

# LA CASA DELLE ORCHIDEE. L'ARCHITETTURA COME INNESTO

## JACOPO LEVERATTO

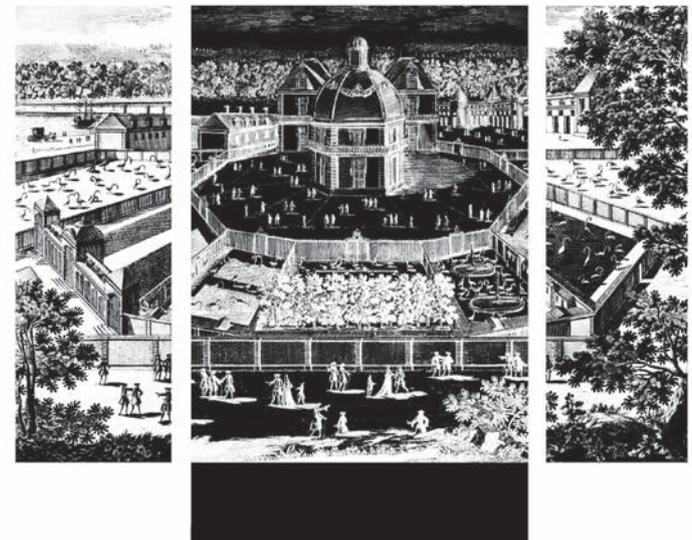
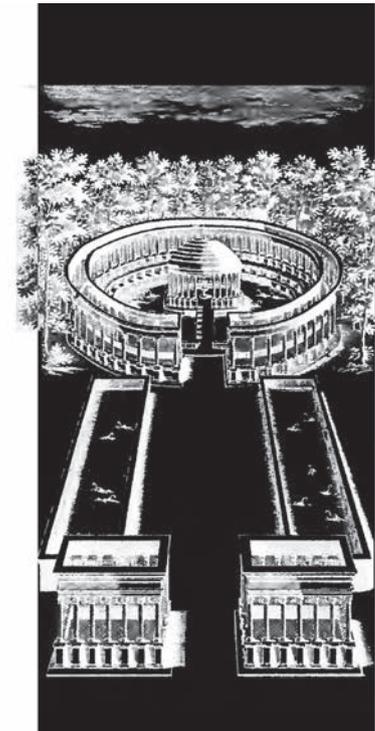
Progetto indagato  
Edward James, *Las Pozas*, Xilitla, 1948-1984

In principio, prima della città, del villaggio e dell'architettura stessa, c'era la selva, non è un mistero. Così come non è un mistero che all'inizio della civiltà umana, subito dopo e immediatamente fuori dalla selva, in principio ci sia stato un giardino. E non solo perché è in un giardino che le più antiche narrazioni della creazione di cui si abbia notizia collocano i primi esseri umani<sup>†</sup>. Ma anche perché, secondo gli antropologi, è proprio attraverso la coltivazione e la conseguente sedentarizzazione che la civiltà umana ha iniziato a costituirsi come tale<sup>‡</sup>. Attraverso, cioè, un progressivo processo di modificazione del mondo naturale che non ha preso avvio con la sua parziale rimozione, come si potrebbe essere portati a pensare, ma con la distillazione della sua essenza entro i confini fisici di un sistema chiuso<sup>‡</sup>. Storicamente, infatti, nonostante innumerevoli cambiamenti in termini di dimensioni, composizione e caratterizzazione, i giardini hanno sempre rappresentato luoghi in cui una selezione dell'ambiente naturale è stata coltivata, accumulata e custodita. Prima per motivi alimentari, in quanto destinati a raccogliere e proteggere i mezzi di sussistenza di una comunità, e poi, nel corso dei secoli, secondo i diversi modi in cui culture differenti hanno interpretato il proprio rapporto con la natura. Il tutto con la sola caratteristica invariabile di costruire aree circoscritte da muri, come testimonia anche l'etimologia del termine, e l'unico principio costante di richiamare il più possibile una sorta di "paradiso"<sup>‡</sup>. La stessa parola che i greci avevano preso in prestito dai persiani per indicare i "parchi coltivati con palme, viti e fiori" entro cui erano soliti tenere in cattività gli animali selvatici<sup>‡</sup>, e che quindi serviva, al di là di ogni connotazione di tipo spirituale, a indicare, in termini spaziali, una prima forma di convivenza domestica tra specie diverse.

Da un punto di vista architettonico, la storia di questa forma di convivenza è, in realtà, quella di una specifica tipologia, che solo nella seconda metà del Seicento prese il suo nome attuale, quello di *ménagerie*, a dispetto di un'origine molto più antica<sup>‡</sup>. Già nel secondo millennio avanti Cristo, per esempio, la regina Hatshepsut d'Egitto aveva fatto costruire a Tebe il primo giardino zoologico di cui si abbia memoria. Ma anche Alessandro Magno, Kublai Khan e l'imperatore Wen Wang della dinastia Chou furono tutti fondatori di parchi simili. Senza parlare, poi, per quanto riguarda il Medioevo, dei serragli di Carlo Magno, di Federico II o di Enrico III d'Inghilterra<sup>‡</sup>. Anche se fu solo dopo il 1662, quando Luigi XIV creò a Versailles un giardino per animali esotici, che il termine iniziò ad essere comunemente utilizzato nel suo riferimento strettamente domestico<sup>‡</sup>. A ulteriore testimonianza, cioè, della forma di possesso che caratterizzava il rapporto con il mondo naturale, materializzato dai tratti distin-

tivi delle *ménagerie* esistenti, che resistette almeno fino all'inizio del XIX secolo, quando le cose, invece, iniziarono gradualmente a cambiare. Prima, nel 1821, con l'inaugurazione, da parte di Charles Waterton, della prima riserva scientifica moderna, in cui i muri, per quanto presenti, non servivano tanto a rinchiudere gli animali quanto a non far entrare le persone. E poi, sette anni dopo, con l'apertura a Londra del primo giardino zoologico di ricerca al mondo, il cui assetto, che tentava di ricreare un ambiente naturale, era pensato per un miglior adattamento degli animali. Quasi si potesse individuare in un decennio preciso l'inizio di quel processo di sovversione delle gerarchie tradizionali di coabitazione consolidatesi nello sviluppo di questa tipologia che sarebbe stato compiutamente portato a termine solo un secolo e mezzo dopo. E più precisamente, attraverso uno straordinario, per quanto poco conosciuto, esperimento architettonico, che avrebbe definitivamente spogliato questo particolare tipo di giardino del suo implicito antropocentrismo, in virtù di una nuova e radicale concezione dell'abitare domestico.

La storia di questo esperimento ebbe inizio durante l'inverno del 1962, quando una sorprendente nevicata di tre giorni e tre notti coprì la foresta pluviale di Xilitla, un piccolo *pueblo* messicano nascosto tra le montagne subtropicali della Huasteca Potosina, proprio nel centro del paese. Un avvenimento di scarso rilievo, malgrado l'incredibile rarità, di cui non sarebbe sopravvissuto il ricordo se non fosse stato per una persona. La stessa che il giorno seguente, a New York, ricevette notizia della morte delle oltre diciottomila orchidee che, dalla metà degli anni Quaranta, aveva iniziato a piantare, fra gli alberi e le bromeliacee di un appezzamento di giungla impenetrabile di oltre trenta ettari. Ovvero, l'ereditiere, mecenate e artista surrealista Edward James, figlio di Lord William di West Dean, in Scozia, ricchissimo proprietario terriero, figlioccio di Edoardo VII di Inghilterra, poeta, romanziere e finanziatore, fra gli altri, di René Magritte, Max Ernst e Salvador Dalí. Un uomo che aveva passato la prima parte della sua vita sul bilico perenne dell'espulsione da Eton e Oxford, per via delle futili stravaganze e dei lussi insolenti che frequentemente si concedeva. E che dal 1934, dopo un'esperienza mistica poi trasposta nel romanzo semi-autobiografico dal titolo *The Gardener Who Saw God*, iniziò a dividersi fra i diversi circoli surrealisti dell'epoca, che finanziava lautamente, e una ricerca spirituale costante che lo portò, con meno successo, a cercare di entrare nelle grazie di "iniziati" come Gerald Heard e Aldous Huxley. Nel paradossale tentativo, cioè, di realizzare fra Londra e Parigi, Manhattan e Beverly Hills, ciò di cui aveva avuto visione in sogno, come proiezione del suo subconscio.



“Un cerchio che racchiudeva tutto il creato, con una grande luce nel mezzo e tutti i fiori e gli alberi [...] e gli animali [...] intorno a questa luce centrale” ✠ ℓ, che, in realtà, dovette aspettare più di dieci anni per vedere materializzato.

Era il 1945, infatti, quando James, nel mezzo di un'escursione nella Sierra Huasteca, decise per la prima volta che sarebbe dovuto rimanere in Messico per dar forma alla sua visione. E più precisamente fu quando, durante una sosta sul greto del fiume Santa Maria, mentre aspettava che il suo compagno di viaggio si rinfrescasse, lo vide emergere dall'acqua in mezzo a una massa compatta di fiori blu e gialli che, dopo pochi istanti, si rivelarono uno sciame di variopinte e placide farfalle, aderenti al corpo dell'amico come un vestito e per nulla spaventate dalla loro presenza ✠ ℓ. Così, si convinse immediatamente che in nessun altro paese avrebbe potuto trovare ciò che cercava e, una volta trovata una guida locale, quel Plutarco Gastelum che sarebbe diventato il primo custode della sua idea, iniziò a esplorare la Sierra per scoprire il posto ideale in cui stabilirsi. Con una meta, quella di Xilitla, allora un semplice avamposto nella foresta completamente isolato dal mondo, che sembrò da subito obbligata, per via delle sue legendarie orchidee selvatiche, di cui si parlava in tutta la regione ✠ ✱. Alla cui scelta, però, contribuì anche l'atmosfera sottilmente magica che lì si respirava, in un miscuglio di superstizioni cattoliche e incantesimi da *curanderos*, riflessa da una natura tanto rigogliosa quanto aliena. Tutte caratteristiche che, dopo due prime visite, nel 1948 spinsero James a iniziare ad acquisire una serie di terreni nel mezzo della giungla, attorno alle cascate e ai laghetti formati dal fiume Huichihuayán, un immissario del Santa Maria, per farne la propria residenza di vacanza. All'inizio, un semplice complesso di due capanne di legno, una per sé e una per Plutarco, costruite in mezzo a un incredibile giardino selvaggio, alla cui cura dedicò i successivi quattordici anni, passati a selezionare, in giro per il mondo, gli esemplari migliori di cui circondarsi ✠ ℓ.

Fino al 1962, in altre parole, il progetto di James per Las Pozas, “le piscine”, il nome che diede alla sua tenuta, ebbe ben poco di architettonico. E se si eccettua un breve periodo dopo il 1956, segnato da una straordinaria profusione di disegni, probabilmente provocata dalla rabbia per il matrimonio del suo custode e dal suo momentaneo allontanamento, i suoi sforzi fino a quell'anno si concentrarono in due sole direzioni. L'individuazione, cioè, all'interno della giungla, degli anfratti migliori dove impiantare le centinaia di orchidee di varietà diverse che portava lì ogni stagione, dalle *Oncidium* alle *Cattleya*, e il popolamento del giardino con una serie di animali, dai serpenti ai pappagalli, dalle scim-

mie agli ocelot, minacciati dai cacciatori locali. Senza bonifiche o disboscamenti, muri o barriere. Come se la sua idea di giardino, cioè, fosse stata inizialmente definita solo dalla densità e dall'interrelazione dei suoi abitanti, più che da una certa conformazione spaziale. Poi, però, la nevicata cambiò tutto e James pensò che un rifugio non avrebbe potuto essere tale se non fosse riuscito a offrire loro protezione. Così, una volta passata la frustrazione per la perdita, decise di iniziare a prendere gradualmente congedo dalla sua residenza californiana, dove viveva per la maggior parte dell'anno, e di passare molto più tempo a Xilitla, con la nuova famiglia di Plutarco, per sovrintendere alla costruzione di una vera casa per sé, gli animali della foresta e i fiori a venire, attraverso il progetto di un'architettura mai vista prima ✠ ℓ. Un Eden privato di cemento e fiori, a cui James dedicò gli ultimi anni della sua vita, fino al 1984, realizzando, volta per volta, secondo una volubilità pari solo al suo dispotismo, una serie impressionante di strutture senza logica alcuna, scomposte, isolate e perfettamente immerse nella natura. In un'opera colossale, pensata per costituire una specie di estensione della giungla, cresciuta secondo le sue regole e cristallizzata nella sua evoluzione organica.

Tutto iniziò con uno schizzo su un quaderno, quello del nucleo iniziale del complesso, in un angolo particolarmente fitto del bosco, che James fece vedere a José Aguilar, il carpentiere più esperto della zona ✠ ℓ. Una struttura di tre piani che si alzava fra i tronchi esistenti, con pavimenti curvilinei a forma di quadrifoglio e un'ampia scala che scendeva nella giungla sottostante, senza muri o pareti, ma con colossali pilastri interni, i cui capitelli si allungavano a formare archi sottili, circondati a loro volta da un fascio semicircolare di agili colonne, alte dieci metri, a forma di canne di bambù. Aguilar lo guardò, disse che avrebbe potuto realizzare i casseri e, con la benedizione di James, mise in piedi un laboratorio permanente di falegnameria in mezzo alle felci e alle farfalle, assumendo progressivamente la direzione dei lavori, in una specie di processo rituale che si ripeté negli anni pressoché invariato. Con Don Eduardo, come lo chiamavano a Xilitla, che arrivava in laboratorio di buon mattino disegnando sul suo quaderno il sogno che diceva di aver appena fatto o l'idea che gli era venuta discutendo con un fiore. E con squadre di muratori giornalieri, approntate in poche ore, che seguivano le indicazioni di Aguilar, in una specie di cantiere mobile e itinerante che poteva durare anni interi o poche ore, prima di passare improvvisamente ad altro, secondo l'ispirazione del momento. Da una piscina a forma di occhio a una casa per i fenicotteri, da una “colonna stegosauro” ✠ ✱ a una residenza per i cervi selvatici. Fino a tutta una serie non quantificata di scale infinite e ponti sospesi, guglie

gotiche e colonnati dorici, false rovine e veri incompiuti, in cui di volta in volta confluivano, come in una rielaborazione onirica, il frammento piranesiano e il paesaggismo francese, il modernismo catalano e il surrealismo messicano, dispersi e mimetizzati nella selva come concrezioni litiche di strane efflorescenze.

Non stupisce, quindi, che ancora oggi non si abbia un'idea precisa della reale consistenza dell'opera di James. I soli padiglioni ufficialmente nominati nei suoi diari, per esempio, con nomi che variavano di anno in anno con una toponomastica da bestiaro medievale, si aggirano attorno ai quaranta. Ma un più recente rilievo di tutte le colonne, le sculture e le piattaforme ha censito oltre duecentoventi costruzioni individuali. Senza contare, poi, quelle ormai scomparse nell'intrico di viti e liane, o quelle affondate nel sottobosco, di cui resta un numero imprecisato di tracce, cristallizzate in uno stato di perenne transizione tra architettura e natura, in un perfetto per quanto grezzo equilibrio. Tra alberi di cemento con fioriture di ferri a vista e pagode orientali di steli lasciate a metà, tozze colonne a clessidra sormontate da vere fioriture spontanee e arcate moresche composte da serpenti stilizzati, case "di tre piani che potrebbero essere cinque" e palazzi per gattopardi, solo per menzionarne alcune. Anche se nessuna vertigine della lista sarebbe realmente in grado di restituire, non tanto l'idea di fondo, basata sulla logica dell'accumulo, quanto l'impressione complessiva che Las Pozas offre ancora oggi ai suoi visitatori. Quella di una giungla lussureggiante, soffocante e colorata di fiori, animata dal richiamo di centinaia di uccelli e percossa dal rimbombo ritmico delle cascate, in cui la costruzione umana compare solo a tratti, secondo diverse forme di innesto, in un paesaggio continuo e organico, come la rovina di un tempio Maya, un sogno borghese o una distopia di James Ballard, frutto di un automatismo surrealista e di un montaggio senza progetto.

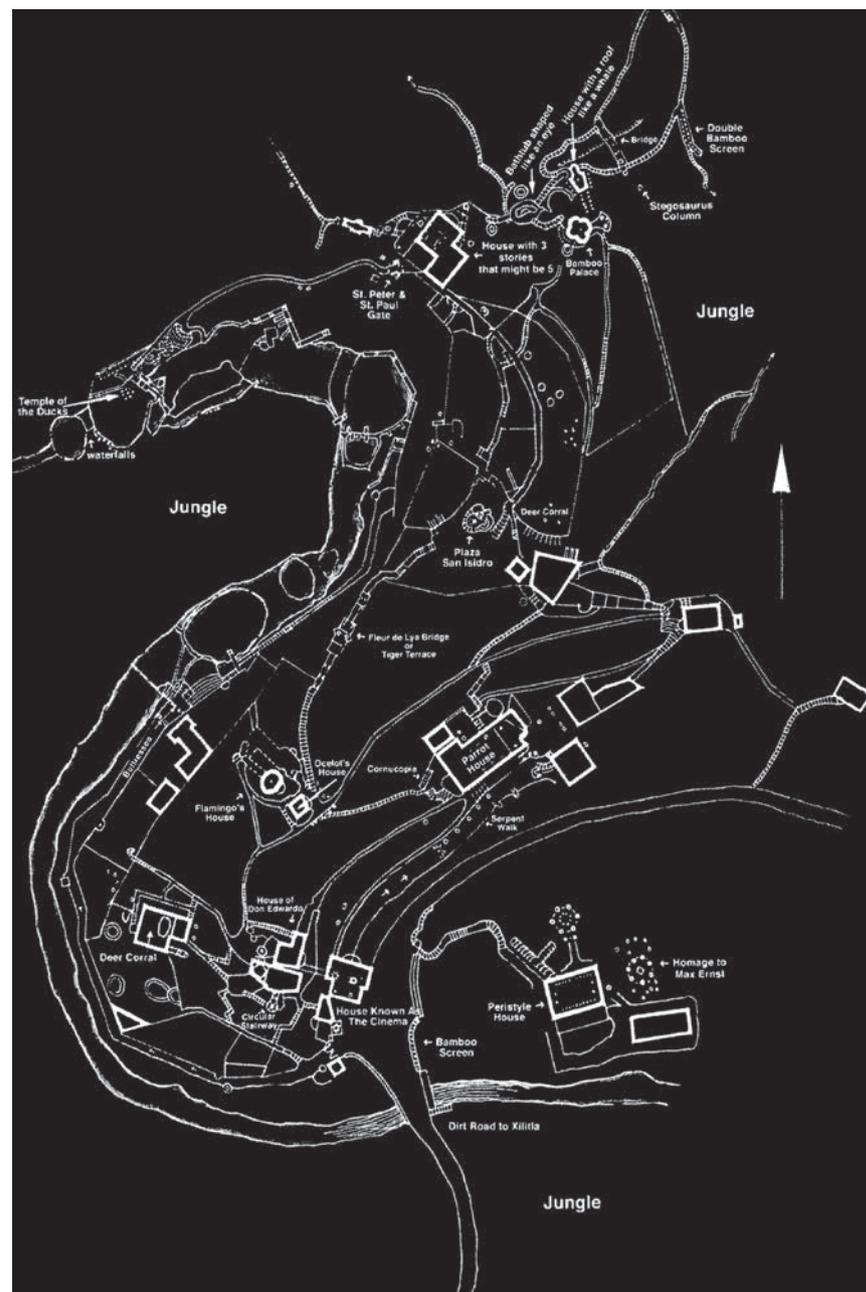
L'idea di James, d'altronde, quando decise di fare del giardino di Xilitla la propria casa, come un riflesso in negativo della sua tenuta scozzese di West Dean, non era quella di ripararsi dalla natura o di sostituirsi a essa, ma di potenziarla, in senso fisico e simbolico, con una struttura artificiale che permettesse e proteggesse quella nuova forma di coesistenza che gli era apparsa in sogno tanti anni prima, proprio nella sua casa natale. Ed è probabilmente per questo che nessuno spazio a Las Pozas, dal padiglione in cui dormiva al giardino stesso, è stato pensato come chiuso, finito o anche solo delimitato. Perché l'abitare, per James, doveva svilupparsi in simbiosi con le orchidee, con gli animali e con la selva circostante, in una forma di esperienza estetica, quotidiana e partecipata, in cui all'architettura, in una vera e propria

sovversione di senso delle categorie tradizionali del costruire, toccava il ruolo di un dispositivo progettato per costringerlo a diventar parte del mondo naturale, piuttosto che il contrario. Il tutto, attraverso la definizione di un'infrastruttura ibrida che partisse dalle stesse logiche di quel mondo per svilupparsi, spazialmente e temporalmente, nel medesimo modo, come una sua estensione. In un processo additivo e incrementale di colonizzazione, in altre parole, che James aveva già descritto, durante uno dei suoi primi periodi a Xilitla, in una poesia in cui immaginava la sua casa, in una materializzazione del suo sviluppo evolutivo, crescere fisicamente come il guscio di un nautilo, concrezione dopo concrezione, in una forma quasi inconscia di autocostruzione. O meglio, nel suo caso, attraverso la spazializzazione di un programma di vita che, nel tempo, avrebbe costruito un nuovo tipo di paesaggio abitato, che non si riconosceva né in una casa né in un giardino, se intesi come determinate tipologie architettoniche.

Las Pozas, infatti, a differenza di un giardino, non ha muri o confini, né un ordinamento spaziale che dipenda direttamente da essi. Si sviluppa per episodi, invece, per accidenti, che, però, non intrattengono un rapporto dialettico con la natura. Al contrario si innestano su di essa in modo simbiotico, in una dimensione in cui all'architettura non spetta definire polarità, ma garantire la continuità di un paesaggio ibrido ininterrotto, senza centro, inizio o fine. Il tutto attraverso un processo, basato sul riconoscimento delle specie e delle interazioni presenti, pensato per incrementarne artificialmente l'abitabilità, senza alterarne le dinamiche. Per questo Las Pozas non è un parco o un semplice giardino scultoreo, ma rappresenta piuttosto un diverso tipo di abitazione, costruito, per così dire, secondo tecniche di giardinaggio. Un'abitazione esplosa, deflagrata nella selva, con i suoi diversi ambiti dispersi nello spazio di ettari e nel tempo di uno sviluppo ventennale. Frammentata in una serie di costruzioni senza funzioni o usi preminenti, caratterizzate da condizioni ambientali differenziate, pensate per ospitare una serie di abitanti, umani e animali, vegetali, minerali, di cui il progetto non raccoglie tanto i bisogni, quanto le relazioni reciproche. Simboliche o metaboliche, reali o immaginate, progettate o impreviste ma, comunque, mai normate, in quanto parte di una dimensione domestica fra natura e artificio che non cerca l'addomesticamento, ma un confronto diretto che non ha niente di familiare, di rassicurante o di conciliatorio. Perché Las Pozas non solo non era nata per rispondere a specifici bisogni, ma nemmeno per interpretare determinati desideri o aspirazioni, essendo il suo programma un semplice riflesso inconscio dei sogni del suo creatore, a volte infantili, a

volte mostruosi, trasposti nel cemento, quasi senza mediazione. Con un diletterantismo progettuale, alieno da ogni manierismo, che, ancora oggi, fa di Las Pozas qualcosa di più simile a un esperimento del dottor Moreau o a un quadro di Leonora Carrington che a una vera architettura  $\text{∩}$ .

D'altra parte, non c'erano precedenti architettonici fra i riferimenti di James e, forse per questo, non ha lasciato eredi in questo campo. Solo la sua ammirazione per Simon Rodia, il costruttore delle Watts Towers, lo avvicinava, seppur lateralmente, a questa dimensione  $\text{∩}$ . E come lui, probabilmente, anche James aveva intenzione di costruire un'arca più che un giardino, con tutto ciò che questo implicava in termini di coesistenza. Per il resto, però, fra le sue fonti di ispirazione c'erano solo pittori surrealisti e scrittori di fantascienza, mistici indiani e *bruja*s indie. Chiunque, cioè, fosse attivamente impegnato a dar forma e a vivere dentro i propri sogni, in una dimensione che per James rappresentava una dichiarazione di intenti e un progetto esistenziale  $\text{∩}$ . Un progetto realizzato attraverso quella che Werner Herzog, nei suoi diari sulla lavorazione di *Fitzcarraldo*, avrebbe espressamente chiamato "la conquista dell'inutile", per distinguere la purezza del sogno dall'utilitarismo del desiderio, condensata in una straordinaria potenza estetica  $\text{∩}$ . Quella inattesa del fuori contesto, del contrasto estremo, rappresentata, nel suo caso, dal piroscampo issato a braccia tra gli alberi, con cui il regista, dopo quattro anni di riprese, è riuscito a dimostrare che il senso del sublime può essere non solo rappresentato ma anche costruito, attraverso un innesto surrealista capace di risignificare la natura. E che James, negli stessi anni e in un'altra giungla, con la stessa maniacale caparbieta del protagonista del film e con la pazienza di un giardiniere, come lui stesso si definiva, si è impegnato a declinare in una dimensione intima, domestica e quotidiana, che ha fatto di quella risignificazione la sua vera casa.



Dettagli della struttura di Edward James. Ph. Rod Waddington, 2012



Dettagli della struttura di Edward James. Ph. Rod Waddington, 2012



Dettagli della struttura di Edward James. Ph. Rod Waddington, 2012



Dettagli della struttura di Edward James. Ph. Rod Waddington, 2012



La storia del Giardino dell'Eden, per esempio, così come è descritta nel secondo capitolo della *Genesis*, richiama un precedente mito mesopotamico su un uomo primordiale che fu posto in un giardino divino a guardia dell'Albero della vita. Cfr. R. Davidson, *Genesis 1-11. Commentary by R. Davidson*, Cambridge University Press, Cambridge 1973.

Cfr. J.R. Harlan, *Crops and Man*, American Society of Agronomy, Crop Science Society of America, Madison 1975.

Cfr. G. Clément, *Breve storia del giardino*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 17; ed. or. *Une brève histoire du jardin*, éd. du 81, Paris 2011.

I termini "giardino", "paradiso" e "recinto" sono strettamente interrelati. Il termine giardino, per esempio, deriva dal tedesco *Garten*, che significa recinto. E il termine paradiso, che viene dal greco *paradeisos*, deriva direttamente dal persiano *pairīdāeza* che significa anch'esso recinto. Cfr. *ibid.*

G. Loisel, *Histoire des ménageries. De l'antiquité à nos jours*, Doin et Fils, Paris 1912, p. 45.

Cfr. E. Baratay, E. Hardouin-Fugier, *Zoo. A History of Zoological Gardens in the West*, Reaktion Books, London 2002, pp. 41-42.

Si veda W.N. Mann, *Wild Animals in and out of the Zoos*, Smithsonian Institution, Washington 1930.

Il termine viene, infatti, dal francese *ménage*, che era ed è ancora usato per indicare la gestione domestica.

Dalla conformazione architettonica delle gabbie all'assetto panottico dell'insieme, ogni *ménagerie* seguiva il modello dell'uccelliera che Varrone, nel primo secolo avanti Cristo, aveva fatto costruire a Cassino e che è rimasta per secoli il riferimento progettuale principale per questa tipologia. Cfr. G. Loisel, *op. cit.*, p. 81.

Cfr. B.W. Edginton, *Charles Waterton. A Biography*, James Clarke & Co., Cambridge 1996.

Cfr. E. Baratay, E. Hardouin-Fugier, *op. cit.*, cap. III.

Si veda M. Hooks, *Surreal Eden. Edward James and Las Pozas*, Princeton Architectural Press, New York 2007, pp. 12-27.

E. James, *The Gardener Who Saw God*, Duckworth & Charles Scribner's Sons, London and New York 1937.

Si veda J. Lowe, *Edward James. Poet, Patron, Eccentric. A Surrealist Life*, Collins, London 1991.

Le sue parole sono raccolte nel documentario di P. Boyle, *The Secret Life of Edward James*, United Kingdom, 1977, 56 min.

Cfr. M. Hooks, *op. cit.*, p. 49.

Cfr. *ivi*, pp. 51-53.

Cfr. *ivi*, pp. 53-60.

L'opera costruita di James ha attirato l'attenzione di moltissime persone, negli anni, anche se la quasi totalità di pubblicazioni al riguardo è rappresentata da reportage per riviste di viaggi. Se si eccettua il già citato testo di Hooks, unica monografia al riguardo, le altre opere di natura critica sono: M. Holmes, *A Garden of Earthly Delights*, in "AA Files", 66, 2013, pp. 37-41; X. Guzmán Urbiola, *Edward James, un surrealista inglés y su arquitectura en Xilitla*, in G. Ruiz-Funes (a cura di), *Presencia de las Migraciones Europeas en la Arquitectura Latinoamericana del Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2009, pp. 126-139. A questi si deve aggiungere, oltre al documentario di Boyle, quello di A. Danziger, S. Stein, *Edward James: Builder of Dreams*, Messico, 1995, 88 min.

L'apporto di Aguilar è stato fondamentale per la realizzazione dell'opera, tanto quanto quello di Gastelum. Cfr. M. Hooks, *op. cit.*, p. 88. Sui disegni di James e sul processo costruttivo, si veda in particolare M. Holmes, *op. cit.*

Questo è il nome originale dato da James.

Cfr. B. Goldstone, *Las Pozas. A Conservator's Nightmare*, in "Folk Art Messenger", 12, 4, autunno 1999, pp. 4-7.

Anche in questo caso, si tratta del nome originale dato da James.

Si veda, in particolare, J.G. Ballard, *The Crystal World*, Jonathan Cape, London 1966. Coincidenza vuole che la copertina originale della prima edizione, che racconta di una foresta pietrificata simile a Las Pozas, fosse di quel Max Ernst che era stato uno dei primi beneficiari del mecenatismo di James.

Per una genealogia e dei riferimenti architettonici, in questo senso, si veda J. Leveratto, *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes*, ORO Editions, Novato 2021, pp. 24-45.

"My house grows like a chamberd nautilus". E. James, *This Shell*, in Id., *The Heart and the Word. A Selection of the Poems of Edward James*, Weidenfeld & Nicolson, London 1987, p. 73.

A tal proposito, si veda, per un confronto con il paesaggio classico, il testo di D. Ketchum, *Le Désert de Retz. A Late Eighteenth-Century French Folly Garden: The Artful Landscape of Monsieur De Monville*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1997.

Il processo sopra descritto, d'altronde, è lo stesso che si può trovare in G. Clément, *Thomas et le Voyageur*, Albin Michel, Paris 1997.

Non a caso, Leonora Carrington è stata una delle più care amiche di James. Cfr. J. Lowe, *op. cit.* Per quanto riguarda il dottor Moreau, si

veda H.G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, Heinemann, London 1896, diretto precedente del libro di A. Huxley, molto amato da James, *The Island*, Chatto & Windus, London 1962.

Si veda B. Goldstone, A. Paquin Goldstone, *The Los Angeles Watts Towers*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 1997.

"Ho costruito questo santuario perché fosse abitato dalle mie idee e dalle mie fantasie", disse James una volta. "Un mondo unico pieno di libertà, che potesse essere abitato solo da chi è capace di costruire i propri sogni". Cfr. A. Danziger, S. Stein, *op. cit.*

Si veda W. Herzog, *La conquista dell'inutile*, Mondadori, Milano 2007; ed. or. *Eroberung des Nutzlosen*, Carl Hanser, München-Wien 2004. *Fitzcarraldo* è un film del 1982 scritto e diretto da W. Herzog e prodotto da Werner Herzog Filmproduktion, Filmverlag Der Autoren e ZDF. Una delle battute chiave, che Molly rivolge a Fitzcarraldo, per convincerlo a non abbandonare la sua idea è: "Chi sogna può muovere le montagne".