p. 205.

¹⁰ R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 92.

¹¹ Ivi, p. 93.

un 'procedimento del linguaggio poetico e letterario, e più in generale della produzione artistica, teso a strappare l'oggetto rappresentato dalla serie delle associazioni abituali in cui è inserito'.¹² Sebbene il concetto sia di conio novecentesco e si debba al critico russo Viktor Šlovskij, esso impiega espedienti già conosciuti dalla storia letteraria: per primo Marco Aurelio guarda alle cose 'come se non avessero senso alcuno',¹³ intuendo l'affinità strutturale dello 'straniamento' con l' 'enigma'.¹⁴

È però la relazione che lo straniamento intrattiene con la finzione utopica a costituire l'interesse principale di questo contributo, articolato in due momenti. In primo luogo, viene esaminata la funzione della prospettiva straniante nella descrizione del giardino del patriarca Albert Julius nel contesto della riproposizione intertestuale dell'archetipo edenico nella struttura del paesaggio utopico.

Attraverso il concetto di 'spaesamento' viene in secondo luogo ampliata la semantica dello 'straniamento', operazione legittimata dal problema del 'riconoscimento' presente nella storia del termine.¹⁵ Il senso di spaesamento è infatti inteso come il divenire problematico della possibilità di riconoscersi nel paesaggio: un'esperienza che Albert Julius prova nei primi giorni del naufragio quando, spintosi in una radura per cacciare della selvaggina, distrugge l'armonia creaturale che là vi regna. Volontà di dominio e rammarico per la perdita infanzia del paesaggio (e dell'uomo che lo abitava) coesistono così nell'immaginario schnabeliano del giardino paradisiaco.

Racconto e luoghi dell'utopia. Prime considerazioni generali sullo straniamento

Una terribile tempesta tormenta per giorni il ricco mercantile sul quale Albert Julius, segretario del nobile olandese Karl von Leuven, viaggia verso le Indie orientali. Onde altissime squassano i fianchi della nave con il fragore di 'colpi di cannone' e la schiantano infine sulle sponde di un'isola sconosciuta.¹⁶

Riavutosi, Albert Julius si scopre su di una spiaggia e vede con orrore che dell'equipaggio e dei passeggeri non rimangono che il suo padrone, la sua sposa Concordia Plüers e il capitano Lemelie.¹⁷ Per quattordici giorni i naufraghi scrutano l'orizzonte aspettando soccorso, prima di convincersi a ripararsi sulle alte rocce dell'isola. È qui che sarà poi fondata la comunità utopica di Felsenburg.

Lukas Werner propone per l'*Isola Felsenburg* l'etichetta di 'realismo formale', già adottata da Ian Watt a definire l'ibridazione di 'Robinsonade' e utopia nella cornice di una generale ripresa degli stilemi narrativi del Barocco, come l'idillio pastorale e l'avventura picaresca.¹⁸ A tali suggestioni si può aggiungere che nell'*Isola* persiste ancora la tradizione del romanzo galante: da essa deriva la particolare 'consistenza' del tempo narrativo, organizzato secondo un'estetica 'numerica' che non rendiconta soltanto i giorni o il denaro, bensì anche gli animali, le nascite e le morti.¹⁹

Rüdiger Campe riconduce questa tendenza all'inventariazione alla nascita del romanzo moderno, influenzato dal problema della 'verosimiglianza' mutuato dalla statistica: le tabelle presenti nel romanzo schnabeliano sollecitano a riflettere sulla

¹² G. Carchia & P. D'Angelo (a cura di), *Dizionario di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 285.

¹³ C. Ginzburg, 'Straniamento. Preistoria di un processo letterario', in: idem, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 21.

¹⁴ V.B. Šlovskij, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Milano, Mursia, 1982, p. 30.

¹⁵ Carchia & D'Angelo, *Dizionario di estetica*, cit., p. 285.

¹⁶ Schnabel, *Insel Felsenburg*, cit., p. 161.

¹⁷ Ivi, p. 165.

¹⁸ L. Werner, *Erzählte Zeiten im Roman der frühen Neuzeit*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, p. 339.

¹⁹ Ibidem.

veridicità della narrazione, perdendo in ciò lo statuto di categoria epistemologica per quella di categoria estetica.²⁰

L'uso delle tabelle rende inoltre trasparente la contrapposizione di 'narrazione' e 'descrizione': del racconto delle biografie degli abitanti di Felsenburg e di quello dell'isola stessa, nella quale non è ambientata quasi nessuna delle storie del romanzo.²¹ Benché ciò si possa spiegare con la difficoltà implicita nella valorizzazione settecentesca di trame moralmente eccezionali - nelle quali però è difficile trovare qualcosa da raccontare - Campe trae dalla vuotezza di azione dell'*Isola Felsenburg* una considerazione interessante.

Poiché l'isola non è che un palcoscenico delle vicende narrate, essa si presenta come un' 'u-topia' in senso 'interamente strutturale': un 'posto nel quale sono narrate vite passate, ma dove non possono avere luogo né rovesciamenti di sorte, né serie contingenti di eventi'.²²

L'osservazione sollecita una breve interrogazione della semantica dell'utopia.

Nel coniare il neologismo 'utopia' Tommaso Moro omette di decidere se questa sia da intendersi come un' 'eutopia' (un buon luogo) o un' 'outopia' (un non-luogo).²³ Si può allora accettare come definizione operativa la proposta di Bronisław Baczko, per il quale l'utopia è sinonimo 'di paese immaginario che non esiste in alcun luogo, ma [...] anche di qualsiasi progetto di governo ideale'.²⁴

Che sia o non sia, l'utopia media il rapporto con il reale attraverso il modo della 'finzione'. Da qui deriva una certa 'riluttanza' a chiarire le circostanze della sua fondazione²⁵ e la sua differenza dal contratto sociale, con il quale pure condivide l'essere parte dell'immaginario socio-politico: calata nel contesto storico, l'utopia manifesta 'una delle forme della società ideale'²⁶ ed esprime in termini mitologici il *telos* della vita sociale.²⁷

La correlazione di utopia e mito è preziosa per la ricerca sul paesaggio, che da essa può trarre l'impulso ad approfondire il proprio oggetto di studio al di là dei tracciati tassonomici di questa o quella disciplina.

La stessa interdisciplinarietà del paesaggio incita del resto ad abbandonare la pretesa di una definizione esaustiva: nei contributi più recenti, il paesaggio si esplora nelle 'connessioni' con gli elementi dello spazio reale e immaginario, definendosi come una 'mappa di relazioni'.²⁸ Va nel senso di queste riflessioni la proposta di Massimo Venturi Ferriolo circa l'affinità del paesaggio con il mito, inteso come l' 'intreccio dei fatti' di una narrazione eternamente vera:²⁹ 'intreccio' e 'mappa di relazioni' possono considerarsi metafore affini.

Scrivere che il paesaggio è, come il mito, portatore di una 'leggibilità' universale non significa tanto riprendere l'assunto metodologico di una vicinanza strutturale dello spazio scritto e di quello esperito con l'immagine. La 'leggibilità' del paesaggio presuppone piuttosto un godimento estetico fondato sul riconoscersi del soggetto nel

²⁰ R. Campe, *The game of Probability. Literature and Calculation from Pascal to Kleist*. Stanford, Stanford University Press, 2013, pp. 220-221.

²¹ Ivi, p. 238.

²² Ibidem. [trad. mia, E.F.].

²³ U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013, p. 305.

²⁴ W. Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1978, p. 31.

²⁵ C. Ferns, *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, p. 27.

²⁶ J.C. Davis, *Utopia and the ideal society. A study of English utopian writing 1516-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 19.

²⁷ N. Frye, *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*, London, Methuen and Co Ltd, 1970, p. 109.

²⁸ Milani, *L'arte del paesaggio*, cit., p. 166.

²⁹ M. Venturi Ferriolo, *Oltre il giardino: filosofia di paesaggio*, Torino, Einaudi, 2019, p. 12.

luogo osservato: leggere paesaggi è per Venturi Ferriolo un processo di contemplazione attiva degli spazi e dell'identità che in essi abita.³⁰

Questo dimorare esprime l'appartenenza della vicenda umana all'ambiente naturale e all'affabulazione mitologica: l'uomo modifica la natura con l'azione e l'immaginazione, instaurando 'una relazione stretta e condizionante con il suo luogo, dando realtà e forma alla propria dimora, al paesaggio con un determinato spirito che ritrova in se stesso'.³¹

Una forma di tale abitare viene espressa dal giardino come realizzazione dell' 'eutopia', nel senso attribuitale da Lewis Mumford: uno stato presente nello spazio o nel tempo portato 'ai limiti delle sue possibilità ideali'.³² I luoghi dell'utopia offrono infatti spazi morali di riflessione e di ricostruzione sociale: pur nelle variabili storiche e culturali del contesto nel quale si colloca, l'invenzione di una comunità ideale risponde al desiderio di 'curare il proprio ambiente' e recuperare il senso di una collettività tesa al bene comune.³³

Il dimorare nell'utopia è tuttavia aperto, instabile. Secondo Ernst Bloch l'utopia offre infatti la formulazione più autentica del 'problema incostruibile' dell'identità: dal sentimento di incertezza nei confronti di un futuro anche solo immaginato nasce un moto di speranza, l'emozione dell'essere nel mondo.³⁴

La riflessione di Bloch esordisce dal postulato che la 'tensione verso la domanda originaria', ovvero l'impulso all'interrogazione del sé e del mondo, emerga nella sfera pre-logica dell'emotività.³⁵ Così è lo stupore davanti all'inaspettato che strappa l'uomo alle sue consuetudini e lo consegna a un'esperienza della 'non-identità' centrale per il sorgere dell'immaginario utopico che egli definisce dello 'straniamento'.³⁶

Il termine descrive il confronto con qualcosa di non conosciuto e tuttavia di non completamente estraneo: in una sorta di smottamento epistemologico 'i reticolati concettuali a partire dai quali si era data la comprensione, si rivelano in tutta la loro precarietà, e [...] si interrompe l'incantesimo grazie al quale l'estraneo è reso familiare'.³⁷

Tale indecidibilità è dovuta al fatto che l'istante vissuto non si lascia esaurire completamente dal presente, né confinare del tutto nel passato.³⁸ Bloch concepisce infatti in generale il rapporto dell'uomo con il mondo come un 'farsi' processuale e incompleto.³⁹ Perciò lo 'straniamento' non scardina soltanto le epistemologie familiari, bensì permette di approfondire quanto inizialmente era stato omesso nel pensiero del presente: di esperire nello scarto tra noto e ignoto un 'sovrappiù utopico', capace di mobilitare l'immaginazione del futuro attraverso la potenzialità 'latente' del presente.⁴⁰ Un' 'apertura', questa, che si manifesta compiutamente nell'utopia.⁴¹

³⁰ Ivi, p. 24.

³¹ Ibidem.

³² Cit., in: ivi, p. 13.

³³ L. Mumford, *Storia dell'utopia*, Bologna, Calderini, 1969, p. 216.

³⁴ E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, Firenze, La nuova Italia, 1980, p. 233.

³⁵ M. Latini, 'Le emozioni dell'utopico: Stupore e spaesamento in Ernst Bloch', in: P. Venditti (a cura di), *La filosofia e le emozioni*, Atti del XXXIV Congresso Nazionale della Società Filosofica Italiana, Urbino, Le Monnier, 2011, p. 389.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ivi, p. 391.

³⁸ Ibidem.

³⁹ A. Bidmon, *Denkmodelle der Hoffnung in der Philosophie und Literatur. Eine typologische Annäherung*, Berlino, Boston, de Gruyter, 2016, p. 299.

⁴⁰ Latini, 'Le emozioni dell'utopico: Stupore e spaesamento in Ernst Bloch', cit., p. 392.

⁴¹ La processualità utopica dà conto della predilezione blochiana per le metafore: come l'utopia, esse indicano da un punto di vista teoretico 'la forma e la possibilità di ciò che, non ancora definibile, si

L'indecidibilità dell'immaginario utopico tra realizzazione e realizzabilità è ripresa da Pierre Hadot, che nello 'straniamento' vede la messa in atto di una prassi della filosofia come 'esercizio spirituale': come pratica vissuta della 'contemplazione dell'universo', esperienza stupefacente della 'presenza del mondo e della nostra appartenenza al mondo'.⁴²

Lo stupore 'straniante' provato davanti a ciò che non è completamente noto si rinnova nell'utopia anche in virtù del suo paradigma narrativo. Per Chris Ferns esso consta di una sorta di dialogo socratico tra una guida esterna alla comunità utopica e un narratore a lei interno.⁴³ Ibridata poi con il resoconto di viaggio,⁴⁴ questa impostazione contempla quasi naturalmente la meraviglia del lettore, estraneo al pari della voce narrante a ciò che viene raccontato.

Questo appare tanto più vero per il romanzo di Schnabel. La metafora del naufragio è permeata infatti della nuova epistemologia elaborata dagli esploratori davanti alla grandiosità delle distese oceaniche e alla ferocia delle foreste e testimonia di una ripresa del tema classico del *saltus*: l'approdo sull'isola vergine segna la fine di ogni certezza acquisita.⁴⁵

Così Felsenburg non è solo un'oasi lussureggiante, ma anche il luogo del terrore sacro davanti alla natura inesplorata: il capitano Wolfgang, abbandonato a morirvi dopo l'ammutinamento della sua ciurma, vede con orrore come il rivolo d'acqua a cui si stava dissetando si secchi improvvisamente. E, colmo di 'meraviglia' e 'spavento', attribuisce alla collera divina ciò che altrimenti è 'contrario alle leggi di natura'.⁴⁶

Si tratta qui del sentimento che Hadot considera parte dello spettro emotivo dello 'straniamento': il 'brivido sacro' provato dagli antichi e da alcuni filosofi moderni come Friedrich Nietzsche e Maurice Merleau-Ponty davanti allo spettacolo dell'esistenza.⁴⁷ Il timore reverenziale del capitano Wolfgang anticipa l'intervento della Provvidenza divina ed egli viene infine soccorso dagli isolani perché si prostra in preghiera davanti alla fonte disseccata, pentendosi dei suoi peccati.⁴⁸

Nel giardino di Albert Julius lo straniamento è determinato dalla struttura palinsestuale del paesaggio, costruito sulla rimemorazione dell'Eden. Nella capacità di questo giardino di evocare il ricordo del suo archetipo biblico va inteso il senso dello straniamento blochiano come facoltà di fare risuonare l'attimo presente delle sue radici più profonde, di cogliere nell'osservazione del paesaggio il fantasma intertestuale di quello che lo precede.

Giardino e utopia

Il paesaggio dell'utopia è spesso modellato attorno al giardino. Esso manifesta la forma psicologica dell'esilio utopico e la struttura economica che le corrisponde: l'autosussistenza.

Il riparo dalle burrasche del mondo che si cerca nel rifugio utopico trova allora nella clausura confortevole del giardino una facile allegoria.⁴⁹ Nell'*Utopia* di Moro si

presenta come "alterità" realizzabile' (A. Bidmon, *Denkmodelle der Hoffnung in der Philosophie und Literatur*, p. 391). [La traduzione è mia ed è una parafrasi del testo originale, E. F.].

⁴² P. Hadot, 'Il discorso filosofico come esercizio spirituale', in: *La filosofia come modo di vivere*, Torino, Einaudi, 2008, p. 130-131.

⁴³ C. Ferns, *Narrating Utopia*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, p. 13.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Vitta, *Il paesaggio*, cit., p. 201.

⁴⁶ Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 108.

⁴⁷ Hadot, *La filosofia come modo di vivere*, cit., p. 233.

⁴⁸ Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 109.

⁴⁹ C. Schelle-Wolf, *Gärten in den frühneuzeitlichen Utopien*, in: I. von der Lühe (a cura di), *Landschaften - Gärten - Literaturen, Festschrift für Hubertus Fischer*, Monaco, AVM, 2013, pp. 149-150.

curano gli orti fuori dalle mura e i giardini interni e già nella descrizione di Atlantide nel *Timeo* il giardino è un archetipo dell'immaginazione utopica.⁵⁰

A partire dalle isole utopiche cinquecentesche, il paesaggio del giardino si modella sugli orti di sussistenza e di ornamento delle comunità monastiche.⁵¹ Un modello che ritorna anche nel giardino di Albert Julius:

questo giardino che misurava in lunghezza e ampiezza circa un quarto di miglio tedesco lo aveva diviso attraverso un crocevia in quattro parti uguali. Nel primo appezzamento rivolto ad est c'erano i più ricercati alberi da frutto in più che cento varietà; il secondo appezzamento verso sud custodiva molte viti, cariche di grappoli e bacche straordinariamente grandi, ora rosse, ora verdi, blu, bianche e d'altri colori. Il terzo appezzamento, quello a nord, contava innumerevoli specie di piante di fiori e nel quarto appezzamento, il cui angolo puntava a est, si potevano trovare gli aromi e le erbe più delicate e utili.⁵²

Come il chiostro conventuale, anche questo giardino è attraversato da due stretti sentieri che lo dividono in quattro parti formando una croce, chiaro riferimento alla Passione: il giardino monastico è intessuto di riferimenti simbolici, non da ultimo al paradiso.⁵³

Prima di approfondire questa suggestione è però interessante tratteggiare il rapporto che l'immaginario utopico del giardino intrattiene con le estetiche del paesaggio che si andavano confrontando negli anni della pubblicazione dell'*Isola Felsenburg*, quando al giardino barocco si affiancava il 'landscape garden'.

Detto anche 'giardino all'inglese' o 'paesaggistico', esso oppone un approccio empirico al reale al modello barocco di organizzazione dei giardini, che nell'ordinata geometria delle piante e dei viali realizza un paradigma estetico-scientifico fondato sulla regolarità delle forme, correlato della fascinazione per la meccanica celeste e le leggi della geometria.⁵⁴

Nel 'giardino paesaggistico' il coinvolgimento emotivo dello spettatore rispecchia invece l'affermarsi dell'arte settecentesca come espressione dell'individuo e l'avvento della fisica newtoniana e del sensualismo di John Locke: con le volute ampie, gli anfratti e le pause, questo giardino permette di accumulare esperienze diverse.⁵⁵

La nuova valorizzazione della soggettività implica una secolarizzazione della trascendenza, evidente nel lavoro del giardiniere che perfeziona attraverso la sua arte l'opera di Dio.⁵⁶ Una concezione, questa, che segna in generale il passaggio da una visione incentrata sull'attesa del divino a una considerazione della storia come intervento di formazione attiva della realtà.⁵⁷ Questo mutamento sostituisce all'opposizione tra trascendenza e realtà quella di presente e futuro,⁵⁸ ponendo con ciò le premesse per la '*Verzeitlichung*' del pensiero utopico.⁵⁹

Da una parte, l'utopia settecentesca risente di questo nuovo approccio e sposta il centro della sua riflessione nel tempo: la nascita delle ucronie viene

⁵⁰ Ivi, pp. 147-149.

⁵¹ Ivi, p. 149.

⁵² Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 127.

⁵³ D.S. Lichačev, *La poesia dei giardini*, Torino, Einaudi, 1996, p. 52.

⁵⁴ M. Baridon, *Les jardins. Paysagistes-jardiniers-poètes*, Paris, Laffont, 1996, p. 125.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ A. Siegmund, *Der Landschaftsgarten als Gegenwelt. Ein Beitrag zur Theorie der Landschaft im Spannungsfeld von Aufklärung, Empfindsamkeit, Romantik und Gegenaufklärung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011, p. 89.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ivi, p. 47.

⁵⁹ R. Koselleck, 'Die Verzeitlichung der Utopie', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, volume 3, p. 1.

convenzionalmente fissata al 1770 con la pubblicazione del romanzo *L'anno 2440* di Louis-Sébastien Mercier. Dall'altra, permangono nel pensiero utopico elementi contraddittori.

In particolare, è la descrizione del paesaggio a manifestare nelle utopie l'ambivalenza del progetto settecentesco: se anche il soggetto si propone di realizzarsi nella felicità terrena, deve però riconoscersi vittima di forze superiori alla sua volontà.⁶⁰ Si spiega allora perché il paesaggio utopico oscilla tra desideri progressivi e regressivi⁶¹ e come questa caratteristica segni anche Felsenburg, i cui prati e giardini, benché apprezzati nelle loro doti di domesticità e ruralità, sono colti nel momento del loro definirsi, quasi *in fieri*.⁶² Anche la storia del giardino settecentesco è del resto segnata dal 'contrasto stilistico' (quando non dalla coesistenza) delle due varianti 'geometriche' e 'paesaggistiche'.⁶³

Questo *excursus* sull'architettura del giardino vuole infatti evidenziare come il suo paesaggio venga come sovrascritto dalle teorie estetiche settecentesche, che a partire da John Addison attingono da esso il repertorio simbolico di un discorso incentrato sulla rivalutazione della natura.⁶⁴

Analogamente, il giardino del patriarca articola attraverso la ripresa del modello rinascimentale monacense e del riferimento al testo biblico una riflessione sulla natura organizzata secondo il connubio di 'bellezza' e 'utilità'.

Bello e utile è il primo nucleo del giardino: l'orto che Albert Julius inizia nella primavera del 1647⁶⁵ non per sopperire alle necessità della famiglia formata con Concordia e con la figliuola, cui non manca 'nulla né di beni di sussistenza, né di altri bisogni o comodità', bensì per non starsene 'in ozio'.⁶⁶

In questo senso, l'orto rappresenta una sorta di palinsesto da cui derivare gli ideali di cittadinanza operosa e di pratica attiva del messaggio cristiano sviluppati dalla legislazione dell'isola. L'intraprendenza di Albert Julius lo contrappone infatti al malvagio capitano Lemelie che nelle prime giornate dopo il naufragio non solo non partecipa in alcun modo alla ricerca di cibo, bensì dilapida le risorse a disposizione dei naufraghi saccheggiando il relitto della nave e banchettando con le ultime provviste.⁶⁷

Questo egoismo testimonia della follia di Lemelie. Già durante i preparativi per il trasporto dei viveri e delle vettovaglie sulle rocce dell'isola Albert Julius nota con sconcerto come questi non faccia che 'mangiare e bere, fumare tabacco e di quando in quando passeggiare per le rocce, facendosi sentire che cantava e fischiava come un pazzo, senza avere sul suo futuro la benché minima preoccupazione'.⁶⁸ È il delirio del tiranno, che secondo la teoria politica seicentesca è incapace di porre freno alle proprie passioni.⁶⁹ Perciò la sua fisionomia si contrae in punto di morte a svelarne la sozzura morale, confessata nella lista di turpitudini che iniziano con l'incesto e l'infanticidio e finiscono con l'omicidio di von Leuven e la tentata violenza a Concordia.⁷⁰

⁶⁰ Schneider, *Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert*, cit., p. 175.

⁶¹ Ibidem.

⁶² S. Höppner, 'Neuland - Johann Gottfried Schnabels Insel Felsenburg und die Tradition der utopischen Insel', in: G. Schubert (a cura di), *Jahrbuch der Schnabel-Gesellschaft 2006-2008*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2008, pp. 26-27.

⁶³ E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Milano, Guerini Associati, p. 18.

⁶⁴ Lichačev, *La poesia dei giardini*, cit., pp. 150-152.

⁶⁵ Schelle-Wolf, *Gärten in den frühneuzeitlichen Utopien*, cit., p. 156

⁶⁶ Schnabel, *Insel Felsenburg*, cit., p. 273.

⁶⁷ Ivi, p. 176.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Scattola, *L'utopia delle passioni*, cit., p. 192.

⁷⁰ Ivi, pp. 240-244.

All'incapacità tirannica di porre freno agli istinti, l'orto di Albert Julius oppone l'arte dell'amministrazione razionale della creazione divina.⁷¹ Il Settecento inizia infatti a riconoscere all'agricoltura una funzione rilevante nella formazione dell'immaginario sociale.⁷² Così l'amministrazione della natura avviata con la pratica della coltivazione anticipa e prepara le pratiche politiche della società di Felsenburg: comunità patriarcale basata sulla famiglia, che secondo Lutero obbedisce a un comando imposto da Dio al mondo ed è dunque immediatamente 'cristiana'.⁷³ È questa trascendenza che il giardino di Albert Julius lascia emergere, manifestando e perfezionando con il lavoro umano il dono divino della natura.⁷⁴

Il giardino e l'utopia come non-luogo. Paradiso e spaesamento

L'organizzazione modulare dello spazio del giardino di Albert Julius non depone soltanto in favore dell'ipotesi di Schelle-Wolf che esso derivi dal modello monacense dell'orto di sussistenza,⁷⁵ bensì rileva anche di quella che Lars Gustafsson definisce la 'generalizzazione' del racconto utopico.⁷⁶

Le premesse di questo concetto stanno nella connotazione negativa dell'utopia come 'outopia', radicata, come accennato, nella storia etimologica del termine.

Nel discorso critico sull'*Isola Felsenburg* l'utopia schnabeliana è spesso un 'non-luogo'. Qui si ricordano solo le posizioni di Campe, per il quale la negatività attiene alla struttura formale del romanzo,⁷⁷ e di Scattola, che ne riconduce l'idealità a una concezione pre-moderna del tempo storico. Secondo lo studioso, Schnabel recepisce il tempo 'abderitico' dello scritto kantiano del *Confitto delle facoltà*: una concezione della storia priva di divenire.⁷⁸ Poiché bene e male sono in essa indivisibili, la comunità di Felsenburg è 'outopica': è realizzabile solo nell'immaginazione, non ha cittadinanza nella realtà.⁷⁹

Il 'non-luogo' Felsenburg è ricondotto quindi da Campe e Scattola rispettivamente al problema del rapporto di 'narrazione' e 'descrizione' e alla relazione dell'utopia con la filosofia della storia. Si deve a ciò aggiungere quanto Baczkowski osserva circa la funzione sociale della negatività dell' 'outopia' settecentesca che non si limita a criticare l'esistente, bensì, come la satira, ne propone un miglioramento.⁸⁰

Questo intento etico è del resto ben presente al dibattito settecentesco che riflette sull'applicazione pratica di questa o quella invenzione utopica.⁸¹ Un'accoglienza, che consegue all'inedito ruolo attribuito dall'*Enciclopedia* all'immaginazione come funzione dell'intelletto umano attraverso cui osservare la

⁷¹ La tensione emotiva scaturita dalla morte di Lemelie è presto stemperata da Schnabel, che intende sottolineare piuttosto con la nascita della figlia di Concordia l'avvento di una fase sociale ormai slegata dalla cabala della società europea, rappresentata dall'intrigante francese.

Grohnert, 'Aufbau und Selbstzerstörung einer literarischen Utopie', cit., p. 148.

⁷² Siegmund, *Der Landschaftsgarten als Gegenwelt*, cit., p. 170.

⁷³ Scattola, *L'utopia delle passioni*, cit., pp. 220-222

⁷⁴ Siegmund, *Der Landschaftsgarten als Gegenwelt*, cit., p. 108.

⁷⁵ Schelle-Wolf, *Gärten in den frühneuzeitlichen Utopien*, cit., p. 156.

⁷⁶ L. Gustafsson, 'Negation als Spiegel. Utopie aus epistemologischer Sicht', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, volume 1, p. 281.

⁷⁷ Campe, *The game of probability*, cit., p. 9.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ivi, pp. 169-171.

⁸⁰ Ivi, p. 22.

⁸¹ Ivi, pp. 37-38.

natura nei moti del suo trasformarsi:⁸² anche all'idealità 'outopica' viene dunque attribuita una rilevanza conoscitiva.

Da un punto di vista epistemologico, l'outopia è però problematica: se ne si postula un'affinità con la negazione comune, si rischia infatti di incorrere nel paradosso per il quale la negazione non riesca a causa della sua genericità informativa a perseguire il suo scopo di 'trovare uno spazio vuoto nell'immaginazione e colmarlo'.⁸³ Da un punto di vista logico, il valore informativo di una frase negativa è infatti estremamente generico.⁸⁴

La questione si risolve ricordando che la negazione utopica è riferita a un contesto pragmatico condiviso dal lettore e dall'autore: è un atto di significazione sociale.⁸⁵ Esso si articola in due momenti: alla negazione della realtà attuata dall'utopia segue una 'generalizzazione', la sostituzione del reale con 'unità interscambiabili' slegate dal contesto grazie a un processo di astrazione.⁸⁶ Tra le strategie che realizzano questo procedimento, Gustafsson annovera la resa geometrica dello spazio, formalizzato nell'utopia in moduli ordinati e razionali.⁸⁷

Elaborato sulla scorta del pensiero leibniziano, il concetto di 'generalizzazione' permette di riportare il giardino di Albert Julius all'affinità teorica di paesaggio e mito sollecitata da Venturi Ferriolo. Nello specifico, la definizione formulata dallo studioso circa l'immaginario del paesaggio fornisce il contesto nel quale intendere la 'generalizzazione' utopica del giardino di Felsenburg. Non solo entrambi i procedimenti presuppongono un processo di astrazione inteso a superare il dato contingente: l'affinità strutturale del mito con il paesaggio consente di riflettere sulla qualità intertestuale di quest'ultimo. Al mito come 'intreccio'⁸⁸ corrisponde il paesaggio come tessuto di relazioni, come testo.

Ripercorrendo la storia della metafora della 'leggibilità' del paesaggio e il fondamento antropologico della tendenza umana a ricercarvi elementi culturalmente significanti, Matteo Meschiari ha promosso l'intertestualità come approccio strutturalmente portato a cogliere il potenziale semiotico del paesaggio: come 'la semiologia del paesaggio è spaziale' perché 'si affida al potere di spazializzazione dell'immagine e al potere che ha lo spazio di tradursi in immagini significanti', così 'l'intertestualità è spaziale perché mette in connessione spazi diversi che generalmente non si incontrano'.⁸⁹

Nel caso del giardino di Albert Julius si tratta in realtà di 'connettere' spazi già percorsi dalla tradizione letteraria: la ricchezza intertestuale di quel paesaggio è tutta compresa nell'ultima, vivissima immagine, con la quale Schnabel si congeda dalla sua descrizione: quella di un 'piccolo paradiso'.⁹⁰

Secondo Rosario Assunto l'Eden biblico esprime ciò che l'uomo da sempre cerca nel giardino: la contemplazione della bellezza 'auto-finalizzata' della natura non ancora disgiunta dall'utilità, 'il bello essendo anche utile e l'utile essendo bello'.⁹¹ È la separazione di questi due momenti il segno della caduta dell'uomo, allegorizzata

⁸² V. Ferrone, *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 41-47.

⁸³ Gustafsson, 'Negation als Spiegel. Utopie aus epistemologischer Sicht', cit., p. 281.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ivi, p. 287.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ivi, p. 290.

⁸⁸ Ferriolo, *Oltre il giardino*, cit., p. 12.

⁸⁹ M. Meschiari, *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*. Palermo, Sellerio, 2008, pp. 239-240.

⁹⁰ Ivi, p. 126.

⁹¹ R. Assunto, 'Fuga dal giardino e ritrovamento del giardino (con alcune variazioni intorno ai consigli del Serpente)', in: A. Tagliolini & M. Ferriolo Venturi (a cura di), *Il giardino. Idea natura realtà*, Milano, Guerini e Associati, 1987, p. 18.

nella profanazione di ciò che doveva essere soltanto guardato: l'albero della conoscenza del bene e del male.⁹²

Da una parte, il giardino del patriarca Albert Julius recupera con le sue colorate piante da frutto e le sue erbe aromatiche 'delicate e utili'⁹³ il connubio di bellezza e utilità caratteristico del giardino biblico; dall'altra esso cerca di riguadagnare l'accesso al Paradiso. Si ricorda a questo proposito come il Settecento operi una sorta di 'mondanizzazione' dell'idea di salvezza e prediliga perciò la figura di Adamo, cui anche Albert Julius è a più riprese accostato.⁹⁴

Giorgio Agamben ha di recente intrapreso un'archeologia etimologica e teologica del 'paradiso', ponendolo in relazione con il concetto di 'Regno' al fine di tratteggiare una storia parallela del pensiero politico occidentale nella sua riflessione sul governo dell'uomo.⁹⁵ Le sue considerazioni sono qui di interesse, perché evidenziano due caratteristiche del giardino edenico: come esso diventi nel corso del tempo lo specchio della fragilità umana e come si sdoppi in due figurazioni inconciliabili, il giardino e il Regno delle eresie millenariste.

Nato come un giardino di delizie e di voluttà, l'Eden diventa già con Ambrogio la triste allegoria della natura umana decaduta dalla sua giustizia originaria attraverso il peccato.⁹⁶ La tesi agostiniana del 'peccato originale' è però irta di paradossi: non è l'azione dell'individuo a venire riconosciuta colpevole, né la sua ripetizione nella collettività, bensì la vita stessa in tutte le sue funzioni.⁹⁷ Con ciò, il tema della salvezza di tradizione agostiniana o luterana infligge una ferita tremenda all'integrità della natura umana lenita solo dall'attesa dell'avvento del Regno divino e del ritorno alla pienezza dello stato creaturale. È nel millenarismo che il giardino edenico torna sulla terra: nel *Libro Etiope* di Enoc l'avvento del regno escatologico coincide con la riapparizione dell'albero della vita e nella teologia del regno di Ireneo con la restituzione dell'integrità originale della creatura.⁹⁸

Colin J. Davis interpreta il millenarismo e l'utopia come forme diverse e dialoganti di rappresentazione e strutturazione dell'immaginario sociale. Laddove il primo si propone come un 'movimento religioso con una fantasia di salvezza che è collettiva (condivisa da un gruppo di fedeli), terrena, imminente [...] e realizzato da agenti che sono consciamente visti come soprannaturali', esso ha però in comune con l'utopia l'attenzione alle dinamiche del vivere comune e la volontà di perfezionamento raggiunta attraverso una ferrea disciplina.⁹⁹ Un'affinità, questa, che pare confermata dall'*Isola Felsenburg*, nella quale l'insistenza sulla 'processualità'¹⁰⁰ rientra nelle caratteristiche narrative del millenarismo.

Anche se l'accento posto da Schnabel sul progressivo delinearsi di un nuovo ordine sull'isola è in parte da addebitare al rapporto intertestuale con il *Robinson Crusoe*, dove si documenta proprio una secolarizzazione del millenarismo,¹⁰¹ esso consente di applicare all'analisi del giardino di Albert Julius le considerazioni fatte da Agamben sull'ambivalenza dell'Eden biblico. Regno e giardino ne costituirebbero secondo il filosofo 'due frazioni che risultano dal tentativo dei teologi di pensare la

⁹² Ivi, pp. 19-25.

⁹³ Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 127.

⁹⁴ Schneider, *Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert*, cit., p. 179.

⁹⁵ G. Agamben, *Il Regno e il giardino*, Milano, Neri Pozza, 2019, pp. 119-120.

⁹⁶ Ivi, p. 17.

⁹⁷ Ivi, p. 31.

⁹⁸ Ivi, pp. 107-111.

⁹⁹ C.J. Davis, *Utopia and the ideal society. A study of English utopian writing 1516-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 35-37.

¹⁰⁰ Ivi, p. 36.

¹⁰¹ J. Schlaeger, 'Die Robinsonade als frühbürgerliche "Eutopia"', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, p. 282.

natura umana e la sua possibile beatitudine. Queste si scindono in un elemento pre-storico (il Giardino in Eden) e in un elemento post-storico, il Regno, che restano però separati e incomunicanti'.¹⁰²

Separati e incomunicanti rimangono anche due figurazioni del paesaggio paradisiaco dell'*Isola Felsenburg*: il giardino del patriarca Albert Julius e la radura silvestre che questi attraversa nei primi giorni dopo il naufragio prima che con la colonizzazione si affermi l'amministrazione razionale delle zone selvagge.

Schnabel narra quest'ultimo episodio in una delle prime pagine del racconto del patriarca. Durante una delle ricognizioni sull'isola, egli scorge da un alto sperone roccioso una radura di una tale bellezza da sembrargli un miraggio:

Però infine quando mi fui sincerato che i miei occhi e i miei pensieri non mi avrebbero ingannato cercai e trovai una strada per scendere in questa piacevole valle anche abbastanza comoda, posto che in un solo posto dovetti saltare da una roccia all'altra e che tra le due stava un orrendo crepaccio e un precipizio crudelmente profondo. Mi stupì ancora di più appena mi trovai nel mezzo di questo *paradiso* di trovare la cacciagione, i cervi, i caprioli, le scimmie, le capre e altri animali a me sconosciuti, ben più docile di quella europea. [...] Dopo il primo sparo trasalirono violentemente tutte le creature, andavano e fuggivano via, ma sempre piuttosto prudentemente, e si rifugiarono nel bosco e per questo a me quasi voleva dispiacere, di essermi così privato di questa piacevole compagnia [corsivo mio, N.d.A.].¹⁰³

Questa radura impone una considerazione circa la differenza postulata da Frye tra utopia e Arcadia, che divergerebbero rispettivamente per l'accento posto ora sulla razionalizzazione della natura, ora sull'integrazione dell'uomo con l'ambiente fisico.¹⁰⁴

La cesura non è in realtà così netta. Benché le fonti umanistiche dell'Arcadia non siano più accessibili all'Illuminismo che ne travisa quindi l'immaginario in una sorta di tranquilla rusticità campestre,¹⁰⁵ qualcosa dell'ideale arcadico rimane nel concetto giusnaturalista dello 'stato di natura'¹⁰⁶ che in parte influenza anche il romanzo schnabeliano.¹⁰⁷

D'altro canto, tuttavia, l'introduzione della violenza nella 'piacevole valle' pare respingere la fantasia arcadica in un'indeterminata preistoria del paesaggio di Felsenburg. Benché la descrizione della vita del primo nucleo di coloni sembri deporre in favore di un idillio pastorale, esso è infatti marginalizzato dal valore morale accordato alla trasformazione operosa della natura. Mentre Frye individua nell'immediato soddisfacimento dei desideri la caratteristica dell'Arcadia,¹⁰⁸ Schnabel enfatizza invece l'inclinazione di Albert Julius alla coltivazione della terra, che pure avrebbe provveduto da sola a esaudirne ogni bisogno.

Nel contesto della valorizzazione dell'intervento umano sul paesaggio resta però da spiegare il rammarico che assale il cacciatore nel trovarsi 'privo della piacevole compagnia' degli altri animali. È qui di aiuto la coppia concettuale teorizzata da

¹⁰² Ivi, p. 119.

¹⁰³ Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 182-183.

¹⁰⁴ Frye, *The stubborn structure*, cit., pp. 125-126.

¹⁰⁵ R. R. Grimm, 'Arcadia und Utopia', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, volume 2, p. 95.

¹⁰⁶ Frye, *The Stubborn Structure*, cit., p. 127.

¹⁰⁷ Scattola propone di ricondurre allo stato di natura la reazione violenta di Karl von Leuven alla proposta di Lemelie che il possesso di Concordia non sia esclusivo. Il pugno sferrato da von Leuven al capitano francese è un esempio di come, abbandonata ogni forma sociale, gli uomini facciano affidamento solo sulle proprie forze fisiche.

Scattola, *Utopia degli affetti*, cit., p. 211.

¹⁰⁸ Frye, *The Stubborn Structure*, cit., p. 125.

Agamben intorno all'Eden biblico.¹⁰⁹ Se ci si conforma all'opposizione diacronica di due momenti del paradiso biblico si può interpretare la radura inviolata come l'originario giardino paradisiaco, di cui quello di Albert Julius non è che una copia. Frutto del tentativo di riproporre il tema della salvezza a fondazione della comunità utopica, esso realizza il palinsesto edenico nell'accezione politica del 'regno'. Si chiarirebbe così come mai il 'piccolo paradiso' di Albert Julius è privo di recinzione, caratteristica invece fondamentale dell'*hortus conclusus* biblico:¹¹⁰ sono le mura di Felsenburg a servire ora da recinto - a mostrare che il giardino delle delizie informa simbolicamente l'isola e il suo assetto socio-politico.

L'articolazione del rapporto tra Arcadia e utopia nell'*Isola Felsenburg* consente di arricchire la suggestione intertestuale soggiacente al giardino del patriarca del tema della rimemorazione: si tratta infatti di riproporre là non solo il modello biblico, bensì anche la sua variazione nella placida 'valle' dell'isola che funge da 'fantasma' del paesaggio coltivato da Albert Julius.

L'idea di un paesaggio fantasmatico emerge in Meschiari nel corso dello studio dell'apporto della fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty a una definizione meno 'astratta' dell'immagine del paesaggio nel testo, delineata come la relazione tra un corpo che 'si auto-percepisce come spazio' e a uno 'spazio percepito che si costituisce in modo relazionale a esso'.¹¹¹

Si passa così da una considerazione meramente spaziale dei rapporti con l'oggetto a una riflessione 'situazionale' nella quale l'oggetto testuale si iscrive in un'elaborazione esistenziale del vissuto spaziale attraverso fattori complessi della persona, come la memoria.¹¹²

Per illustrare il concetto di fantasma e la sua applicazione all'analisi del giardino schnabeliano si ripercorre brevemente il pensiero di Paul Ricoeur sulla funzione della memoria in *Percorsi del riconoscimento*. Benché in questo saggio 'riconoscere' sia parte della storia e dei motivi filosofici della formazione dei processi della percezione del sé, esso è altresì un momento fondamentale della semiotica del paesaggio, incentrata sin dalla preistoria dell'uomo nella capacità di muoversi nello spazio come in un tessuto di tracce, volti e luoghi riconosciuti o riconoscibili.¹¹³

Dell'esame di Ricoeur sulla correlazione di riconoscimento e memoria viene qui solo ricordata l'attenzione prestata alla facoltà umana di richiamare immagini alla mente e soprattutto allo studio dell'interpretazione bergsoniana della rimozione.¹¹⁴

Da una parte, Henri Bergson ritornava infatti attraverso l'analisi della 'traccia' psichica e del lavoro di emersione del rimosso della psicanalisi freudiana allo statuto ambiguo dell'immagine rammemorata già studiato da Aristotele come l'enigma 'della presenza in immagine di una cosa assente che l'immagine rappresenta'.¹¹⁵ Dall'altra, Bergson ricomponeva questa ambivalenza magistralmente: il ricordo ha, certo, profonde radici nel passato, però 'se una volta realizzato, non risentisse della sua virtualità originaria, se non fosse contemporaneamente uno stato presente e qualcosa che si contrappone al presente, noi non lo riconosceremmo mai come ricordo'.¹¹⁶ In altre parole, si presuppone la sopravvivenza del ricordo: ritrovato, esso rimane disponibile - anche se non accessibile.¹¹⁷

¹⁰⁹ Agamben, *Il Regno e il giardino*, cit., pp. 119-120.

¹¹⁰ Lichačev, *La poesia dei giardini*, cit., p. 55.

¹¹¹ Meschiari, *Sistemi selvaggi*, cit., p. 124.

¹¹² Ivi, p. 128.

¹¹³ Ivi, p. 219.

¹¹⁴ P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, Milano, Cortina, p. 142.

¹¹⁵ Ivi, p. 129.

¹¹⁶ Ivi, pp. 142-143.

¹¹⁷ Ivi, p. 143.

Nel senso del ricordo bergsoniano nella sua formulazione nella dinamica del riconoscimento di Ricoeur si può interpretare la proposta di Meschiari che il paesaggio si basi su di una sorta di 'notte dei sensi': su ciò 'che non si vede, e che funge da impalcatura silenziosa per il paesaggio diurno della scrittura'.¹¹⁸

Di questa fantasmagoria del paesaggio testimonia il giardino di Albert Julius, organizzato anche nel ricordo della 'valle' vergine: presente alla memoria come icona del primo paesaggio edenico, la rimemorazione della placida conca verde lascia emergere il ricordo dell'esilio dell'uomo dopo la caduta nel peccato e la sua condizione di essere 'spaesato' - di creatura *senza paesaggio*.

Qualche considerazione conclusiva

In uno degli scritti di *Profanazioni* Agamben interpreta il mito dell'allontanamento dal paradiso come una frattura insanabile dell'ontologia. Perdendo il proprio posto nel disegno divino, l'uomo è sospinto in una sorta di periferia del linguaggio, incapace di catturare il cuore delle cose e dunque 'parodistico' nel senso etimologico del termine: simile alla parodia, che letteralmente è ciò che sta 'accanto' al 'canto'.¹¹⁹ Nel romanzo schnabeliano tuttavia lo spaesamento è da intendersi in un'accezione meno provocante che emerge se si riportano le considerazioni fatte sinora sulla rimemorazione e sul rapporto 'straniante' di presente e passato al tema della scrittura del paesaggio.

Nel saggio incompiuto sulla *Prosa del mondo* Merleau-Ponty esamina la tesi dell'affinità della pittura al linguaggio. Nonostante ne elogi la validità semiotica, egli traccia un importante distinguo a proposito del rapporto che pittura e lingua intrattengono con il passato: nota cioè come, a differenza del pittore, lo scrittore non 'perpetua la lingua che ha ricevuto, bensì vuole nello stesso tempo realizzarla e distruggerla, realizzarla *distruggendola* o distruggerla *realizzandola*'.¹²⁰

Mentre un dipinto cerca cioè sempre fuori di sé il suo oggetto, la scrittura aderisce così intimamente al linguaggio, che anche la discontinuità con la tradizione non può prescindere da un suo recupero. Così le trasformazioni operate dalla scrittura sulla parola ne fanno una sorta di terreno stratificato, percorso dalle esperienze accumulate nella storia della lingua: 'Ciò significa che il passato del linguaggio non è solo un passato superato ma è anche un passato compreso', conclude Merleau-Ponty.¹²¹

Analogamente, la descrizione del giardino di Albert Julius non consiste soltanto del recupero palinsestuale del racconto biblico dell'Eden perduto, quanto nella comprensione dell'esilio umano dallo stato di beatitudine creaturale, palesata nella morte dell'Arcadia. La solitudine del cacciatore esprime l'abbandono nell'immaginario arcadico di unione con la natura. È così emblematico che dal suo orto, che poi sarà il suo giardino, Albert Julius tenga a tiro di moschetto le scimmie, che con la loro 'leggerezza' mettono a repentaglio il raccolto.¹²²

La diffidenza nei loro confronti fa della difesa dello spazio coltivato un'allegoria di come il progetto utopico schnabeliano si articola in una tassonomia della separazione, quasi linneiana nel tentativo di collocare gli eventi e gli oggetti attraverso il reciproco distanziamento. (Il dibattito settecentesco si appassiona del resto alla questione della classificazione dell'essere umano anche a partire dalla ricerca sulle scimmie antropomorfe).¹²³

¹¹⁸ Meschiari, *Sistemi selvaggi*, cit., p. 135.

¹¹⁹ Agamben, 'Parodia', in: idem, *Profanazioni*, Milano, Nottetempo, 2005, p. 125.

¹²⁰ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, Torino, Einaudi, 1987, p. 110.

¹²¹ Ivi, p. 111.

¹²² Schnabel, *Insel Felsenburg*, cit., p. 265.

¹²³ F. Venturi, *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 130-135.

Questi accenni conclusivi palesano la vocazione *metaspaziale* del giardino: luogo ‘in cui lo spirito si oggettiva e l’oggetto si spiritualizza’.¹²⁴ Esso accoglie lo straniamento come l’esperienza della meraviglia davanti alla capacità evocativa dell’attimo presente che, nutrito del fantasma di un altro paesaggio, appare sempre dissimile da se stesso. Al posto del pozzo che nei giardini monastici serviva a bagnare le piante, sta in centro al giardino schnabeliano la rimemorazione del paradiso del quale l’uomo è, sì, privato (‘spaesato’) e del quale però, avendo memoria, ha compreso il senso: la conoscenza del bene e del male cui allude infatti la rigogliosa vite¹²⁵ del giardino di Albert Julius.

Parole chiave

Johann Gottfried Schnabel, utopia, giardino pittorico, Settecento, paesaggio

Emanuela Ferragamo è una germanista italiana. Si è addottorata in cotutela tra le università di Torino, Genova e Basilea con una tesi sulla poetica parodistica di Christian Morgenstern, *Paradies Parodie* (Königshausen & Neumann, 2021). Dall’ottobre del 2020 è assegnista di ricerca del Dipartimento di Lingue e Letterature e Culture Straniere dell’Università di Torino sotto la supervisione del prof. Riccardo Morello. Si occupa di *landscape theory* e della rappresentazione dello spazio alpino nelle utopie tedescofone dalla fine del Secolo fino agli anni ’50 del Novecento.

Università degli Studi di Torino
Via Sant’Ottavio 20
Torino (Italia)
emanuela.ferragamo@unito.it

SUMMARY

A Shipwreck in the Garden

Estrangement and Confusion in Utopic Landscape in Johann Gottfried Schnabel’s *Isle Felsenburg*

This essay analyses the description of the garden in the first volume of *Isle Felsenburg* (1731), a utopian novel by Johann Gottfried Schnabel. The paper aims to underline the central role of both ‘wonder’ and ‘estrangement’ in creating a utopian landscape by focusing on the garden of Albert Julius, patriarch of the community. While the beauty of the garden astonishes the narrator, it also results in estrangement, as it drives the reader away from the present into the creatural past of humankind, a lost Eden. Such estrangement is a form of displacement: the subject is incapable of finding its own place in nature.

¹²⁴ Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 12.

¹²⁵ Lichačev, *La poesia dei giardini*, cit., p. 65.