

MARIA ADRIANA GIUSTI

**Restauro
dei giardini europei**
Storia e teorie



Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design

La Firenze University Press, in collaborazione con il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, promuove e sostiene la collana *Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design*. Questa iniziativa si propone di offrire un contributo alla ricerca nazionale e internazionale sul progetto in tutte le sue dimensioni, teoriche e pratiche. I volumi della collana sono valutati secondo le migliori policy editoriali internazionali e raccolgono i risultati delle ricerche di studiosi dell'Università di Firenze e di altre istituzioni nazionali e internazionali. *Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design* supporta pienamente la pubblicazione ad accesso aperto come strumento ideale per condividere idee e conoscenze in ogni campo di ricerca con un approccio aperto, collaborativo e senza scopo di lucro. Le monografie e i volumi miscelanei ad accesso aperto consentono alla comunità scientifica di ottenere un elevato impatto nella ricerca, nonché una rapida diffusione.

ricerche | architettura, pianificazione, paesaggio, design

Editor-in-Chief

Francesco Valerio Collotti | University of Florence, Italy

Scientific Board

Gianpiero Alfarano | University of Florence, Italy; **Barbara Aterini** | University of Florence, Italy; **Carla Balocco** | University of Florence, Italy; **Susanna Caccia Gherardini** | University of Florence, Italy; **Maria De Santis** | University of Florence, Italy; **Letizia Dipasquale** | University of Florence, Italy; **Giulio Giovannoni** | University of Florence, Italy; **Lamia Hadda** | University of Florence, Italy; **Anna Lambertini** | University of Florence, Italy; **Francesca Mugnai** | University of Florence, Italy; **Luisa Rovero** | University of Florence, Italy; **Marco Tanganelli** | University of Florence, Italy

International Scientific Board

Daniela Bosia | Politecnico di Torino, Italy; **Nicola Braghieri** | EPFL - Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne, Switzerland; **Lucina Caravaggi** | Sapienza University of Rome, Italy; **Federico Cinquepalmi** | ISPRA, The Italian Institute for Environmental Protection and Research, Italy; **Margaret Crawford**, University of California Berkeley, United States; **Maria Grazia D'Amelio** | University of Rome Tor Vergata, Italy; **Francesco Saverio Fera** | University of Bologna, Italy; **Carlo Francini** | Comune di Firenze, Italy; **Sebastian Garcia Garrido** | University of Malaga, Spain; **Medina Lasansky** | Cornell University, United States; **Jesus Leache** | University of Zaragoza, Spain; **Heather Hyde Minor** | University of Notre Dame, United States; **Tomaso Monestiroli** | Politecnico di Milano, Italy; **Danilo Palazzo** | University of Cincinnati, United States; **Pablo Rodríguez Navarro** | Universitat Politècnica de València, Spain; **Ombretta Romice** | University of Strathclyde, United Kingdom; **Silvia Ross** | University College Cork, Ireland; **Monica Rossi-Schwarzenbeck** | Leipzig University of Applied Sciences, Germany; **Jolanta Sroczynska** | Cracow University of Technology, Poland; **Hua Xiaoning** | Nanjing University, Cina

Emeritus Board

Paolo Felli | University of Florence, Italy

Saverio Mecca | University of Florence, Italy

Raffaele Paloscia | University of Florence, Italy

Maria Concetta Zoppi | University of Florence, Italy

MARIA ADRIANA GIUSTI

**Restauro
dei giardini europei**

Storia e teorie

Firenze University Press
2025

Restauro dei giardini europei : storia e teorie / Maria Adriana Giusti. - Firenze : Firenze University Press, 2025.
(Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design ; 37)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221507195>

ISSN 2975-0342 (print)

ISSN 2975-0350 (online)

ISBN 979-12-215-0718-8 (Print)

ISBN 979-12-215-0719-5 (PDF)

ISBN 979-12-215-0720-1 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0719-5

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI: 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI: 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI: 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>) This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

Le immagini utilizzate rispondono alla pratica del *fair use* (Copyright Act, 17 U.S.C., 107) essendo finalizzate al commento storico critico e all'insegnamento.

in copertina

Villa Gamberaia, Settignano, Firenze. Il giardino da una finestra della villa (foto Alinari)

© 2025 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura

Università degli Studi di Firenze

Stampato su carta di pura
cellulosa Fedrigoni Arcoset

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



Introduzione	7
<i>Jardin délaissé: ce qui ne ressuscite pas</i>	7
Dal mito alla storia	15
Prologo alla scrittura della storia del giardino	15
Giardino antico e giardino moderno	25
Storia e storiografia	31
Gli stili	41
Giardino riflesso	46
Il tempo della natura e della storia	53
Le radici di una scienza	57
Saperi e pratiche	57
<i>Rajouter un vieux jardin</i>	72
Giardino e architettura	75
Dalla de-formazione alla tras-formazione	78
La tempesta e la ricostruzione del Bosquet des Bains d'Apollon	83
Da Vanbrugh a Ruskin	88
Giardino e parco	95
Verso la conservazione	103
Trasformazione e conservazione tra XVIII e XIX secolo	103
Restauro: verità storica e archeologia	120
Restauro e identità nazionali	127
Il restauro dei giardini in Europa tra XIX e XX secolo	127
Il giardino italiano	150
Fisica e metafisica del restauro	174
Teoria e pratiche. Dal secondo dopoguerra a oggi	193
Ricostruzioni post-belliche	193
Il dibattito attuale	229
Pianificare la complessità	252
Restauro dei restauri	253
<i>Mise en patrimoine</i> e conservazione del giardino contemporaneo	261
La “via italiana” al restauro dei giardini	268
Conoscere, ri-conoscere, conservare	274
Bibliografia	281





*Giovanna D'Arco
nel giardino di
casa*
(dipinto di
Jules Bastien-
Lepage, 1879,
Metropolitan
Museum of
Art, New
York; pubblico
dominio).

Jardin délaissé: ce qui ne ressuscite pas

Sono questi i titoli di due romanzi di Jean Gallotti, raccolti in un unico volume edito a Parigi nel 1909, che possono esser assunti come metafora del messaggio di questo lavoro. Un giardino abbandonato è ciò che non si resuscita, sottintendendo che la cura di un'opera per gran parte vivente sia implicita nel senso stesso del giardino, come si può dedurre dalla storia, dalla storiografia, dalla trattatistica. Una metafora cui lo stesso Jean Gallotti, conservatore del museo di Rabat nel primo ventennio del Novecento, sembra rispondere attraverso la conoscenza di un patrimonio da proteggere, come dimostra il suo volume, frutto di attente ricerche agevolate dalla sua conoscenza dell'arabo: *Le jardin et la maison arabes au Maroc*, con 160 disegni di Albert Laprade (1926). Questa metatrasposizione, dalla letteratura alla conoscenza scientifica del giardino, non è solo una provocazione analogica. Essa vuole mettere in luce l'aspetto letterario e poetico del giardino, la sua capacità di evocare, di suscitare percezioni ed emozioni, gli stretti legami tra la vita dell'uomo e la natura del giardino. La verità, scrive Gallotti nei suoi romanzi, è inscritta ovunque nel giardino che incornicia la storia, dove

la terra è sorta dal caos [...] le piante, dalla terra, gli animali dalle piante, e l'uomo è arrivato quando tutto era bello, ma ora tutto langue e domani morrà, poi la terra a sua volta svanirà, ritornerà alla materia, all'insieme, al tutto...

Per semplificare, il messaggio avverte su un non ritorno del giardino a fronte della circolarità dell'universo naturale, lasciando intendere sotto traccia, la condizione della cura come unico antidoto alla perdita.

Ed è infatti la cura, la manutenzione costante e “programmata”, la via verso la conservazione. Ogni restauro è una rifazione che porta alla progressiva perdita della sostanza originale. È questo il nodo critico dell'approccio al restauro del giardino su cui molto è stato scritto dagli anni '80 del Novecento a oggi. Rispetto al quale la scienza della conservazione risponde con l'affinamento progressivo di strumenti e pratiche, mutate in parte da consolidati

approcci alla disciplina del restauro architettonico, ma con vari distinguo e specialismi che qui vogliamo tracciare, sviluppando il percorso avviato nel 2004, con la pubblicazione del volume *Restauro dei giardini teoria e storia*. Da allora a oggi sono molti i contributi che aggiornano la casistica dei restauri in un settore che allora, col nuovo millennio, iniziava a fare i primi bilanci di vent'anni di dibattito dalle Carte del restauro di Firenze. Inoltre, i tempi lunghi della natura “premano” i risultati dei giardini scomparsi e ricostruiti, consentendone la lettura nel pieno sviluppo formale, in quella terza e quarta dimensione che rappresenta la loro stessa essenza e talvolta ha il merito di correggere, con l'esuberanza della vegetazione, gli eventuali “errori” progettuali come dimostra, tra tutti, il caso di Venaria Reale. Un caso che, lo vedremo oltre, fa riflettere sui cambiamenti di approccio al restauro dalla fine degli anni '90 a oggi, tanto da rappresentare una sorta di paradigma didattico che consente di storicizzare la cultura stessa del restauro dei giardini.

Se questo può essere considerato il punto d'arrivo di una lunga vicenda da assumere come *exemplum* di buone e cattive pratiche, i termini di questa dinamica sono sottesi all'idea stessa di giardino la cui complessità è riconducibile a un sistema ordinato di sottosistemi. Come organismo vivente, il giardino può essere assimilato a quello che in fisiologia si definisce un sistema omeostatico, autoregolabile, o quasi, nei suoi meccanismi interni, anche al di là delle trasformazioni e dei fenomeni esterni. Gli esempi in tal senso sono molti, se ripercorriamo la storia delle grandi trasformazioni “epocali”. Ed è a questa storia che si vuole ricondurre la genesi del concetto di restauro e delle teorie che si sono affermate dal secondo Ottocento a oggi. Alla cui comprensione giova lo sguardo lungo della storia, dalla divulgazione delle teorie costruttive, alle testimonianze della “cura”, fino all'affermazione del giardino “monumento”, riconosciuto nel suo valore di memoria e riconoscibile nelle sue stratificazioni pregresse. Ragione per la quale, è intenzione ricostruire qui, nelle linee essenziali, gli stessi processi di formazione del giardino, muovendo dalla trattatistica specializzata che s'intensifica nel corso del XVIII e XIX secolo. Da qui avviare un confronto con quanto realizzato, per giungere ai mutamenti di cultura e di sensibilità dell'Europa settecentesca, nell'intento di individuare la portata delle trasformazioni dei giardini “formali” (ma anche la loro tenuta), in relazione al successo del *jardin-paysager*, come affermazione dei valori di natura e di memoria sul controllo razionale e geometrico del paesaggio. L'idea del giardino come continuum creativo, in perenne metamorfosi, rappresenta un principio fondamentale nello sviluppo della cultura della conservazione e nell'avvio della sua teorizzazione moderna. Tutto ciò, alla luce della riflessione emersa dal convegno di Firenze del 2021, a quarant'anni dalle carte

del Restauro dei giardini Icomos e italiana, di cui diamo conto, anche in vista delle nuove sfide del XXI secolo che vedono il giardino al centro di temi planetari legati alla crescita sostenibile, al transumanesimo, alle tecnologie distruttive, ai cambiamenti climatici, al rischio di perdita della diversità biologica.

Il volume del 2004, *Restauro dei giardini, teorie e storia*, ha indotto a ripensare i confini stessi dell'ambito d'indagine e a rimettere in gioco tematiche ancora poco esplorate, consentendo di delineare una prima storia del restauro dei giardini che affrontasse la dialettica tra posizioni teoriche e questioni pragmatiche. Ripensare il giardino in termini di realtà complessa, ricchissima di connessioni e di rimandi alla costruzione della quale, insieme all'architettura, hanno dato contributi fondamentali l'idraulica, le scienze naturali e umane, la scenografia, la poesia, la pittura, comporta di procedere con un approccio svincolato dai confini delle discipline. Quella del giardino è infatti una storia d'incroci disciplinari che implica l'allargamento dell'indagine a un ampio livello di interazioni e, di conseguenza, alla ricerca di adeguati strumenti critici, capaci d'indurre i relativi riscontri tra i diversi campi. Ciò conduce a una metodologia mutuata, dal più consolidato approccio disciplinare e interdisciplinare al restauro architettonico, tuttavia spinta verso i territori della transdisciplinarietà e nuovi modelli teorici. Si tratta quindi di dimostrare come l'azione di conservare il giardino implichi non tanto riscrivere la disciplina del restauro, o allargarla a un settore dell'area, bensì affermare una nuova "attitudine", un nuovo approccio intellettuale, culturale e operativo a una più ampia complessità di pensiero.

Il punto di partenza sono le fonti storiche: dalla trattatistica specializzata ai primi contributi storiografici, passando attraverso approfondimenti e verifiche puntuali. Le stesse fonti dimostrano come la conservazione trovi il suo fondamento nell'atto stesso di costruire un giardino e nell'azione incessante del provvedere al rinnovamento della sua icona instabile, legandosi fortemente alla prassi, alla manutenzione quotidiana, soprattutto della vegetazione e dell'idraulica. Bisogna tuttavia arrivare al XVIII secolo perché la letteratura specialistica riscatti dalla mera empiria e dagli automatismi impliciti in un'opera in continua evoluzione, le operazioni di restauro. Una prima formulazione, dai risvolti teorici, è riconducibile ai primi del XVIII secolo, in particolare al trattato di Antoine Joseph Dézallier D'Argenville, là dove programma le operazioni per restaurare un giardino, intravedendo la complessità dell'organismo, quando offre un giudizio di valore delle sue diverse componenti. In particolare, è sui principi e gli strumenti della conoscenza che s'impostano le basi storiche del restauro dei giardini in un momento particolarmente significativo della loro evoluzione: la conclusione del ciclo di formazione dei grandi parchi barocchi che racchiude in sé il germe stesso della loro de-formazione.

Dato rilevante è che il processo di trasformazione del giardino sia espressione di un più profondo mutamento della società tra XVIII e XIX secolo, risultato di sconvolgimenti culturali, scientifici e intellettuali avvenuti sulla scia dell'Illuminismo, aspetti che si concentrano sulla riconcettualizzazione della natura e sul nuovo modo di percepirla anche in termini di progetto di paesaggio.

Tra illuminismo e positivismo, la storia del giardino va delineandosi su principi di autonomia disciplinare, coi tratti di una storia "evenemenziale". I primi inventari, ricostruiti sulla base delle memorie documentali (mitiche, letterarie, archeologiche), sono riletti fin dal secondo '700 in sequenza di tempo e di spazio, da cui nasce l'idea stessa di giardino "monumento", nel quale trasportare le categorie critiche dell'architettura. In tal senso, mutuando da Quatremère de Quincy la definizione di monumento, il giardino, nel suo divenire storico, è assimilabile a un "costrutto per eternare la memoria di avvenimenti straordinari...", al quale vanno progressivamente a riconoscersi i "valori" sui quali si fondano le strategie della "tutela" dell'ultimo secolo. Il fatto che momento storico di trasformazione del giardino e processo di acquisizione della cultura del "monumento" siano sincronici avvalorava l'intento di questo studio di indagare il restauro dei giardini alla luce di un'analisi unitaria col restauro architettonico.

Dalla consistenza delle trasformazioni sette - ottocentesche rispetto alle preesistenze emergono i criteri selettivi che sono stati alla base delle scelte nel passaggio dal giardino delle forme d'impianto classico-rinascimentale-barocco a quello informale. Ciò ha consentito di evidenziare come nel diffuso panorama degli adattamenti all'istanza paesaggistica si possa cogliere una propensione a mantenere le testimonianze strutturali, in particolare architettoniche e idrauliche delle preesistenze che sono lette e riconosciute come proiezioni esterne dell'edificato, o, per usare le parole di Viollet-Le-Duc, "annexe obbligé" di residenze nobiliari. Da questa concezione nasce lo stretto legame tra la vicenda dei monumenti tradizionalmente intesi come *aere perennius* e quella dei giardini. Un'analisi unitaria delle fasi costruttive e dei restauri consente di individuare i nodi problematici su cui si confronta il principio di autenticità, coi significati che esso viene ad assumere nei diversi contesti. A tale proposito, l'esperienza dei restauri del Novecento ha dimostrato i limiti di un'impostazione idealistica, volta a salvaguardare la presunta "autenticità" dell'immagine, dando spesso per scontata la sostituzione inevitabile della componente vivente e deperibile, sulle quali agisce sia il tempo dell'evoluzione sia quello della percezione storica e dell'interpretazione storiografica. Dove la temporalità è legata al momento percettivo che agisce sulla stessa dinamica del processo di trasformazione dell'opera stessa. "È ragionevole che ogni estetica e teoria delle arti si interroghi sul

ruolo che gioca il tempo nel nostro approccio a un'opera d'arte", scrive Umberto Eco (1985): "se Kant ha ragione, ogni opera d'arte, essendo oggetto di percezione, instaura un rapporto particolare col tempo". Seguendo il filo di questo pensiero, l'immagine del degrado è il segno dello scorrere del tempo sulla natura, la testimonianza visibile della vitalità che è propria del giardino. Si comprende quindi come sia percepito il giardino formale da parte di paesaggisti e cultori alla stregua di Edith Wharton o Russel Page, per i quali il giardino formale acquista fascino proprio coi segni del degrado, la vegetazione non perfettamente topiata, le statue aggredite dai licheni, mutile, o addirittura scomparse. Come scrive Page nel 1962 a proposito dell'*abrevoir* di Marly: "...è ancora più poetico ora di un tempo, perché ormai privo delle sue sculture. Adesso, nel suo stato di semirovina, il suo scopo e il suo rapporto con il luogo sono forti e chiari. È forse la testimonianza più toccante che si possa incontrare, in fatto di forme e proporzioni, dell'essenza del talento di Le Nôtre". Dunque, Page percepisce il giardino barocco con lo sguardo contemporaneo che ne de-compone i nodi più rappresentativi della narrazione scenografica, per eroderne l'artificio ed esaltarne la natura nel suo processo à *rébours*.

Dai paesaggisti settecenteschi ai contemporanei il giardino delle forme viene fissato in un procedere verso la sua stessa de-formazione. Ma, mentre nei primi è la vegetazione a sopraffare la geometria del disegno, nei contemporanei è la scomparsa degli ornamenti, a valorizzare il disegno stesso, epurandolo fino a raggiungere l'"essenziale", dimostrando in entrambi i casi la sostanza progettuale della percezione.

Le tendenze sia purista sia creativa, prevalenti, come si vedrà nel restauro del giardino del Novecento, si fondano sull'egemonia della forma e del significato rispetto alla materia. Da qui derivano manomissioni e alterazioni in nome della ricerca di un presunto stato originario. Di contro, il riscatto del valore della sostanza materica, tributario della cultura austro-tedesca d'inizio Novecento (da Alois Riegl, a Max Dvorák, Georg Dehio), si è confrontato, a partire dall'ultimo ventennio del Novecento coi territori polimaterici del giardino. Inevitabile che tali posizioni rimettessero in discussione il principio dell'autenticità delle componenti materiche. La stessa ciclicità naturale, anche alla luce dei fondamenti della teoria di Brandi sul restauro della materia, verrebbe a vanificare l'idea stessa di conservazione. Qual è la natura autentica di un giardino se la sua fenomenologia è il risultato di palinsesti, sostituzioni, riletture creative del passato? Sono interrogativi come questi che hanno animato il dibattito dell'ultimo ventennio del Novecento, da quando il restauro dei giardini si è avviato verso un'autonomia disciplinare e uno statuto proprio.

Il bilancio degli interventi di questi ultimi anni, sempre più maturi sul piano della conoscenza, tuttavia ancora problematici sul fronte operativo, induce a riconsiderare il giardino come

insieme di valori, mentre si realizza quella continuità tra progetto di restauro e progetto del nuovo, insita nella natura stessa di *work in progress* del giardino. Tali acquisizioni dovrebbero maturare nel rispetto “sacrale” verso i tempi lunghi della natura, nella consapevolezza che la crescita di un albero è più lenta della costruzione di un edificio e, tuttavia, la vita vegetale può essere più breve di quella minerale. Di contro, occorre sfatare un luogo comune sui tempi diversi delle componenti materiche del giardino, sul concetto di durata. Perché la vegetazione può addirittura sopravvivere al costruito, può dominarlo, rimodellarlo, distruggerlo. Alberi pluricentenari, alberi che si riproducono anche quando il giardino è distrutto insieme all’edificio, dimostrano come il principio della durata sia un parametro relativo.

Dunque, la sua conservazione non si esaurisce con l’intervento di restauro, ma affronta il monumento-giardino come “segno proposizionale”, basato cioè sul valore delle singole proposizioni e connessioni. Ciò comporta un incrocio di saperi diversi, chiamati a dialogare con le infinite interfacce dei fenomeni, nella conservazione dei giardini, veri e propri paradigmi della complessità.



Saint-Cloud (Parigi).

Veduta dei giardini dai ruderi del castello (A. Braun, Paris 1871; pubblico dominio).





Londra,
Twickenham.
Strawberry
Hill. Vista
del giardino
dal palazzo
(2019, foto
dell'autrice).

Prologo alla scrittura della storia del giardino

I problemi connessi con l'origine dei giardini sono rimasti a lungo legati a una visione mitica della natura¹. “Dio onnipotente iniziò piantando un giardino; ed è questo in effetti il più puro di tutti i piaceri umani”, scrive Francis Bacon nell'incipit del suo *Essays of Gardens* (1625). A fine Seicento William Temple in *Upon the Garden of Epicurus*, ripercorre il mito delle origini, cercando il senso del Paradiso nel giardino, il luogo più felice che Dio potesse donare agli uomini. Un'apologia del ciceroniano *otium cum dignitate*, che deriva dalla lezione di Epicuro, il quale trascorse tutta la vita nel suo giardino, dove studiava, si esercitava, insegnava la filosofia e, “invero, nessun altro genere di dimora sembra contribuire tanto alla tranquillità della mente e alla pigrizia del corpo”. Il Giardino, lontano dal chiasso della *polis*, con “la dolcezza dell'aria, la gradevolezza dell'olfatto, il verde delle piante, la pulizia e la leggerezza del cibo, gli esercizi del lavoro o del camminare; ma soprattutto, l'assenza dalle cure e dalle ansie, rappresenta il luogo d'incontro tra contemplazione e salute, godimento dei sensi e immaginazione, quiete e leggerezza del corpo e della mente. Il percorso attraversa i giardini dell'antico, da quelli di Semiramide, di Salomone, di Alcinoo, ai giardini antichi greci e romani, giungendo al modello coevo che Temple, diplomatico, scrittore e primo baronetto, identifica con Moor Park, la proprietà acquistata negli anni '80 del Settecento, dove si rifugia dopo aver molto viaggiato. Precedentemente conosciuta come Compton Hall², fu così ribattezzata sull'onda del ricordo della villa Bedford nell'Herfordshire, che ispirò anche il disegno dei giardini formali allestiti tra la casa e il fiume Wey. È importante far notare come il giardino, che Temple aveva visto anni prima nel culmine della sua bellezza, “model to those meet with such a Situation”, ma talmente trasformato da farlo rivivere solo attraverso il ricordo, possa assurgere ad archetipo da estendere ad altri

¹ Sull'argomento, si veda: VENTURI FERRIOLO 1987, pp. 55-70.

² Si tratta di Morehouse, Farnham, Surrey, che risale al 1630. Intorno al 1686 Sir William Temple acquistò la proprietà dai Clarke, ribattezzandola Moor Park, dal nome della villa Bedford nell'Herfordshire. La villa fu ricostruita nel 1678-1679 da James Scott, primo duca di Monmouth, poi ereditata da sua moglie Anne che la vendette a Benjamins Haskins-Stiles, al quale si deve l'assetto attuale. TEMPLE 1908, p. XVI.

giardini di analoghi contesti ambientali. Il suo processo di trasformazione è per Temple motivo di critica alle alterazioni dello stato originario il quale diviene paradigma replicabile³, mentre ammette la liceità della “ricostruzione” in una forma di “perfezione ancora più perfetta”⁴.

This was Moor-Park when I was acquainted with it, and the sweetest place, I think, that I have seen in my life, either before or since, at home or abroad; what it is now, I can give little account, having passed through several hands that have made great changes in gardens as well as houses; but the remembrance of what it was is too pleasant ever to forget, and therefore I do not believe to have mistaken the figure of it, which may serve for a pattern to the best gardens of our manner, and that are most proper for our country and climate.

La memoria, nei suoi passaggi emozionali e immaginativi agisce sulla costruzione di un’idea di giardino e sul percorso della sua storia, proponendo modelli e contesti eutopici. Ed è su questo filo che il giardino è a lungo raccontato come laboratorio delle meraviglie elargite dalla “divina Provvidenza”, “gran teatro dell’Universo”⁵, luogo di eterna primavera, del tempo mitico di prosperità e abbondanza, la roussoviana *route du vrai bonheur*.

Siamo alla vigilia della rivoluzione scientifica: i nuovi orizzonti della conoscenza e della ricerca, fondata sull’esperienza e sull’indagine delle leggi che regolano i rapporti tra l’uomo e la natura, investono anche questo territorio del sapere, nel quale tuttavia continueranno a intrecciarsi la componente mitico-religiosa e quella scientifica. Dal paradiso irregolare di Milton, alla terra della Libertà di Addison, alla ricerca della felicità di Rousseau, i valori del giardino si muovono tra l’aspirazione alle qualità universali della terra promessa e la ricerca “positiva” della “propria” terra, delle memorie individuali, delle identità nazionali, su cui s’imposterà l’impalcatura della storia.

In pieno clima storicistico, scriverà nel 1888 Hermann Jäger nella sua monografia⁶ a

³ Temple, dopo aver premesso che la descrizione del suo ricordo possa servire come modello, conclude la sua minuziosa attestazione, condotta sul filo della memoria, *ibidem*, pp. 50-53.

⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁵ [PLUCHE] 1752, p. IV.

⁶ Hermann Jäger (1815 - 1890), nato in Sassonia (ora Germania), botanico e scrittore, formatosi in orticoltura nei giardini Belvedere di Weimar, studia al Jardin du Luxembourg di Parigi dove si specializza in pomologia. Esperto in piante medicinali e orticoltura, dal 1857 fino alla sua morte è Associate Editor della rivista *Gartenflora*, fondata nel 1852 dal botanico e giardiniere Eduard August von Regel. Viaggia in Italia nel 1840, visita il Belgio e l’Inghilterra, lavora per un breve periodo all’orto botanico di Berlino e dal 1844 presso l’Orto Botanico di Erlangen dove nel 1873 è nominato Direttore dal Granduca di Sassonia-Weimar-Eisenach. Giardiniere di corte di Eisenach, dal 1 aprile 1845 lavora alle dipendenze di Friedrich Gottlieb Dietrich (1765-1850), come responsabile della supervisione orticola del giardino della Certosa di Eisenach e del parco del castello di Wilhelmsthal, comprendente anche un vivaio. Ispettore del Giardino del Granducato di Sassonia dal 1873, ottiene la “Grande Medaglia d’Oro Sassone per l’Arte e la Scienza” dal Granduca Carl Alexander. Dopo aver pubblicato vari studi sulla coltivazione pratica di frutteti e roseti si dedica all’impegnativo *Die Baumschule. Vollständige Anleitung zur Anzucht der Obstbäume zum Betriebe der Baumschulen im Grossen und Kleinen und zur Gewinnung neuer*

proposito del giardino, “questa arte antica è la più giovane di tutte”, sottolineando che solo “più di cento anni fa si è sviluppata in maniera indipendente, nel modo in cui ci appare oggi”. Con questo, egli allude all’avvio di una scrittura della storia che ne ha riconosciuto un autonomo valore estetico, annoverando il giardino tra le “cosiddette belle arti”⁷. Con questo, Jäger cerca di fugare equivoci sull’ambiguità della sua esegesi, richiamando piuttosto quell’equilibrio estetico tra pensiero filosofico, storico, sociale, educativo attraverso non solo autori della generazione romantica come Johann Gottfried Herder, Johann Christoph Friedrich Schiller, Karl Victor von Bonstetten, Ludwig Tieck, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, ma anche botanici come Henrik Franz Alexander von Eggers. È sull’accertamento delle fonti documentarie che Jäger, autore di una monumentale opera sul giardino, ammette di confrontarsi con l’eredità della “grande” opera di Christian Lorenz Hirschfeld, professore di filosofia e Beaux Arts nell’università di Kiel, riconoscendone il merito di non aver condannato, come invece avevano fatto i suoi contemporanei, la regolarità dei vecchi giardini, ma anzi sostenendone la conservazione⁸.

Hirschfeld, nelle riflessioni preliminari alla sua *Theorie der Gartenkunst*⁹, stampata sia in lingua tedesca a partire dal 1775 che francese (1779), riconduce l’origine dell’arte del giardino a “un clima che invita l’uomo alla felicità”, dando una chiave interpretativa decisamente illuminista. Ragione per cui, spiega, sarà “l’esaltazione immaginifica del poeta a descrivere meglio delle fredde congetture: perché quando la storia tace (e l’origine dei giardini ha preceduto la storia), non ci si può più affidare che a congetture”¹⁰. In tal senso Hirschfeld denuncia l’incapacità di temporalizzare l’origine del giardino, confermando le tradizionali interpretazioni retoriche e immaginative. Ed è proprio quest’aporia della nascita, per parafrasare Paul Ricoeur alla maniera del *Fedro* di Platone¹¹, che giustifica l’origine mitica,

Obstsorten aus Samen (1860), giungendo al corposo compendio *Gartenkunst und Gärten sonst und jetzt: Handbuch für Gärtner, Architekten und Liebhaber* stampato a Berlino nel 1888.

⁷ JÄGER 1888, p. 3.

⁸ *Ibidem*, p. 324.

⁹ Christian C.L. Hirschfeld (1742-1792), “*Conseiller de Justice de S. M. Danoise et Professeur de Philosophie et des Beaux Arts dans l’Université de Kiel*”, pubblica nel 1773 la sua prima opera sui giardini, *Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst* (Leipzig). Nei successivi cinque volumi sulla teoria dell’arte dei giardini (*Theorie der Gartenkunst*), pubblicati a partire dal 1779, tradotta simultaneamente in lingua francese (*Théorie de l’art des jardins*, Leipzig, chez les Heritiers de M. G. Weidmann et Reich, 1779), tratta i diversi aspetti storici, filosofici, architettonici, idraulici, ornamentali, in funzione della varietà delle scene paesaggistiche. Si fa notare che nella prefazione, l’Autore cita un saggio del filosofo Johann Georg Sulzer (1720-1779), ritenuto il primo contributo teorico sull’argomento nell’ambito della cultura tedesca: “C’est lui qui le premier en Allemagne donna à l’art des jardins une place honorable parmi les autres beaux arts, à l’avancement desquels il veilla avec tant de dignité...”. Sull’argomento, cfr. anche LE DANTEC 1996, p. 226; BARIDON 1998, pp. 923-926.

¹⁰ HIRSCHFELD 1779, t. I, prima sezione, *Coup d’ail jetté sur les jardins anciens et modernes*, p. 4: “Telle fut à peu près l’origine des jardins d’agrément, que l’imagination échauffée du poète réussira mieux à décrire que de froides conjectures: car lorsque l’histoire se tait (& l’origine des jardins a précédé l’histoire) on ne peut plus se livrer qu’à des conjectures”.

¹¹ RICOEUR 2003; si veda in particolare: parte seconda, *Storia epistemologica*, pp. 191-198.

distinguendola dall'“inizio” che appartiene invece alla storia. A monte di questo processo che contrassegna le nuove prospettive della storia è il dibattito ideologico alimentato in particolare dal pensiero voltairiano, erede della scienza di Newton e dell'empirismo di Locke. Le nuove prospettive della storia dilatano il campo delle scienze umane; la cronologia biblica delle origini si confronta con la documentazione di popoli e paesi, lontani nel tempo e nello spazio, contribuendo a modificare profondamente l'interesse storico delle arti (l'arte del giardino, rientra nelle categorie estetiche kantiane, come “bella rappresentazione della natura”) che acquistano un ruolo centrale come indicatori sociali¹². Si può dunque far risalire agli ultimi decenni del XVIII secolo, l'“inizio” della scrittura della storia del giardino, quando lo stesso Christian Hirschfeld e Horace Walpole¹³, ravvisano l'importanza di ricostruire la memoria, anticipata dai due *sketch garden history*: di George Mason del 1768¹⁴ e di William Mason del 1788¹⁵. C'è di più: l'esigenza di scrivere una storia si genera all'interno del processo di trasformazione, nel momento in cui si vuole conservare una traccia del passato, in vista del suo superamento. “Il mio proposito”, scrive Walpole, “non è di dettar leggi in fatto di giardini, ma di raccontare la loro storia”¹⁶, laddove essa procede verso l'idea di paesaggio. In questo Walpole è esplicito: “avendo così chiarito alcune cose e suggerito alcune idee sul concetto del giardino attraverso i tempi, almeno a giudicare dagli elementi che abbiamo a nostra disposizione, resta da dimostrare in quale misura il signor Kent sia l'inventore di un nuovo stile...”¹⁷. (Si ricorda che è William Kent¹⁸, a rappresentare il portavoce delle istanze del paesaggismo). Per tracciare tale percorso Walpole si avvale di luoghi-simbolo: i giardini dell'Eden, di Alcino, di Babilonia, di Plinio, di Adriano, fino alle evocazioni del paradiso “irregolare” di Milton, luoghi che s'integrano con le realizzazioni “moderne” (tra queste, il giardino di Houghton Hall nel Norfolk, “opera di M. Eyre, un imitatore di Bridgman”¹⁹). Il filo rosso della narrazione segue l'idea della natura libera, trovando perfino in un passo di Plinio il Giovane una sorta di compiacimento per l'irregolarità (*In opere urbanissimo, subita*

¹² HASKELL 1997, pp. 193-207.

¹³ Horace Walpole (1717-1797), aristocratico, uomo di lettere, autore del romanzo gotico *Il castello di Otranto*, scrive *History of the Modern Taste in Gardening* (1785), dove traccia un sintetico percorso della vicenda del giardino dall'antico fino a Lancelot Brown, (Capability) cfr. DIXON HUNT, WILLIS 1988, pp. 311-316.

¹⁴ MASON G. 1768.

¹⁵ William Mason (1725-1797) scrive tra il 1772 e il 1781 il suo *The English Garden*, ritenuto “a long and tedious poem”, cfr. DIXON HUNT, P. WILLIS 1988, pp. 308-310.

¹⁶ WALPOLE (1768) 1991, p. 94.

¹⁷ *Ibidem*, p. 78.

¹⁸ *Ibidem*. William Kent (1685-1748), insieme a lord Burlington e al poeta Alexander Pope (1688-1744), contribuì a diffondere la cultura paesaggistica in Europa. Intervenne nei giardini di Clermont, Chiswick e Stowe, modificandone l'assetto esistente. Stowe in particolare assurge a intervento pilota del nuovo stile.

¹⁹ Si tratta del giardino realizzato per volontà del padre di Horace, Robert Wallace. *Ibidem*, p. 84.

velut illati ruris imitatio)²⁰, fino a culminare con l'esperienza innovativa del *landscaping garden*. In tal modo, nel selezionare e organizzare le informazioni, Walpole (come anche Hirschfeld), viene a giustapporre lo stile "moderno" all'"antico", riconducendo la vicenda storica del giardino alle categorie del regolare e irregolare, da cui estrapola le costanti generali del paesaggismo, come la scelta di un sito capace di suscitare emozioni, l'eliminazione dei recinti, l'accostamento di oggetti naturali e artificiali, la crescita libera degli alberi.

Se dunque il postulato storico di partenza del *Saggio* di Walpole è funzionale a dimostrare la tesi paesaggistica, la sua conclusione invita a un maggior approfondimento della storia, prospettando in filigrana la conoscenza del passato come strumento "oggettivo" di analisi. "Un'epoca come questa esigerebbe uno storico migliore", scrive, "è dunque con gioia che abbandonano la penna, non pretendendo di raccomandare altra cosa al mio successore che l'osservanza di un'assoluta imparzialità"²¹. Si deve dunque all'impegno enciclopedico di Hirschfeld un primo tentativo di trattare criticamente l'unità delle testimonianze letterarie e iconografiche del giardino con l'obiettivo di classificarle secondo i parametri dell'estetica paesaggistica, a partire dai contenuti del primo volume, incentrati sul raffronto tra "gusto" antico e moderno. Il suo orientamento guarda agli sviluppi del giardino inglese, da Joseph Addison, Thomas Wathely e William Chambers, ma critica l'interpretazione di Johann Wilhelm Seckell, attivo in vari giardini tedeschi, da Schwetzingen ai parchi Schönbusch e Schöntal, fino ad Aschaffenburg, così come non condanna il giardino regolare, aspetto che, come si è detto, troverà in altro periodo l'approvazione di Hermann Jäger.

La messe di informazioni che l'Autore cita nella sua poderosa opera in cinque volumi si spalma infatti su una griglia non sempre chiara e lineare²², sovrapponendo passato e presente, "ripartizioni in classi" e consigli "sul nuovo gusto in fatto di giardini"²³. Da qui emergono tuttavia alcuni enunciati metodologici fondamentali: i limiti della rappresentazione spaziale nel caratterizzare le diverse realtà e il vaglio critico delle fonti letterarie, alle quali lo stesso Hirschfeld denuncia il difetto di "nominare semplicemente gli oggetti senza dire una parola sulla loro disposizione"²⁴. Sono qui sottese le principali aporie della memoria del giardino: la rappresentazione di opere scomparse, da ricostruire sul filo delle fonti e la soglia della loro verosimiglianza. Un argomento che, come si è anticipato, non riguarda solo il livello del configurare, ma la nozione stessa di giardino come opera in continua trasformazione.

Vediamo ora gli strumenti d'indagine e gli aspetti documentari, partendo ancora dalle fonti

²⁰ *Ibidem*, p. 56.

²¹ *Ibidem*, p. 103.

²² Di quest'opera, che condanna il giardino regolare, scriverà un secolo dopo Edouard André: "*ramassis de descriptions indigestes en cinq gros volumes qu'il mit cinq années à laborieusement compiler*", ANDRÉ 1879, p. 36.

²³ A tale proposito, cfr. HIRSCHFELD 1783, t. IV.

²⁴ *Ibidem*, p. 9.

citate da Hirschfeld. L'incipit sono gli *scriptores de re rustica* e le descrizioni degli antichi, incrementate dalle “nuove scoperte” archeologiche²⁵ e dalle interpretazioni degli antiquari; in particolare è la cultura dell'antichità romana di cui l'autore riconosce i limiti documentari, dal momento che la tradizione letteraria ha preferito ripetere le lodi piuttosto che verificare la fondatezza delle informazioni²⁶. Dunque, Hirschfeld, avanzando una critica alle testimonianze fino ad allora fornite dalla letteratura sull'argomento, pone il problema sul piano metodologico, e cioè sull'accertamento della prova documentaria, mettendo a confronto la conoscenza del maggior numero di giardini, sia per proporre letture critiche, sia per individuare modelli da riprodurre anche in contesti geografici differenti. Gli stessi apparati descrittivi di numerosi giardini europei, per lo più coevi, che l'autore inserisce in appendice ai volumi, rappresentano il riscontro tangibile di una volontà di formare un archivio da cui acquisire conoscenze, in un ordine di complessità crescente. Per questo Hirschfeld pone a confronto una pluralità di materiali attingendo ampiamente alle dirette testimonianze di viaggiatori moderni, che riferivano notizie anche sulle terre di nuova scoperta. Montaigne²⁷, Bacon²⁸, Evelyn²⁹, Volkmann³⁰, Baretti³¹, Montagu³² contribuirono a diffondere informazioni concrete sulle caratteristiche

²⁵ *Ibidem*, p. 17. Tra le numerose fonti citate: Giuseppe Rocco Volpi (*Dissertazione intorno alla villa Tiburtina di Manlio Vopisco*, Roma 1738); Vincenzo Scamozzi (*Idea dell'architettura universale*, 1615) Jean-François Félibien des Avaux, (*Les plans...* Parigi 1699; Londra 1707), Robert Castell (*The Villas...* Londra 1728), fino a Friederich August Krubsacius *Wahrscheinlicher Entwurf von des jürgern Plinius Landhause und Garten, Laurentin* (Leipzig 1760), il quale criticò le restituzioni dei precedenti. Si fa notare che l'argomento era stato analizzato nell'opera, citata dallo stesso autore, di Joseph-Matthias Gesner, *Acta eruditorum...* Lipsia 1731.

²⁶ “Cependant long-temps avant eux il est fait mention des jardins chez les peuples plus anciens, jardins qui peuvent avoir eu leur prix suivant le goût de ce temps là, mais qui n'ont été excessivement loués par quelques écrivains modernes, que parce qu'ils ont trouvé plus commode de répéter ces louages que d'examiner si elles étoient fondées”, HIRSCHFELD, t. I, 1779, prima sezione, II, *Jardins de l'Antiquité*, p. 7.

²⁷ Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) offre una descrizione minuziosa di una serie di giardini italiani in particolare di area toscana e romana, citando quelli di Pratolino a Firenze, d'Este a Tivoli, Lante a Bagnaia. Il suo *Journal de voyage* è menzionato nell'edizione romana del 1774, da HIRSCHFELD, t. I, 1779, p. 34n.

²⁸ Francis Bacon, lord Verulam (1561-1626), in *Essay of Gardens* (1625), dimostra una conoscenza approfondita dei giardini italiani e francesi che trasferisce nella lettura del contesto anglosassone. In proposito, è indicativo il significato attribuito al “bosco” italiano, ricetta selvaggio ritagliato all'interno del giardino stesso, che diviene un'estesa campagna libera. Il filo del suo pensiero, improntato a riflessioni filosofiche sulla natura e alla sperimentazione di metodologie empiriche, evolve verso posizioni più specifiche sulla morfologia dei giardini, opponendosi all'artificio dell'arte topiaria. Per il taglio critico verso la natura artificata del giardino barocco, il suo *Essay* diviene il riferimento di partenza per i promotori dell'evoluzione paesaggistica e l'incipit dei tanti scritti sul tema. Cfr. DIXON HUNT, WILLIS 1988, pp. 51-56.

²⁹ John Evelyn (1620-1706), aristocratico attento alla sua proprietà a Sayes Court nel Surrey, è ritenuto “the central figure in Restoration gardening” per le accurate descrizioni di giardini coevi di area italiana e francese, pubblicate nelle lettere a Sir Thomas Browne del 1657. A lui si deve *Sylva*, una raccolta di pensieri sulla gestione pratica della proprietà, il giardinaggio e la filosofia. È la prima pubblicazione della Royal Society di Londra, fondata nel 1660, cui lo stesso Evelyn fu segretario. *Acetaria*, il suo discorso sulle insalate, e *Kalendarium Hortense*, un elenco mensile di compiti per il giardiniere, opere che dovevano essere parte di *Elysium*. (DIXON HUNT, WILLIS 1988, pp. 57-69; BARIDON 1998, pp. 836-839).

³⁰ *Nachrichten von Italien...*, in HIRSCHFELD 1785, p. 34.

³¹ Joseph Baretti, *Voyage de Londres à Gènes, passant par l'Angleterre, le Portugal, l'Espagne & la France* (tradotto dall'inglese), chez M. M. Rey, Amsterdam 1777, 4 voll. Cit. *Ibidem*, I, p. 56n.

³² Mary Wortley Montagu (1689-1762), figlia del Duca di Kingson e moglie dell'ambasciatore d'Inghilterra a

dei siti, seppure con significazioni differenti delle conoscenze acquisite. A Montaigne, si deve per esempio, un'accurata descrizione delle grotte e dei giochi d'acqua del parco mediceo di Pratolino, distrutto nel XIX secolo, cui fa riferimento una lunga tradizione storiografica³³. Di contro, John Evelyn e Francis Bacon idealizzano la conoscenza dei giardini, con l'intento di prefigurare modelli di riferimento. *L'Elysium britannicum*, ovvero *The Royal Gardens*, un manoscritto di quasi mille pagine di bozze, riscritture, progetti, pubblicato solo nel 2000, si proponeva di fornire l'archetipo "inglese" di giardino, deducendo elementi dal repertorio degli esempi più significativi d'Italia e Francia. Lo precisa nelle lettere a sir Thomas Brown (1657)³⁴, dove Evelyn sostiene che il progetto "è fare un eliseo principesco, nobile, universale, suscettibile di offrire tutte le amenità di un giardino di piacere, capace di rivaleggiare coi più bei progetti e dipinti di tutti i tempi"³⁵.

Francis Bacon propone il paradigma del giardino italiano, cogliendo nella presenza dell'area boschiva, del cosiddetto "selvatico", un precedente che si prestava alle nascenti declinazioni paesaggistiche. Mentre la trascrizione di Jean-François Félibien des Avaux (1699)³⁶ e di Robert Castell³⁷(1728) del giardino romano, tratta dalla rilettura delle ville di *Tusculum* e *Laurentum*, richiamata ancora da Hirschfeld a proposito degli archetipi antichi, s'inquadra nel contesto del revivalismo antico³⁸. Se la fortuna critica della lettera di Plinio all'amico Apollinare sostanzierà la ricerca progettuale di età neoclassica, è la pulsione verso il passato ad avviare il processo di ricostruzione comparata delle fonti e l'interpretazione critica della storia. A stimolare tale processo, avevano contribuito le grandi campagne di scavo di Ercolano (1709-16) e di Pompei (1748) che rivelarono giardini dipinti, con la trascrizione verosimilmente realistica del loro corredo floreale. Il passato dissepolto rappresenta un ciclo concluso e lontano dalla realtà del presente. La discontinuità che ne deriva contribuisce alla fondazione critica delle discipline storiche e alla classificazione delle diverse epoche artistiche distinte secondo le loro peculiarità linguistiche e formali.

Per ritornare a Hirschfeld e alle sue varie riletture, Luigi Mabil³⁹ nella sua *Teoria dell'arte de'*

Costantinopoli, viaggiò a lungo e soggiornò in Turchia. Tra le *Lettres écrites pendant les voyages en Europe, en Asie, en Afrique & c.* (Berlino 1763, cit. *ibidem*, p. 59n.), quelle all'abate Conti, amico di Montesquieu dove la Montagu fornisce descrizioni del Topkapi (BARIDON 1998, pp. 303-305).

³³ Su Pratolino, cfr. ZANGHERI 1986; CALAFATI 2020.

³⁴ Autore di *The Garden of Cyrus* (1658) o *La losanga Quincuncial*, o *Rete delle Piantagioni degli Antichi*, un saggio che promuove l'uso del quinconce nella piantagione di alberi, specialmente di frutteti, cioè multipli di file diritte sfalsate, come il modello più efficace per massimizzare la luce solare su ogni albero, sottende messaggi ermetici.

³⁵ Cit. in DIXON HUNT, WILLIS 1988, p. 58.

³⁶ GIUSTI 2004, pp. 69-84.

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Sull'approccio archeologico alla memoria letteraria della Villa Laurentina (avviato nel 1713 quando Marcello Sacchetti, ambasciatore di Malta, proprietario del sito identificato con Laurento, fece eseguire una campagna di scavo) cfr. P. Pilon, *La Laurentine* 1982, pp. 65-80.

³⁹ Pier Luigi Mabil o Mabile (1752-1836), di formazione classica e giuridica, vicino al coté di Melchiorre Cesarotti

giardini, del 1801, gli riconosce il merito di aver dato “una compiuta teoria delle regole che devono seguirsi nella composizione dei giardini”. Un argomento nuovo in cui “sembra che la lingua italiana poco si sia finora esercitata”, come egli dichiara in premessa, argomento che affronta integrando la complessità degli aspetti storici, compositivi, percettivi in forma semplificata e divulgativa. Il percorso che segue Luigi Mabil è cronologico e geografico nella prima sezione dedicata alla storia, mostrando oltre gli sviluppi del progetto “moderno”. Da erudito e traduttore di testi antichi, egli indugia sulle fonti latine dei giardini su cui s’incardinano i riferimenti storico-letterari, i documenti e i resoconti di viaggio, facendosi speditivo e sommario nella disamina delle singole realtà nazionali che riprende in appendice. Il lavoro è corposo, strutturato sui vari livelli, compositivo, percettivo, atmosferico-stagionale. Offre quindi uno scenario vario di culture e tradizioni, nel loro oscillare tra “stile regolare, uniforme, antico” e “stile sublime ed eroico” da cui filtra la tensione verso la “bella natura”.

A Hirschfeld fa riferimento anche l'*Encyclopaedia of gardening* di John Claudius Loudon (1835, edizione aggiornata), che parte dai “fabulous gardens of antiquity” e dagli *Scriptores*, fino al paesaggismo “moderno”, attingendo alle fonti di prevalente origine anglosassone, ma anche ai ripetuti riferimenti allo stesso teorico tedesco, alle raccolte iconografiche, insieme alla diretta esperienza e osservazione di tutti i settori del giardinaggio. È inoltre espressa la critica al *The Gardeners Dictionary* di Philip Miller, la più importante opera di orticoltura e giardinaggio del XVIII secolo, dove manca un riferimento “of all the modern improvements of landscape-gardening, there is not an article bearing that title throughout the work; nor a single quotation or abridgement from the writings of Wheatley, G. Mason, Price, Repton, or any modern author, on the art of laying out grounds”⁴⁰.

Il denso lavoro di Loudon offre un insieme vario di conoscenze sul tema del giardinaggio, che mette in campo argomenti di storia, cultura, orticoltura, botanica, con l'intento di organizzarle in una forma sistematica, creando un ponte fra le diverse discipline. Dove la storia del giardinaggio, ammette lo stesso Loudon, è sviluppata su una doppia griglia, quella cronologica⁴¹ e quella geografica, relativa cioè alle specificità ambientali ed economico-politiche dei diversi contesti. Per questo incrocio tra storia e geografia, tra diacronico e sincronico, il suo è un approccio innovativo che include le circostanze deter-

e Vincenzo Monti, si dedica agli studi di agricoltura e dei giardini, sollecitato dall'impegno a gestire le proprietà terriere ereditate dalla moglie Caterina Zignoli, a Colonia, nei territori della Repubblica di Venezia.

⁴⁰ LOUDON 1835, *Preface*.

⁴¹ L'organizzazione cronologica di Loudon individua tre periodi: le epoche dell'antichità, che iniziano con le prime testimonianze e terminano con la fondazione dell'impero romano, e i tempi moderni, che proseguono da allora fino ai giorni “nostri”. *Ibidem*, p. 3.

minanti le trasformazioni. Infatti, in un ordito così strutturato, i giardini europei antichi e moderni sono stati puntualmente individuati e aggiornati con annotazioni sullo stato di conservazione, accennando in alcuni casi a interventi di restauro. Lo fa per esempio a proposito del giardino botanico di Chelsea, attribuendo a William Anderson,⁴² il merito di aver contribuito a “materially to restore its high character”⁴³.

Inoltre, nel dimostrare il livello di adeguamento dei giardini al gusto paesaggistico, Loudon evidenzia la forte resistenza di quelli italiani e francesi, sottolineando in particolare come “Le Notre’s school is still followed, and every rich proprietor is anxious that his garden, if it does not resemble, shall at least recall to his mind those of the court, at Versailles, Trianon, Meudon, Sceaux, or Clugny”⁴⁴, con questo, introducendo il concetto di stile, come espressione riconoscibile di una tendenza che emerge nel momento in cui viene a confrontarsi con altre, così come avviene a proposito della diffusione dell’*English style* in Francia⁴⁵.

A catalizzare tale processo contribuisce l’opera di Quatremère de Quincy che, nella sua *Encyclopédie méthodique* (1788), suddivide il giardino nei due grandi sistemi: “regolare” - come unica forma esistente nell’antichità che è stata trasmessa ai moderni fino al XVIII secolo - e “irregolare” - come forma che, praticata inizialmente dai cinesi, abbracciata in toto dagli inglesi, si è diffusa in Germania e in gran parte dell’Europa. Tali principi sono ribattuti nell’*Essai sur la nature et l’imitation dans les beaux-arts* (1823): insistendo sul carattere “imitatif” ovvero “anti-imitatif” della costruzione di un giardino, Quatremère spiega l’errore interpretativo di chi cerca di “identifier l’image avec son modèle” e cioè con la natura⁴⁶. Ma il suo contributo trascende i contenuti epistemologici del dibattito sui “modelli”. È sulla questione del presunto primato del giardino regolare o irregolare che Quatremère fonda le sue riflessioni, centrate sull’ambiguità del principio di “imitation” della “nature”, alla base delle teorie del *jardin paysager*: “Ogni imitazione presuppone un modello”, spiega, ponendo riflessioni sul ruolo archetipico della natura stessa. Da qui, il sintagma: “un giardino è una sistemazione di piante e di elementi naturali disposti per il bisogno o il piacere dell’uomo. Ma la natura, in questo senso, non ha mai creato il giardino”⁴⁷.

⁴² William Anderson (1766–1846), orticoltore scozzese, socio della Linnean Society dal 1798, nel 1814 fu incaricato dalla Society of Apothecaries di curare il giardino di Chelsea (incarico che ricoprì fino alla sua morte), sottraendolo dall’abbandono e restaurandolo. A lui si devono vari articoli su *Gardener’s Magazine*.

⁴³ *Ibidem*, p. 1063.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 35 e segg.

⁴⁶ *Encyclopédie méthodique... (“jardinage”)*, Paris 1788, in BARIDON 1998 cit., p. 981.

⁴⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY 1788, *jardinage*, Lo stesso de Quincy riprende le sue posizioni in *Essai sur la nature et l’imitation dans les beaux arts* (1823, specificando che “le jardinage, surtout du genre irrégulier [...] se place de lui-même en dehors de l’échelle imitative [...]]. L’idée même de répétition s’y fait à peine saisir. La prétendue image de la nature, n’y est autre chose que la nature elle-même. Les moyens de l’art sont la réalité...”, in BARIDON 1998, pp. 981-992.

Preme qui ricordare che la definizione di giardino viene ricondotta alla “regola” dell’arte, in quanto “creazione dell’uomo per il proprio diletto”⁴⁸. Ne consegue il concetto di “sistema, comunemente adoperato per indicare la teoria del principio originario”⁴⁹. Un concetto che precede la regola stessa, poiché riconosce “altre maniere di fabbricare, presso altri popoli ed in altri tempi”⁵⁰, le ragioni “fisiche e materiali” che hanno determinato quel particolare “sistema”. È quindi implicito il riconoscimento della pluralità dei valori di tutte le epoche e di tutti i possibili sistemi di espressività umana che contribuiscono a definire l’arte del giardino come risultato di un reificarsi dello “spirito” dietro la spinta di circostanze particolari. Lo sviluppo di questo pensiero è ribadito alla voce “stile”, che “esprime un modo di essere caratteristico”, tale da rendere le opere riconoscibili “nella maniera con cui la natura imprime a ogni nazione, a ogni paese e a ogni individuo una fisionomia particolare”⁵¹. In tal senso, il principio della diversità in ragione delle variazioni ambientali, porta all’affermazione di un metodo storico impostato sul concetto di contestualità della cultura. Come rileva Antonio Pinelli, a commento delle *Lettres à Miranda*, “emerge nitida l’immagine di un’arte come contesto e di una storia dell’arte come scienza del contestuale. Una scienza, il cui principale strumento d’indagine è l’analogia e il cui metodo è il confronto, l’individuazione delle somiglianze e delle discordanze, la rivelazione dei nessi e della discontinuità”⁵². Tale metodo, erede dei principi filologici introdotti da Winkelman⁵³, catalizza un affinamento metodologico anche nell’interpretazione dell’“arte” del giardino, la cui appartenenza al “Sistema delle arti” è sancita dalla stessa estetica hegeliana.⁵⁴ Anche in questo ambito è possibile riscontrare quel più generale dissidio tra “uno storicismo che affinava sempre più i suoi strumenti d’interpretazione giungendo alle soglie del relativismo storico e il dogma dell’età dell’oro, lontana nel passato, e che si presentava al tempo stesso come paradiso perduto e terra promessa”⁵⁵.

⁴⁸ *Jardinage*: “Ce mot qui ne signifie, en général, que l’art de faire ou de cultiver les jardins” ha due diverse accezioni che riguardano la differenza stessa dei giardini, sia in rapporto all’*utilité* sia all’*agrément*. “Les jardins du premier genre (d’utilité) n’étant pas du ressort de cet ouvrage, il est clair que le jardinage, dont il peut être question dans cet article, est celui qui a trait aux jardins du second genre (d’agrément). Mais ce genre, tout distinct qu’il peut être de l’autre, a pourtant avec lui beaucoup de rapports communs [...]. C’est pourquoi l’art de faire des jardins d’agrément comprend deux parties, l’une qui tient à la culture, l’autre qui tient uniquement à la composition et au goût qui en dirige les résultats[...]. Ainsi le jardinage tel que nous l’entendons, est l’art de composer et de distribuer les jardins pour l’agrément de la promenade et pour le plaisir des yeux”, *ibidem*, pp. 979-980.

⁴⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY 1985, p. 265.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 268.

⁵² Antonio Pinelli, in SCOLARO 1989, p. 51.

⁵³ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁴ HEGEL 1972, p. 782.

⁵⁵ Antonio Pinelli, in SCOLARO 1989, p. 37.

Giardino antico e giardino moderno

Antico e *Moderno*⁵⁶ sono termini che scandiscono la storia del giardino scritta dai primi paesaggisti⁵⁷. La sua modernità si profila in relazione alla differenza, agli elementi di “novità” rispetto al passato e a una revisione critica dei saperi che sono alla base del nuovo comporre. La ricerca storiografica guarda al passato connettendo simultaneità e, insieme, successione dei fenomeni, su cui imposta l’idea del presente:⁵⁸ dall’evocazione poetica, figurativamente irregolare del paradiso miltoniano⁵⁹ alla selezione dei modelli che identificano l’Antico con la ripetitività del genere regolare⁶⁰ e il Moderno col trionfo della natura libera, è messo a fuoco il coevo concetto di “modernità”. Ma la differenza dei sistemi compositivi comporta di rivedere la concezione stessa del sapere, aprendo la strada a una fondazione storico-critica che passa necessariamente attraverso una metodologia basata sull’identificazione, comparazione, classificazione, definizione di categorie stilistiche. Un processo che si concretizza analizzando la relazione tra il genere regolare e irregolare, come dimostra l’enciclopedia disamina di Loudon con il cospicuo apparato descrittivo. Sia pure con semplificazioni, tale confronto fa emergere l’approccio critico dei “moderni” nel mettere in atto parametri di valutazione dei giardini del passato.

“Si è preteso che questo stile piccolo, uniforme, regolare e simmetrico che domina nei giardini, detto stile antico, simmetrico, o francese, sia realmente un’imitazione di quello che regnò nei giardini degli antichi, e di conseguenza irreprensibile”, scrive Hirschfeld, nelle riflessioni preliminari del suo trattato⁶¹, tentando di confutare l’*auctoritas* della tradizione. Tuttavia, nel prendere atto dell’eredità della storia, l’autore tenta di assegnare al “regolare” un confine di sussistenza. Il dato sarà poi significativo nello sviluppo dello storicismo ottocentesco che specificherà i “generi”, in ragione di dimensioni, funzioni, significati.

Per Hirschfeld, i caratteri geometrici trovano una ragione nella dimensione ridotta dei primi giardini e nella continuità con gli edifici, di cui diventano la naturale proiezione. Di contro, essi non sono giustificati quando si passa alla grande scala, perché “altra cosa è un’area libera e aperta, vicino all’edificio, e altra cosa è un’area destinata a diventare giardino”⁶². Infatti, spiega ancora Hirschfeld, nel primo caso, lo spazio “libero e combinato con opere di

⁵⁶ Per un’analisi critica del concetto di modernità, si veda: RICOEUR 2003, pp. 441-454.

⁵⁷ Si fa riferimento alla tradizione del “*parallele*” (da R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l’architecture antique avec la moderne...* Paris 1650, in inglese, John Evelyn, *A Parallel of the Ancient Architecture with the Modern*, 1664; a J. D. Leroy, *Parallèle Général...* 1764, fino a Jean N. Durand, *Récueil et Parallèle...* 1799-1801 e Ch. Normand (*Nouveau parallèle...* 1819), che si basa sulla selezione e il confronto di modelli antichi e moderni, per indirizzare il sapere architettonico cfr. SZAMBIEN 1986, p. 40n..

⁵⁸ Sull’argomento, cfr.: LE GOFF 1982; G. VATTIMO 1991; RICOEUR 2003.

⁵⁹ MILTON, (1667).

⁶⁰ HIRSCHFELD 1779, p. 333.

⁶¹ *Ibidem*, p. 135.

⁶² *Ibidem*, p. 159.

architettura, di cui può costituire una parte o almeno una continuazione, deve essere distribuito e disposto simmetricamente e, inoltre, può essere decorato con tutti gli ornamenti e le pompe che il carattere dell'edificio richiede. Ma un sito destinato a giardino, si sottrae di per sé alle regole dell'architettura per avvicinarsi alla disposizione non traumatica della natura stessa⁶³. Non solo, egli osserva la persistenza di identità forti come quelle dei giardini italiani e soprattutto francesi, criticando la distruzione di molti giardini francesi per “ripiantarli alla maniera inglese”.

La scansiono che ne deriva è improntata a criteri estetici, poiché non identifica con moderno soltanto il presente, bensì considera lo scarto tra i generi. In tale contesto acquista un significato particolare il tentativo di far emergere dagli stessi modelli antichi, i preliminari della sensibilità paesaggistica, come dimostra, tra l'altro, la riproduzione ideale delle fonti antiche. Ciò spiega l'interesse per tutto il XVIII e il primo XIX secolo di fissare, mediante tentativi di restituzione architettonica o, per usare il lessico accademico, di “restoration”, la memoria letteraria di un Paradiso perduto come la villa Laurentina che Plinio il Giovane descrive a Gallo nelle *nell'Epistola XVII del libro II, col viale d'accesso delimitato da piante di bosso e di rosmarino, un pergolato “ancor giovane e ombroso”*. Le esercitazioni accademiche, sulla villa del Laurentum registrano significativamente il procedere dal genere regolare all'irregolare, dimostrando come l'interpretazione sia fortemente condizionata dalla cultura di appartenenza dell'autore. Robert Castell nel 1728 restituisce un giardino regolare in corrispondenza della casa di Plinio con alcuni episodi irregolari verso il paesaggio a monte, ma già Fèlibien, pur rappresentando i giardini regolari con *parterres e allées*, aveva posto la problematicità dell'interpretazione letteraria lasciando ampi margini alla creatività della restituzione moderna⁶⁴. A distanza di oltre un secolo, architetti come Karl-Friederich Schinkel (1841), Jules-Frédéric Bouchet (1852), Wilhelm Stier (1867)⁶⁵, sviluppano il tema del giardino confermando il reticolo geometrico canonico, nel quale si va a inserire il disegno libero della componente vegetale per dimostrare come la proiezione “moderna” sia solidale con la retrospezione sull'antico. È su tale confronto che il moderno scopre la doppia anima del passato. Il giardino “antico” sinonimo di “regolare” acquisisce i principi della varietà e dell'irregolarità attraverso l'autorità della storia.

Nel dimostrare le radici remote dell'irregolarità, l'antico, da assoluto, diventa relativo. “Plinio aveva avuto la felice intuizione che la natura potesse avere un valore decorativo”,

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *La Laurentine* 1982, p. 109.

⁶⁵ Cfr. *Restitutions anciennes et modernes, ibidem*, pp. 103-142.

annota Horace Walpole, ricordando che fu però Nerone l'anticipatore dei "principi estetici del giardino moderno, come dimostra la descrizione di Tacito del palazzo imperiale con "prati e laghetti a imitazione di una natura selvaggia"⁶⁶.

Con questo spirito la critica che la storiografia coeva muove al genere regolare si proietta soprattutto sul presente. Ed è su questo fronte che la cultura dei "moderni" traccia il confine tra conservazione e innovazione. Quelle "sciocche invenzioni" rimasero "sempre in voga", scrive ancora Walpole⁶⁷, notando con stupore come, "pur avendo avuto da tempo sott'occhio i principi del giardino moderno", vi fossero alcuni "ostinati nel conservarne i canoni contrari, cioè quelli del giardino simmetrico e artificiale". In particolare, riferendo i resoconti dei viaggi di Paul Hentzner nell'Inghilterra di fine Cinquecento⁶⁸, faceva osservare come i parchi a carattere paesaggistico vi fossero diffusi, mentre la Francia continuava la tradizione del genere regolare⁶⁹. Anche nella stessa Inghilterra così propensa al "giardino moderno", persisteva la tradizione del giardino regolare, di cui era stato portavoce Sir William Temple⁷⁰. E soprattutto, in Italia, osserva Hirschfeld, "i giardini sono ancora sottoposti alla disciplina severa degli architetti che li sfigurano con le regole della loro arte"⁷¹.

Come si è visto, tuttavia lo stesso Hirschfeld giustifica il genere regolare col sostegno della storia, riconducendo la questione al rapporto di scala e soprattutto alla relazione di continuità tra giardino e architettura. Ma c'è di più. Egli critica anche le trasformazioni indiscriminate che "distruggono gli antichi giardini, piantandone dei nuovi alla Cinese, o all'Inglese", dove prevale il "genio dell'imitazione, piuttosto che dell'invenzione"⁷², allineandosi al *pay-sagisme* senza eccessi di Jean-Marie Morel o del marchese de René-Louis Girardin e soprattutto introducendo, sia pure larvatamente, la questione conservativa.

Ed è proprio l'autore di *Ermenonville* ad avvertire sul rischio che tali semplificazioni e schematismi conducano alle "copie", piuttosto che ad "abbellire o arricchire la natura"⁷³. "Non è tanto questione di giardini antichi né moderni, né di giardini inglesi, cinesi, cocincinesi, né di divisione in parchi, fattorie o paesi", aveva scritto nel 1777, richiamando il principio di imitazione della natura. Sull'esegesi del quale tornerà ancora Quatremère negli *Essai sur*

⁶⁶ WALPOLE (1771) 1991, p. 105n.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁶⁸ Nel 1612, Paul Hentzner (1558-1623) pubblicò una relazione dei suoi viaggi in latino, con il titolo di *Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae, cum Indice Locorum, Rerum atque Verborum*. La parte riguardante l'Inghilterra fu tradotta in inglese da Richard Bentley e pubblicata da Walpole.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁰ Su William Temple (1628-1699), cfr. Miscellanea in DIXON HUNT, WILLIS 1975, pp. 96-97.

⁷¹ HIRSCHFELD 1779, p. 291.

⁷² L'Autore critica gli eccessi degli "aggiornamenti" paesaggistici. A Versailles, per esempio, "cet enthousiasme pour l'invention Angloise [...] s'attaqua même aux respectables allées de Versailles, qui durent faire place à une nouvelle plantation", *ibidem*, p. 299.

⁷³ DE GIRARDIN 1777, p. 2.

la nature et l'imitation dans les beaux-arts (1823), riscattando la progettualità del giardino, in quanto creazione dell'uomo, da una concezione riduttiva del giardino stesso come parte della realtà fisica del paesaggio.

Al di là di questi diversi approcci che si limitano per lo più a delineare modelli possibili senza tuttavia approfondire l'indagine sui due diversi indirizzi formali, ciò che interessa fin da ora evidenziare è la portata dialettica di regolare e irregolare e il concetto di giardino come sistema, definito con chiarezza da Quatremère. Tali argomenti sono inoltre alla base della definizione del principio di “contesto”, inteso come complessità di natura e di cultura, che nasce proprio in seno alle teorie paesaggistiche e come vedremo, giocherà un ruolo determinante anche nel catalizzare il concetto di conservazione.

Veniamo ora agli sviluppi della dialettica tra antico e moderno. Un passo di Luigi Mabil, tratto dal *Saggio sopra l'indole dei giardini moderni*, letto all'Accademia di Scienze, lettere, e Arti di Padova nel 1796, può rivelarsi particolarmente significativo per meglio comprendere il coevo scenario italiano. Si tratta di una sorta di difesa del “giardino antico”, contro i propugnatori del “moderno”, quasi, afferma Mabil, “ch'esso non sia buono e lodevole di per sé, e qualora nol guasti affettazione, o falso gusto nol deturpi, atto non sia a produrre i più delicati piaceri, e le più gentili sensazioni”. Da qui l'esortazione a rispettare la specificità dei contesti e delle situazioni: “Stiasi dunque ogni genere nè suoi confini, ed abbia ciascun d'essi quella misura di pregio, e di bellezza che gli conviene, ed obbedisca alle proprie sue leggi; e queste allora solo potran vantarsi di essere adattate, e imprescrittibili, quando saran modellate sull'essenza vera e naturale del genere; ogni contraddizione tra questo e quelle accuserebbe o la definizione d'inesattezza, o il codice di assurdità”⁷⁴. Tale distinguo induce a riflettere sulla maniera di leggere la tradizione antica, in un paesaggio, come quello italiano, fortemente qualificato dalle persistenze del genere regolare. Rispetto al quale la tendenza paesaggistica è per Mabil da abbracciare con prudenza, prendendo le distanze da “stravaganza e capriccio”⁷⁵. Ed è proprio questa ricerca di mediazione che lo porta a criticare gli scempi arborei perpetrati in nome dell'imitazione della natura, perché, dunque “abbattere indistintamente le più antiche e rispettabili piante, frutto e prodotto degli anni, per sostituirvi un tenue cespuglietto?”⁷⁶. È inoltre importante sottolineare come l'ammissione della coesistenza dell'“antico” col “moderno”, estensibile anche ai giardini di nuovo impianto, rientri pienamente nel clima dello storicistico e dell'ecllettismo di primo Ottocento che inciderà notevolmente

⁷⁴ L. Mabil, in BENTIVOGLIO, FONTANA 2001, pp. 42-43.

⁷⁵ MABIL 1801, p. 39.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 40.

sull'atteggiamento nei confronti della preesistenza. Lo dimostra Ercole Silva⁷⁷, deciso sostenitore delle istanze del paesaggismo, che giustifica il connubio regolare-irregolare, pur tuttavia con l'intento di sostituire (e non aggiungere) “abbelliti tratti di paese campestre” agli “artificiosi disegni de' vecchi giardini”. A conclusione del volume *Dell'Arte dei giardini inglesi*, più volte edito nel primo ventennio dell'800, dopo aver trattato il tema con taglio mirato alla progressione verso il paesaggismo e il pittoresco, scrive: “i giardini regolari dell'antico stile potranno fondersi co' moderni, e si potrà approfittare di vari loro oggetti, sapendoli destramente variare e collegare, ma non potranno mai formar parte distinta de' giardini naturali del moderno gusto”⁷⁸. I suggerimenti che poi impartisce sono volti a “legare, togliere, aggiungere”, fino a stravolgere totalmente l'originaria configurazione regolare.

Tuttavia, il permanere dei giardini regolari nel dialogo col costruito è un tema centrale del dibattito che acquista una particolare incisività e portata culturale quando si passa al riconoscimento dei valori delle testimonianze esistenti nel concreto operare. La stessa fenomenologia del giardino dimostra l'incapacità di rompere definitivamente il rapporto regolare-irregolare, in nome di una natura completamente libera. Tale argomento trova un portavoce significativo in Humphry Repton⁷⁹. Fin dal suo primo volume dedicato ai “giardinieri paesaggisti” (1795), egli ritiene legittimo, e addirittura necessario, conservare la corrispondenza fra la regolarità delle fabbriche e l'assetto del giardino. Tuttavia, “questo degradare della simmetria non deve estendersi al di là di una certa distanza dalla casa e deve trovare applicazione solo con quegli oggetti riconosciuti da tutti come opere d'arte destinate all'uomo, come per esempio una strada, un sentiero, o un limite piacevole [...]. Non è invece necessario che la simmetria si estenda alle piantagioni, ai canali, o alla configurazione naturale del terreno”⁸⁰. Repton ammette inoltre le sistemazioni simmetriche nei giardini di fiori situati in prossimità di serre e *orangeries*, in quanto “possono costituire un enclave delle parti nobili e più visibili dell'insieme”, dove la sistemazione irregolare apparirebbe una sorta di forzatura, per l'esiguità dello spazio. I suoi progetti includono forme ed elementi dei giardini preesistenti (*raised flowerbeds, geometrical planning, treills-covered walks, conservatories*)⁸¹, purché siano in coerenza con le funzioni del giardino stesso. È qui importante soffermarsi su un aspetto che riguarda il sistema di rappresentazione del giardino e del paesaggio, significativo per la messa a punto della dialettica antico-moderno, regolare e irregolare. Si tratta di uno strumento

⁷⁷ SILVA (1813) 1976, p. 306n.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 305.

⁷⁹ Humphry Repton (1752-1818) ha pubblicato: *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1794); *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1803); *An Enquiry into the Changes of Taste in landscape Gardening* (1806); *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1816).

⁸⁰ BARIDON 1998, p. 918.

⁸¹ Cfr. DIXON HUNT, WILLIS 1975, p. 358.

che potremmo oggi definire di simulazione progettuale, utilizzata da Repton nei *Red Books* che raccoglievano gli acquarelli corredati da un testo esplicativo⁸². Una serie di mascherine sovrappongono preesistenza, stato di fatto e futuro del giardino, seguendo in tal modo, la sequenza delle trasformazioni, fino a verificare gli esiti finali dell'intervento paesaggistico. A tale tecnica di visualizzazione ricorre anche Alexandre de Laborde nelle incisioni a commento dei giardini francesi (1808)⁸³, dove mostra la maniera di passare da una sistemazione geometrica a una paesaggistica. In particolare, nello *château changé en manoir romantique*, egli fissa nelle immagini - limite del "prima" e "dopo" un processo dinamico, che sottintende una serie di operazioni concatenate: demolizioni, scavi, movimenti di terra, piantumazioni, fino alla completa rifigurazione paesaggistica, con lo specchio d'acqua che diviene elemento libero e indicativo del carattere pittorico del sito. Come si è visto, lo stile di Repton⁸⁴ prevede di ricorrere anche alla geometria nei giardini situati in prossimità degli edifici, facendo così convivere regolare e irregolare⁸⁵. Questi principi inducono alla conservazione di sistemazioni in "stile antico" solo nei casi in cui ne sia riconosciuta la congruità ambientale, facendo particolare riferimento alle *allee* destinate alle passeggiate e ai piccoli giardini di pertinenza di accademie e università (l'esempio al quale guarda Repton è il *Trinity College* di Oxford che condensa le prerogative dimensionali e funzionali nello spazio chiuso, ordinato dalla geometria dei tracciati). Repton prende atto che le categorie del regolare e dell'irregolare sono così suscettibili di variazioni da andare oltre. Pertanto propone una formulazione di norme mutate in parte dai codici classici dell'architettura, in parte dai repertori della pittura, facendo derivare l'estetica del *Landscape Gardening* da un sistema combinatorio di categorie, quali *convenienza, utilità, ordine, simmetria*. Tali categorie (seguite da altre come "pittorresco", "varietà" ecc.⁸⁶) istituiscono relazioni non arbitrarie tra il giardino e un'idea di va-

⁸² Sull'argomento, cfr. DIXON HUNT 1991

⁸³ DE LABORDE 1808.

⁸⁴ I principi di Repton discendono da Capability Brown, Richard Payne Knight (1750-1824), Uvedale Price (1747-1829), DIXON HUNT, WILLIS 1975, pp. 342-348.

⁸⁵ Principi ai quali dichiara di allinearsi John Claudius Loudon, (1783-1843) nella sua *Encyclopedia of Gardening* (1835) e negli articoli di *Gardener's Magazine* da lui fondato, accordando importanza alle relazioni proporzionali tra le componenti e alla natura del contesto.

⁸⁶ I. *Convenienza*, corrispondenza delle diverse parti con il tutto e del tutto col carattere del luogo e della proprietà. II. *Utilità*, comodità, comfort, pulizia, e tutto quanto conviene a un'esistenza elegante. III. *Ordine*, principio delle proporzioni. IV. *Simmetria*, armonia delle parti, alla quale si attiene la facciata delle costruzioni. V. *Pittorresco*. Questa caratteristica teorizzata da Price (*Essay on the Picturesque*, 1794) si basa sui rapporti tra luci e ombre, raggruppamenti di masse, contorni, sfumature, equilibri compositivi, suggestioni detraibili dall'aspetto delle rocce e delle rovine, immagine degli anni e del tempo che passa; VI. *L'involuzione*. Termine che Repton riprende da Price, definendo "quella particolare disposizione degli oggetti che, solo parzialmente coperti e scoperti, risvegliano la curiosità"; VII. *La semplicità*. Disposizione delle cose che, non svelandosi tutte insieme, conducono lo sguardo dall'una all'altra gradualmente, senza creare confusione o agitazione; VIII. *La varietà*. Si trova nel paesaggio naturale che la pittura non può imitare, poiché nelle opere dei migliori artisti si nota una somiglianza nelle loro composizioni dove i loro alberi sono di una sola specie, mentre la varietà dei prodotti della

lore generale, evidenziando un sistema di base impostato sulla capacità di amalgamare situazioni e stili diversi.

L'intento di legittimare le tante variabili del progetto paesaggistico arriva anche a stabilire una solida relazione con lo stile regolare, col giardino "antico" e perfino con le preesistenze. In questo procedere su basi combinatorie, per soddisfare la varietà delle circostanze ambientali, il tema del *jardin paysager* perverrà nell'Ottocento a svilupparsi, da un lato su esiti eclettici che si attestano in simmetria con l'eclettismo dell'architettura come commistione di regolare e irregolare (ma anche di elementi esotici e storicistici); dall'altra sul riconoscimento del valore della preesistenza nel contemporaneo, ponendo le premesse culturali per la conservazione. Ciò pone in risalto l'apporto determinante della cultura progettuale, che non è più quella universale, supportata da una concezione per generi, bensì quella relativa della sensibilità empirica del paesaggista, che si adatta alla realtà fisica e mutevole del contesto.

Storia e storiografia

Nel secondo Ottocento il giardino è ormai riconosciuto come espressione di storia e cultura che può essere indagato e studiato con metodi interpretativi specifici, metodologicamente adiacenti alla storia dell'arte, sui quali incidono più filoni e scuole che qualificano diversi contesti culturali: il permanere dell'idealismo di derivazione hegeliana, i principi del positivismo e la fiducia nel "domaine de l'observation"⁸⁷, il formalismo di scuola tedesca, da Carl Friedrich von Rumohr a Gottfried Semper ad Alois Riegl col suo *Stilfragen* del 1893.

Dalla storia delle arti e dell'architettura, il concetto di stile si estende all'ambito del giardino per definire con chiarezza schematica i grandi cambiamenti, rendendone più facile l'individuazione e perfino la replica. Lo dimostra il paesaggista Gustav Meyer⁸⁸ nel suo manuale sui giardini *Lehrbuch der schönen Gartenkunst: mit besonderer Rücksicht auf die praktische Ausführung von Gärten und Parkanlagen* (1873) che nella prima parte propone un

natura è infinita e dovrebbe essere scrupolosamente studiata; IX. *L'innovazione*. Grande fonte di piacere, è tuttavia difficile e dannosa per un artista perché lo porta spesso a eccessi di fantasia e capriccio che perdono qualsiasi effetto una volta passato il momento iniziale della sorpresa; X. Il *contrasto*. Tiene il posto dell'innovazione introducendo un cambiamento repentino, a condizione che i passaggi non siano né troppo frequenti, né troppo stridenti; XI. La *continuità*. Per esemplificare è identificabile con un lungo asse o la vastità di spazi uniti tra loro senza rotture...; XII. *L'associazione*. Si tratta di una delle componenti fondamentali del pittoresco: il legame tra un luogo e un personaggio, un evento della storia, ecc., che può derivare "dalle vestigia di un chiostro o di un antico castello...", Repton, in BARRIDON 1998, pp. 919-920.

⁸⁷ LÉFEVRE 1879, p. 3.

⁸⁸ Johann Heinrich Gustav Meyer (1816-1877), paesaggista e storico dei giardini tedesco, formato presso la Royal Gardening School di Potsdam sotto Peter Joseph Lenné, è fotografo del paesaggio e progettista di giardini, che si distinguono per l'insieme di forme geometriche e forme libere. Giardiniere di corte nel 1859, poi direttore del giardino di Berlino dal 1870, progetta Treptow Park e Humboldthain, in cui si rifà all'idea del geografo e botanico Alexander Freiherr von Humboldt di utilizzare la vegetazione di diverse parti del mondo. Come direttore dei giardini della città di Berlino ha progettato vari parchi pubblici.

inquadramento storico degli stili del giardino arabo e moresco, romano e italiano, francese, olandese, cinese e inglese. Nello stesso ambito tedesco, questo taglio è ripreso e ampliato da Hermann Jäger, nel suo *Gartenkunst und Gärten* del 1888, che in premessa riconosce l'importanza di diffondere tra progettisti e artefici di giardini la conoscenza dei capolavori, perché capaci di risvegliare la creatività (“Studium das schlummernde Talent geweckt”).

La classificazione per generi, i problemi di stile, il rapporto tra forme e società, sviluppano una storiografia impostata per periodi e per aree fino ad allora eluse dalla ricerca, ma anche per termini - guida, descrizioni e metafore ripetitive. Aspetti da considerare anche in relazione alla conoscenza di singole realtà, al ruolo del documento e alla valutazione delle tecniche e dei caratteri stilistici. L'apparato delle fonti si amplia e si specifica: dai tradizionali repertori enciclopedici, alle memorie letterarie, ai resoconti di viaggi, ai trattati di età antica e moderna, fino ai contributi delle scienze orticole e dell'archeologia. Se alcune fonti richiamano quelle già citate, che nel loro ripetersi acquisiscono valore di credibilità, i ritrovamenti archeologici pongono a confronto la letteratura con la concretezza materica dei reperti, quando cercano conferme sull'autenticità dei giardini antichi. In Francia, nel 1867 sono pubblicati due volumi *Les Parcs et les jardins*⁸⁹ dello storico André Lefèvre⁹⁰, e *Les jardins. Histoire et description* (ampliato nella riedizione del 1888)⁹¹ di Arthur Mangin⁹², divulgatore scientifico.

Mangin dichiara in premessa che l'obiettivo del suo lavoro non è offrire insegnamenti orticoli, bensì divulgare “sous leur formes diverses les créations du génie de l'homme”⁹³, specificando la vastità e varietà del campo disciplinare. Le sue vogliono essere considerazioni filosofiche che si basano sugli stretti legami “à l'histoire des arts, des sciences, des institutions civiles, politiques et religieuses, des mœurs, de la civilisation en un mot, et,

⁸⁹ LEFÈVRE 1867. Si tratta di uno dei primi impianti storiografici, illustrato da 29 vignettes di Alexandre De Bar. Il volume fa parte della collana *Les Merveilles*, diretta dal sansimoniano Edouard Charton.

⁹⁰ André Lefèvre (1834-1904), è autore di vari libri, tra i quali *Les merveilles de l'architecture* (1865) che indaga sull'origine e gli sviluppi dell'architettura fino al XIX secolo, cui segue *Les merveilles de la sculpture*, entrambi tradotti ed editi in Italia, rispettivamente nel 1874 e nel 1881 (Milano, Fratelli Treves), con note critiche di Luigi Chirtani. Importante ai fini dell'approccio allo studio dei giardini, per il taglio antropologico, è *La philosophie* (1879).

⁹¹ MANGIN 1867. Il volume di Arthur Mangin (1824-1887), scrittore e divulgatore scientifico, al quale fa riferimento la letteratura successiva e in particolare Alfred Ernouf ed Edouard André, conserva nell'edizione del 1888, una classificazione dei capitoli analoga a quella di Lefèvre. Vi è tuttavia un accorpamento di tematiche più ampie che focalizza immediatamente l'obiettivo della pubblicazione di offrire strumenti critici per comprendere la realtà coeva. Mangin suddivide infatti l'opera in quattro Libri: I, *Les jardins dans l'antiquité*; II, *Les jardins du Moyen Age et de la Renaissance*; III, *Les jardins français. Les jardins anglais*; IV, *Les jardins de nos jours*.

⁹² Citato da Edouard André in prefazione al suo *Traité*, fa riferimento ai primi contributi di Lefèvre pubblicati nella rivista “*Le Correspondant*” del 25 luglio 1866, che assunse come “base des préceptes qu'il formula comme règles de composition pour les jardins modernes” ANDRÉ 1879, pp. V-VI.

⁹³ MANGIN 1867, p. VI.

de plus, à l'ensemble des phénomènes inhérents au climat de chaque pays et à la nature de ses productions. D'où l'on voit que son champ est, en définitive, très-vaste, que ses aspects sont très-variés⁹⁴.

Per la storia e la teoria del giardino, dove la lettura iconografica prevale rispetto ad altre forme espressive, la sfida è entrare a far parte di quel “mouvement progressif” della Parigi del Secondo Impero e quindi definire la sua essenza mutevole, così come sono mutevoli gli strumenti percettivi. Lo conferma Alfred-Auguste Ernouf, nel suo *L'art des jardins; histoire, théorie, pratique de la composition des jardins, parcs, squares* del 1868, elaborato con il concorso di Alphand, directeur des Travaux de la Ville de Paris, inspecteur général des Ponts et Chaussées:

Ou peut dire que toutes les branches de l'Art trouvent leur emploi dans leur création: l'architecture, dont ils furent, à l'origine, une dérivation immédiate; - la sculpture, qui concourut de tout temps à leur décoration; - la peinture, qui fournit surtout des enseignements indispensables pour les jardins du genre dit irrégulier. Comment, en effet, composer des scènes dans le style paysager, si l'on ne sait pas d'abord ce que c'est qu'un paysage?

Dunque, la storia del giardino si definisce subito attraverso altre storie di più consolidata tradizione, di cui si affermano tuttavia le interrelazioni, alla ricerca di quel “genio” che evidenzia l'approccio idealistico discendente dal concetto hegeliano dell'immaginazione creatrice e dell'arte come creazione di Quatremère de Quincy. Un filone di pensiero che attribuisce al soggetto una dimensione empatica con l'oggetto, quella rispondenza che si sviluppa nell'estetica francese dell'Ottocento, da Paul-Joseph Barthez a Charles Baudelaire. È quanto filtra da Lefèvre - autore anche di un volume di filosofia dove dichiara di andare oltre il positivismo di Comte per includere lo studio del linguaggio⁹⁵, quando sottolinea l'efficacia dell'immaginazione a fronte di “toutes les mesures des architectes”, spiegando come “quand je visitai ce qui fut la villa Adriana, je l'avais refaite dans ma tête, et le contraste de ma vision intérieure avec la sauvagerie nudité de ces ruines désolées m'arracha un cri d'admiration pour la puissance humaine qui sait transformer en merveilles et en délices la stérilité d'une nature ingrate”⁹⁶.

Un capitolo a sé è dedicato a Le Nôtre, tuttavia con alcuni distinguo che denunciano la volontà di contestualizzarne l'attività rispetto alla lezione del passato in funzione della sua eredità per il futuro, cogliendo gli elementi distintivi e il senso più profondamente innovatore della sua arte. Così Mangin rettifica gli elogi di uno dei biografi, M. Périès, che assegna a Le Nôtre l'invenzione “des grottes, des berceaux, des treillages, des labyrinthes” con la funzione di “orner et varier le spectacle des jardins” e soprattutto il merito di aver dato loro

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ LEFÈVRE 1879, pp. 2-4.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 51-52.

“proportions imposantes”, distribuzione metodica e “ordonnance”. Un ruolo centrale riguarda le grandi opere come le terrazze, le scalinate, le rampe, le balaustrate, i bacini, infine “les arbres eux mêmes devinrent entre ses mains les matériaux d’une architecture nouvelle; il les disposa en hautes murailles, en longues galeries, en voûtes, en colonnades”⁹⁷. Un filo rosso lega Le Nôtre a Morel, che Lefèvre intravede, in conclusione al suo volume, nel futuro dei giardini francesi, per la capacità di elaborare il modello paesaggistico, evitando gli “eccessi” pittoreschi:

A force d’abdiquer devant la nature, prenons garde de nous annihiler tout à fait [...] espérons que les Buttes-Chaumont, si accidentées, si admirablement disposées par la nature, inspirent quelque riche fantaisie, quelques terrasses, quelque fontaines à nos modernes jardiniers, et reliront tout à la fois notre art à celui de Le Nôtre et de Morel⁹⁸.

La narrazione della storia dei giardini segue, in Mangin e Lefèvre, una sequenza basata sull’organizzazione di un insieme eterogeneo di notizie, ricavate sia da fonti edite (da Omero, Senofonte, Plinio, Strabone, Diodoro, a du Cerceau, de Serres, de Brosses, La Quintinie, fino a Delille, de Musset, Taine, Hugo, Gautier, Addison, Walpole), sia inedite, puntando soprattutto sul principio dell’“autenticità” della documentazione direttamente reperibile. Mangin sottolinea infatti che, grazie alla disponibilità di materiali numerosi e soprattutto “autentici”⁹⁹, è possibile tornare indietro nei secoli, e “restituer au complet un jardin romain, le parcourir en tous sens, en suivre le dessin, en visiter les diverses parties et reconnaître la plupart des plantes qu’on y cultivent”¹⁰⁰. Lefèvre soprattutto riconduce la conoscenza sul filo della ricostruzione immaginifica. Un esempio è villa Adriana, si vuole esprimere la forza dei ruderi attraverso il filare di cipressi “telle qu’elle est depuis le quinzième siècle, informe et devastée, la villa Adriana fait encore l’étonnement du touriste [...] elle s’annonce de loin par des files de cyprès au travers desquels paraissent ça et là quelques murs en ruine...”¹⁰¹. Dove vegetazione e rovina non impediscono la ricostruzione virtuale della villa per simularne l’organicità originaria¹⁰².

⁹⁷ MANGIN 1867, p. 168.

⁹⁸ *ibidem*, p. 300.

⁹⁹ Nella prefazione all’edizione del 1888, Mangin mette in evidenza la complessità della ricerca e l’opportunità di raccogliere fonti inedite, anche mediante testimonianze orali, intervistando esperti nell’arte dei giardini e nella scienza botanica, oppure cercando tra le curiosità storiche, ricordi di viaggi, ecc. Il taglio pluridisciplinare del volume trapela dall’elenco dei collaboratori: M. Ferdinand Denis (giardini scomparsi dell’Antica America), M. J. Lesage (agronomo, viaggiatore), M. Charles Durier (letterato e turista), M. Houet (già direttore delle serre di Parigi), Charles Friès (pubblicista, Parigi), Ernest Bulay, e, infine, i paesaggisti Jean-Pierre Barillet-Deschamps, Denis Bühler ed Eugène Bühler.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 1888, p. 32.

¹⁰¹ LÉFEVRE, 1867, p. 51.

¹⁰² *Ibidem*.

In breve, componente sensibile e taglio storicamente verificato dalle fonti e dagli scavi archeologici¹⁰³ si compenetrano nel riconoscere il giardino come “monumento”, soprattutto luogo empatico ed emozionale che trasmette i contenuti di permanenza attraverso la maniera di percepire la sua storia.

Dagli intenti di classificazione stilistica, si va affermando la pretesa di misurare la credibilità degli antichi scrittori e delle testimonianze, con la consapevolezza di confrontarsi, non con opere conservate nei musei, bensì con una materia continuamente modificabile come la natura. Consapevolezza che trapela anche nell'introduzione di Jäger alla sua monografia, quando afferma la necessità per il giardiniere di conoscere lo sviluppo storico e geografico di un giardino, “il passato e il presente dei giardini attraverso le immagini e gli scritti di un'opera completa, per comprendere la volontà e l'abilità dei suoi più grandi predecessori e aumentare così la propria capacità creativa”¹⁰⁴.

Questi primi tentativi di organizzare la “biblioteca” della memoria si vanno ad allineare al metodo analitico di Viollet-le-Duc, che consiste nell'analizzare, confrontare, classificare, e formare la propria vera storia, seguendo passo passo il percorso, i progressi, le trasformazioni dell'umanità¹⁰⁵. E, nello specifico, sono le trasformazioni ottocentesche dei giardini europei che hanno informato un metodo storiografico, il quale consiste nel “recueillir tout son passé, comme on recueille une nombreuse bibliothèque pour préparer des labeurs futur” per trasmettere un “méthode nouvelle d'étudier les choses du passé, soit dans l'ordre matériel, soit dans l'ordre moral”, concatenando le fonti lungo la continuità temporale con l'obiettivo di fornire strumenti progettuali per il futuro¹⁰⁶. Questa scrittura individua fasi di sviluppo, correlazioni e analogie, fino a definire una sorta di geografia degli stili, sottendendo un processo dialettico, dove “la sintesi segue l'analisi”; dove la memoria non liquida il passato, ma apre a ricostruzioni più articolate e complesse, segno evidente di un'acquisizione dei canoni interpretativi dell'esperienza storica, che si affinano nel momento in cui si costruisce il giardino del presente e del futuro.

Si tratta di un lavoro retrospettivo che s'inquadra nella correlazione col presente, come dimostrano i punti di vista dello storico Alfred-Auguste Ernouf e del paesaggista Edouard André.

¹⁰³ Lefèvre cita a tale proposito gli archeologi del XIX sec.: “le cardinal Marefoschi et le comte Cerimi”, i quali “excutèrent des fouilles sur l'emplacement du palais, dont quelque murs à peine décelaient l'existence...”, *Ibidem*, p. 52.

¹⁰⁴ JÄGER 1888, p. 2 (trad. dell'autore).

¹⁰⁵ “Notre temps, et notre temps seulement depuis le commencement des siècles historiques, a pris en face du passé une attitude inusitée. Il a voulu l'analyser, le comparer, le classer et former sa véritable histoire, en suivant pas à pas la marche, les progrès, les transformations de l'humanité”, VIOLLET-LE-DUC (1854-1868) 1989, p. 232.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 233.

Il volume di Ernouf, nella sua prima edizione del 1868¹⁰⁷, contiene una premessa storica “nécessairement sommaire”, nella quale l’Autore cita le fonti, aggiornate con le pubblicazioni a lui contemporanee:

...parmi les anciens, Chambers, Girardin, Morel, Whately, Repton, Hirschfeld; parmi les modernes, Kemp, Siebeck, M. Intosh, etc. ; surtout l’excellente ouvrage de Meyer, auquel nous avons emprunté plusieurs plans. Nous n’avons oublié ni l’intéressant petit volume de M.A. Lefèvre sur les parcs et jardins, ni le grand et bel ouvrage que vient de publier sur le même sujet M.A. Mangin.

La sua narrazione attraversa stili e paesi, Oriente e Occidente, individuando connessioni e orientamenti estetici del passato, fino a specificarsi nella diversità dei caratteri locali, dei filoni portanti, per assurgere a strumento di identificazione del patrimonio culturale nazionale. Va da sé che a rappresentarlo sia *Le Nôtre*, al quale si aggiunge Jean-Marie Morel¹⁰⁸, come già aveva notato Lefèvre, ritenuti protagonisti di un processo tutto interno alla cultura francese che evolve verso il sistema di valori architettonici e paesaggistici. Ed è significativo che il motivo della fortuna critica di *Le Nôtre* sia ricondotto proprio al suo rapporto con la storia¹⁰⁹, come fa notare Ernouf, quando sottolinea la capacità di *Le Nôtre* di dare continuità alla tradizione e in particolare la conformità dello “stile francese” alle descrizioni delle ville di Plinio il Giovane, dove troviamo, come a Versailles, gallerie di carpini, lunghi viali con alberi regolarmente potati, prati incorniciati da arbusti topiati¹¹⁰.

La tradizione francese dunque rimane dominata dal modello lenôtriano di cui si ricercano le radici più remote, riscoprendone sia l’eredità dell’antico, sia le matrici progettuali, come fattore di “lunga durata” e quindi di autenticità.

Questo è il clima in cui si riconosce la natura topica del giardino, dove le fonti affastellano la frammentarietà delle informazioni dirette con la sintesi dei modelli, rispetto ai quali

¹⁰⁷ ERNOUF 1868, II, pp. II-III. Il volume è destinato “à l’usage des amateurs, jardiniers-Paysagistes, Ingénieurs, Architectes, Instituteurs primaires, etc.”.

¹⁰⁸ Jean-Marie Morel (1728-1810), autore della *Théorie des jardins* (1776, 2a edizione 1802), si forma all’Ecole des Arts, seguendo il corso di architettura di Blondel, dove, tra gli altri, studiano nello stesso periodo Boullée, Wailly, Chambers, Ledoux. L’inizio della sua attività è presso Louis-François de Bourbon-Conti, per il quale lavora fino al 1776, intervenendo nei restauri del castello d’Issy-les-Moulineaux (1776) e di Trie-Châteaux (1768, 1771). Realizza numerosi giardini, tra i quali: Guiscard, Ermenonville (Oise), Gressey (Seine-et Marne), Montmartre (Paris), prima del 1789; Savigny-lès-Beaune (Côte-d’Or), Malmaison, Sceaux (Hauts-de-Seine), dopo il 1789. cfr. CEREGHINI 2001.

¹⁰⁹ “André Le Nôtre; “merita de donner son nom à toute une classe de jardins, moins par son génie inventif que par son habilité à mettre en oeuvre les enseignements successifs des âges, à combiner en ses plans toutes les données de ses prédécesseurs...” ERNOUF 1868, p. 127.

¹¹⁰ “la conformité du style antique avec celui de Le Nôtre, ou style français, ressort d’une façon encore plus évidente de la description que Plinie Le jeune nous a laissé de ses villas, où nous retrouvons, comme à Versailles, les berceaux de charmilles, les longues allées plantées d’arbres émondés régulièrement, encadrant des pelouses parsemées d’arbustes taillés au ciseau”, *ibidem*, p. 12.

costruire l'impalcatura della storia. Ciò spiega l'interesse vivo di fissare mediante tentativi di "restituzione" architettonica, e perfino di "restauro", la memoria letteraria di un Paradiso perduto come la villa Laurentina che Plinio il Giovane descrive nelle Lettere a Gallo¹¹¹.

Edouard André nel suo *Traité general*, sviluppa un quadro storico di riferimento geograficamente ampio e articolato, il cui supporto documentario è, come lo stesso spiega in premessa, essenziale¹¹², ma aggiornato con progetti contemporanei. Il contributo di novità consiste nella particolare attenzione alle tradizioni storiche della cultura materiale, e più specificamente, delle tecniche costruttive e dei sistemi di rappresentazione ed esecuzione di tutte le componenti, aspetti questi da lui ritenuti supporti informativi dei linguaggi e degli stili e, al tempo stesso, conoscenze di base da cui trarre le idee-guida del progetto. Rispetto agli studi precedenti che sviluppano una storia dei giardini come ricerca estetica e materica interna ad altre discipline, l'approccio di André si differenzia per il carattere multidisciplinare dell'analisi, basata sull'incrocio tra narrazioni storiche e osservazioni empiriche, impostate sulla pratica progettuale. Dove il quadro storico di riferimento, geograficamente ampio e ricco di supporti documentari, si aggiorna coi progetti contemporanei, rivelando una particolare attenzione agli aspetti pragmatici e alle contingenze.

In tale contesto entrano in gioco competenze e professioni diverse che s'incardinano nei grandi lavori di trasformazione della Parigi di Secondo Impero, dominata da un complesso sistema di relazioni tra urbanistica, boulevards, giardini e parchi pubblici, innescato da Alphand¹¹³.

L'opera di André traccia una via verso un approccio critico specifico della storia del giardino, non come narrazione o rappresentazione puramente visiva, ma come entità complessa che acquisisce identità attraverso l'esperienza e il punto di vista del narratore.

Nella prima parte, l'*essai historique* dell'arte dei giardini riprende la tradizionale scansione diacronica e topografica¹¹⁴, con l'intento di approfondire l'argomento sul doppio registro delle fonti bibliografiche e del riscontro diretto. A tale proposito, André visita più volte, nel corso del 1873, gli scavi di Pompei e la villa Adriana di Tivoli, le cui ricognizioni aggiornano il confronto con gli *Scriptores* e coi repertori iconografici. L'indagine va oltre quella dei suoi

¹¹¹ Sull'esegesi storica di significati quali *restitution-restauration*, anche nelle specifiche e più recenti accezioni (*restitution d'archéologue* e *restitution d'architecte* fino a *reconstitution archéologue et architecte*), si rimanda alle riflessioni intorno al Laurentinum, riprese dalla cultura accademica contemporanea, cfr. LA LAURENTINE 1982, in particolare Pierre Picon, *L'invention de la Maison Romaine*, pp. 11-51 e Pierre-Yves Balut, *Architectes et archéologues*, pp. 217-250.

¹¹² Nella prefazione André spiega di aver citato con esattezza le fonti attinte da altri autori e di aver completato il suo studio con una "*volumineuse bibliographie*", ANDRÉ 1879, p. VII.

¹¹³ SANTINI 2021.

¹¹⁴ Tra i riferimenti bibliografici citati in premessa, André celebra due opere recenti, ritenute fondamentali: la prima versione del volume di Arthur Mangin, nella veste illustrata, lussuosamente edita da Alfred Mame di Tours, "un des Mécènes de l'horticulture contemporaine" e *Les Promenades de Paris* (Paris 1868) di Alphand "un monument splendide, élevé par M. Alphand à la gloire des jardins de Paris", ANDRÉ 1879, pp. V-VI.

predecessori, arrivando a estrapolare dalle stesse fonti gli elementi compositivi del giardino antico come l'“ippodromo”, il “labirinto”, il “bosco sacro”. Da qui egli procede nella riduzione schematica dei particolari costruttivi¹¹⁵, considerati archetipici nel loro permanere e rielaborarsi nel corso della storia.

Questo è infatti l'obiettivo spiegato in premessa: offrire strumenti progettuali ad “architetti, ingegneri, disegnatori di giardini, orticoltori e soprattutto proprietari, desiderosi di dirigere con successo i lavori d'abbellimento delle loro residenze”. Da qui discende un filone precettistico, di cui lo stesso André è portavoce, che tende a unificare entrambi gli aspetti, evidenziando l'importanza dei modelli storici nel processo progettuale: in primo luogo, la storia e quindi la classificazione dei generi come premessa alla conoscenza; in secondo luogo l'organizzazione del progetto stesso, scandagliato nei minimi dettagli, con l'ausilio di rilievi, vedute, verifiche, tabulati e perizie.

Non è la mancanza di una griglia tradizionale sulla quale fondare il canovaccio della storia a indurre André a contrarre interi capitoli, come quello sul giardino italiano del Rinascimento. Egli indugia piuttosto su particolari minuti del giardino medievale, con riferimento al *Capitulare de villis*, al *Canticum Botanicum*, al *Roman de la Rose*, nel tentativo di consolidare, attraverso il filo rosso della storia, l'identità del giardino francese e, con esso, Le Nôtre, presentato come “una delle nostre glorie artistiche” e, citando il punto di vista di un autore inglese come Loudon¹¹⁶, “il più grande giardiniere francese che sia mai esistito”. Come già Lefèvre, Mangin, Ernouf, così André dedica ai giardini lenôtriani un ampio capitolo, con l'obiettivo però di approfondire la conoscenza delle tecniche costruttive e dei materiali caratterizzanti (*parterres, treillages, allées, palissades, cabinets* ecc.), riproducendone dettagli esecutivi, vedute, schemi compositivi. A motivare questo taglio è, del resto, lo stesso André, che intende rivendicare le ingiuste critiche da parte di un “naturisme de convention”¹¹⁷, che in Francia era filtrato soprattutto attraverso Rousseau e Girardin. Egli ribadisce più volte l'obiettivo di sviluppare la storia dei giardini da un punto di vista pragmatico, tecnico e descrittivo perché il trattato possa costituire un valido strumento progettuale e operativo¹¹⁸. Questo si pone nel solco della cultura storicistica ed eclettica, dove la conoscenza del passato diviene strumento-guida per un nuovo progettare che, come si è visto, è alla base della stessa metodologia di Viollet-le-Duc.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 14-15.

¹¹⁶ È particolarmente significativo il repertorio citato relativo in: LOUDON 1835; MEYER 1873.

¹¹⁷ ANDRÉ 1879, p. 36.

¹¹⁸ “A ces règles théoriques, j'ajouterai l'énoncé des caractères principaux qui distinguaient les jardins symétriques du XVII^e siècle, dérogeant pour une fois à la loi que je me suis aite d'esquisser très-brièvement cet aperçu historique. Je trouve, en effet, qu'on a trop souvent traité l'histoire des jardins au point de vue poétique, pittoresque, anecdotique et trop rarement au point de vue technique et descriptif”, *ivi*, p. 38.

Nel *Traité* di André è possibile intravedere una linea di pensiero che condurrà alcuni decenni dopo a sviluppare l'idea del ripristino dei parchi lenôtriani e, più ampiamente, il *revival* del giardino regolare, al punto da interessare anche gli scenari più radicati del paesaggismo come quello anglosassone di età vittoriana. Se ciò è già evidente nella trama argomentativa della prima parte del volume, le indicazioni metodologiche, e soprattutto le tavole allegate, rivelano, nei contesti fortemente connotati in senso paesaggistico, la coesistenza di regolare e irregolare. Tale indirizzo, in linea con quello di autori quali Pierre Boitard, Gabriel Thouin, John Claudius Loudon, afferma un eclettismo conciliante, dove le diverse tipologie sono distribuite in ragione delle funzioni (*jardin potager*, *parterre regulier*, *jardin fleuriste*,) e del rapporto con gli edifici, come il *jardin symétrique*, contiguo alla residenza.

L'importanza di rivalutare il giardino regolare è significativa in un contesto, come quello francese e, vedremo oltre quello italiano, in cui la tendenza verso il *jardin paysager*, se ha comportato trasformazioni di preesistenti assetti fortemente caratterizzati, ha altresì confermato una linea di continuità che trapela dalla sovrapposizione dell'impianto ante e post, dimostrando in molti casi interventi di rimodellamento plastico e non di completa sostituzione delle preesistenze.

Più in generale, questo momento di "eclettismo conciliante" contribuisce a maturare un altro principio fondamentale per la conservazione: il valore del contesto, quello che Boitard¹¹⁹ aveva chiamato "convenance", specificando il significato del termine in rapporto allo spazio, al tempo, alle tradizioni della società¹²⁰. Ciò significa ricercare l'armonia tra un quadro che si va a creare e un quadro esistente, tra una qualunque composizione e lo stato dell'arte, tra la composizione e le abitudini degli abitanti. Il tema era stato poi ripreso da Paul de Lavenne, conte di Choulot, nel suo trattato *Art des jardins* (1846), dove si legge che "l'arte dei giardini non deve distruggere, ma migliorare", intendendo, con questo, il contesto esistente. E, seppure egli esprima tale principio con l'obiettivo di progettare un "parc orné" o un "parc agricole"¹²¹, questo catalizza un processo di acquisizione della complessità dei valori di un paesaggio, nel quale entrano a far parte anche i giardini preesistenti d'impianto regolare. Si viene quindi a precisare meglio il significato del contesto storico che è reso esplicito da Alfred Ernouf, fin dalle prime pagine del suo trattato del 1868, assurgendo a vero e proprio

¹¹⁹ Su Pierre Boitard (1789-1850c.), cfr. BARIDON 1998, pp. 986-987.

¹²⁰ "Les convenances auxquelles un artiste doit se soumettre, dans une composition quelconque, sont nombreuses et plus ou moins sévères; dans l'art des jardins on peut les rapporter à trois principales, qui sont: les convenances de lieux, de temps et de moeurs. Nous appellons convenances locales, cette harmonie qui doit exister entre les tableaux que l'on crée et les tableaux existants déjà, avec lesquels ils doivent se trouver en rapport. Nous appellons convenances de temps, l'harmonie qui doit exister entre une composition quelconque et les progrès actuels de l'art. Nous appellons convenances de moeurs, l'harmonie qui doit exister entre la composition et les moeurs de ses habitants", BOITARD 1837, p. 32.

¹²¹ CHOULOT 1846, p. 10.

parametro di riferimento progettuale: l'importanza di conoscere gli "antecedenti storici" che si riferiscono "più o meno direttamente" ai luoghi in cui si viene a operare non è, come chiarisce lo stesso autore, "un particolare indifferente" per chi si dovrà preoccupare di "raccolgere le tradizioni, le storie locali, cercando di conoscerne l'origine"¹²².

Questo è il senso della scrittura ottocentesca della storia del giardino: individuare un quadro di riferimento che ponga il giardino in rapporto con le altre arti, condividendone gli strumenti critici di analisi, classificazione, confronto, per farne emergere le specificità. È quanto si ricava dallo studio sul contesto inglese di John Dando Sedding¹²³ che sviluppa le sue teorie sul filo dell'analisi comparata tra il giardino storico e quello moderno, tra giardino inglese e quello italiano, francese, olandese (con una dichiarata predilezione per il giardino italiano¹²⁴). *Old and New* ripercorre la tradizione del giardino formale tra medioevo e rinascimento, passando in rassegna sia i teorici e gli scrittori, sia i giardini in gran parte scomparsi, o alterati, o trasformati in nome del paesaggismo che ha finito per realizzare "an artistically natural world, not a naturally artistic"¹²⁵.

Il recupero di questa tradizione rientra in un'idea di giardino che dovrebbe guardare equamente alla natura e all'arte. "And a true garden", scrive Sedding, "should have an equal regard for Nature and Art; it should represent a marriage of contraries, should combine finesse and audacity, subtilty and simplicity, the regular and the unexpected, the ideal and the real bound fast in one with golden ease"¹²⁶.

Seguendo la rassegna degli autori citati, da Bacon a Walpole, dal Polifilo a Temple, appare chiaro il proposito di far emergere la specificità storica del giardino inglese che identifica con

The sixteenth century, which saw the English garden formulated, was a time for grand enterprises; indeed, to this period is ascribed the making of England. These gardens, then, are the handiwork of the makers of England, and should bear the marks of heroes.

Si tratta di giardini scomparsi nel XVIII secolo, quando si scatenò la moda del giardino paesaggistico che, secondo Sedding, era inconciliabile con la preesistenza, "and as there was some difficulty in accommodating the new and the old, the problem was met by the abolition of the old altogether"¹²⁷.

La scrittura della storia del giardino inglese, delle sue caratteristiche formali, del rapporto

¹²² ERNOUF 1868, vol. I, p. 13.

¹²³ SEDDING 1895.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 65-66.

¹²⁵ *Ivi*, p. 112.

¹²⁶ *Ivi*, p. 68.

¹²⁷ *Ivi*, p. 98.

tra natura e arti, contribuì a stimolare vaste campagne di restauri e di rifacimenti, influenzando la diffusione del giardino formale, di cui Reginald Theodore Blomfield, col suo *The Formal Garden in England* del 1892 fu il riferimento teorico per la realizzazione di nuovi giardini.

Dal percorso tracciato emerge con chiarezza la tendenza a ricercare caratteri d'identità del giardino nella sua lunga durata, passando dalla dimensione mitico-religiosa all'inizio di una storia dell'arte del giardino che attraversa l'acquisizione della "scienza del contestuale" e giunge a classificare stili e culture, fino a costruire modelli identificativi di uno stile nazionale¹²⁸. Su queste basi si impostano due diversi filoni interpretativi del valore della memoria in relazione al contesto: da un lato, il riscatto dei caratteri originali, delle tradizioni nazionali¹²⁹, che conduce verso l'affermazione dei principi ricostruttivi dei giardini regolari; dall'altro, la conservazione del passato come "la più preziosa delle eredità", per riprendere l'aforisma ruskiniano¹³⁰, nell'impegno a conferire una "dimensione storica" anche al dato "contemporaneo". Dove è la sostanza stessa della storia che unifica il legame tra passato, presente e futuro: conservare il passato con la massima attenzione e agire nel presente con la consapevolezza di "essere nel tempo" della storia.

Gli stili

Giardino "Italian Style" è espressione usata per la prima volta da Loudon nel 1835¹³¹, che si diffonde nel Novecento con la sua "riscoperta", soprattutto da parte di cultori e paesaggisti angloamericani, che ne diffondono il modello con "restauri" o riproduzioni più o meno evocative. La locuzione va dunque letta in simmetria con espressioni quali "alla francese" o "all'inglese", termini che rientrano nelle categorie stilistiche identificative dei caratteri comuni di una determinata arte del comporre. Tali termini sono impiegati da Achille Duchêne e Marcel Fouquier nel volume *Des divers styles de jardins* (1914), all'indomani della mostra di Bagatelle¹³², per indicare gli elementi caratteristici del giardino francese da divulgare come modelli, identificabili in particolare coi giardini di Le Nôtre. Dagli stili che finiscono per

¹²⁸ La tensione a definire un'identità nazionale da estendere a tutti gli ambiti della realtà storico-artistica porta a ricercare anche nel "giardino irregolare" una sorta di primato nazionale. In ambito italiano Ippolito Pindemonte richiama il giardino d'Arnida del Tasso e il Parco vecchio di Torino, in Francia da Gabriel Thouin fino a Edouard André riconducono al connozionale Charles Rivière Dufresny l'invenzione seicentesca del *jardin paysager*.

¹²⁹ Sul finire del XIX secolo, si succedono sempre più numerose le "storie" dei giardini, tendenti a consolidare gli stili nazionali. Si veda in particolare: BROOKE 1857; BLOMFIELD, THOMAS 1892; AMHERST 1895 (la stessa autrice di *London Parks and Gardens* del 1907).

¹³⁰ John Ruskin, *Aforisma 27*, (1880) 1984, p. 211.

¹³¹ LOUDON 1835, Fig. 222 è una veduta di Wollaton Hall e dei suoi giardini, vicino a Nottingham, come apparivano nel 1696: "I giardini sono ampi e allestiti all'italiana, con terrazze, statue, fontane, urne..." (trad. dell'autrice).

¹³² *L'art du jardin*. Mostra organizzata dalla Société nationale des beaux-arts, l'Union centrale des arts décoratifs et la Société des amateurs de jardins (parc de Bagatelle, 20 mai - 15 juillet 1913) prefazione di Lucien Corpechot, 1913.

astrarre veri e propri modelli derivano le principali locuzioni “alla francese”, “all’italiana”, “all’inglese”, cui se ne aggiungono altre costruite al fine di esprimere uno stile nazionale, anche là dove i caratteri si ibridano e sono più difficilmente riducibili ad archetipi¹³³. L’individuazione delle caratteristiche comuni va oltre il concetto di stile per includere piuttosto la maniera di imitare o reinterpretare quel determinato stile in nuove composizioni, come dimostra la locuzione “all’inglese” utilizzata da Ercole Silva.

Ai primi del Novecento François Benoit, definisce lo stile del giardino italiano insieme alle cinque tipologie cinese, francese, olandese, inglese, cogliendone la teatralità nel comporre un sistema armonico in relazione di continuità col paesaggio:

Le jardin italien est, au sens précis du mot, un théâtre, où tout est admirablement agencé pour flatter l’œil et exalter l’imagination. Qu’ils’agisse de la conception du plan ou de l’invention du détail, la fin c’est l’effet; le moyen, la composition d’un spectacle de luxe et de beauté... C’est la préoccupation du point de vue qui détermine le choix de la position, l’emplacement et l’orientation de la maison, du carrefour, du chemin, du banc, de l’abri. De fait, le lieu est ordinairement haut, le sol naturellement accidenté ou artificiellement redressé en terrasses; les allées sont droites, souvent même disposées en couloirs, par la taille des végétaux en palissades ou en berceaux: toutes dispositions favorables aux perspectives panoramiques, aux visées plongeantes et aux vues d’enfilade. Le décor est à l’avenant, somptueux autant que varié¹³⁴.

Col Novecento il quadro storiografico ha ampliato il suo terreno di confronti, facendo emergere caratteri e “stili” che individuano le differenze. “À la française”, usato da Duchêne, Fouquier, Corpechot, Forestier, designa gli elementi caratteristici di uno stile che diviene nazionale, da divulgare come modello. Esso è identificato con le creazioni di Le Nôtre che la storiografia di secondo Ottocento, segnata da una forte commistione tra l’approccio positivista e i fondamenti metafisici dell’ideologia romantica, ha contribuito a enfatizzare, facendo emergere quei valori di universalità che ne hanno costruito il mito. La metafisica della perfezione e dell’assoluto sottende anche l’affermazione della portata etica e sociale del giardino, considerata espressione di una “conception populaire”, di un “art social”, che “le jardinier de génie, Le Nôtre”, ha avuto il merito di “conduire à la perfection”. L’affermazione di Lucien Corpechot in premessa al volume di Fouquier (1914) fa eco a quanto Mangin aveva rilevato a proposito del giardino come “la plus fidèle expression des idées, des moeurs et des tendances d’une nation”¹³⁵. Questa ricerca dei caratteri identitari del giardino riflette un clima storico-politico che tende ad affermare l’idea di sovranità nazionale, con risvolti

¹³³ ROJO 2015.

¹³⁴ BENOIT 1903, p. 20.

¹³⁵ MANGIN 1867, p. 241.

significativi nel processo di purificazione da contaminazioni esterne in tutti i campi della cultura e delle arti.

Così come scrive ancora lo stesso Corpechot a proposito della “perfection créée par le génie de Le Nôtre”, riconoscendo “une valeur éducatrice très certaine. Les faits l’attestent: nos jardiniers ont tout perdu quand ils se sont éloignés de la tradition que l’univers a baptisée française. Ils ont tout à gagner, ils se mettent en mesure d’ajouter quelques fruits à tant de beautés déjà réalisées, s’ils se rallient je ne dis point à la lettre, mais à l’esprit de cette tradition...”¹³⁶.

La mitizzazione del genio di Le Nôtre e più in generale l’ideale supremazia dell’*esprit de géometrie* rispetto all’intrusione di apporti culturali estranei diviene determinante nell’approccio al restauro dei giardini di origine seicentesca, trasformati nei secoli successivi, e perfino nella ricostruzione di quelli scomparsi. Un approccio che, come vedremo, si afferma coi Duchêne nel cogliere l’*esprit lenôttriano* restituendolo in una nozione astratta ed epurata delle forme, per riemergere in alcune ricostruzioni à l’*identique* di età contemporanea che tendono piuttosto a enfatizzarne l’immagine in maniera mediatica e celebrativa.

L’istanza identitaria emerge anche dalla monografia di Luigi Dami *Giardino italiano* (1924), il quale offre una sintesi delle locuzioni all’italiana e alla francese, quando parla dei nuovi giardini “ricostruiti secondo l’ultimo stile” (regolare) e moltissimi dei vecchi guasti e rifatti”, rivendicando sotto traccia la genesi italiana del giardino francese.

La precisazione non è solo questione linguistica. Essa dimostra la stretta relazione tra il giudizio di valore dell’interpretazione storiografica e le scelte di restauro, tra il meccanismo di costruzione di uno stile che diviene modello di riferimento identitario e la maniera di riprodurlo per consacrarne l’immagine.

Se il giardino entra nel processo di scrittura della storia proprio nel clima di parità tra le arti, nel contesto di processi generali di diversificazione culturale, la storiografia costruisce una sorta di metastoria del giardino, fatta di elementi costanti, di modelli incorruttibili, che sembrano non toccati dai processi di trasformazione.

Come si è visto, i giardini di Le Nôtre rappresentano il punto di arrivo, l’eccellenza assoluta della tradizione francese, così come l’impianto regolare del giardino chiuso, con grotte e ninfei, identifica lo “stile” del Rinascimento italiano. Lo conferma la Mostra del Giardino italiano di Firenze del 1931 che arriva addirittura a regionalizzare le diverse tipologie che si sono sviluppate dall’antico al Settecento, emarginando, non a caso, il fenomeno ottocentesco, come deviazione dalla regola, anomalia provocata dalla moda anglosassone. Rispetto a tali modelli che tendono a enfatizzare in chiave nazionalistica ogni “stile”, cui la storiografia

¹³⁶ L. Corpechot, *Préface*, in FOUQUIER 1914

attribuisce il valore di sovranità esclusiva, qualsiasi trasformazione successiva all'inglese è vista come alterazione di un archetipo ritenuto autenticamente originale.

Da queste categorie discende anche la maniera di avvicinarsi al restauro in nome di quel ritorno alla regola che abbraccia almeno la prima metà del secolo scorso. Se a determinare uno stile non è tanto il possesso di una natura espressiva particolare, quanto piuttosto di alcune caratteristiche espressive¹³⁷, il termine à *la française*, pur assunto in senso autoriale e quindi riferito a determinate opere, implica piuttosto il processo di creazione nel momento in cui viene a riprodursi il modello ovvero lo “stile” lenôtriano.

Da qui si viene a stabilire quel rapporto di consequenzialità tra la storiografia e il restauro che potrebbe apparire riduttiva se non si riconducesse al piano della dialettica tra storia e contemporaneità. Il ritorno alla regola che informa soprattutto la cultura del restauro in Francia e in Italia è solo uno degli aspetti di una tendenza artistica più complessa che s'inquadra nell'alveo del modernismo, in quel processo di astrazione del segno che rilegge Le Nôtre, cogliendo la sintesi delle forme e l'unitarietà dello spazio prospettico. Sono soprattutto i parterres che, epurati dal complesso disegno delle *broderies*, si ripropongono nelle nuove prospettive di *bosquets* e *palissades*, come chiarisce anche André Vera a proposito di quel bisogno di ordine e semplicità, che indirizza la creazione di nuovi giardini verso la forma regolare, astratta, fatta di assi ortogonali, senza alcuna curva o accidentalità, di rigore metrico alla stregua di un verso alessandrino. Sono questi gli aspetti che distinguono il giardino moderno da quello lenôtriano:

Autant l'alexandrin moderne diffère de celui du XVII^e siècle, autant notre Jardin régulier diffèrera de celui de Le Nôtre [...]. La composition d'une œuvre décorative moderne doit donc être, non plus analytique comme elle était aux siècles de loisir, mais incontestablement synthétique¹³⁸.

Da qui si profila nitidamente il significato dello stile del giardino “alla francese” del “son goût particulier” adeguato alla cultura del Novecento, che ha sostituito il giardino lenôtriano, dopo averlo epurato dagli artifici della visione, dagli effetti *trompe-l'oeil* che ne amplificavano illusoriamente la dimensione spaziale e la magnificenza¹³⁹.

Questa tendenza al controllo razionale delle forme e alla loro astrazione dalla complessità del disegno diviene il paradigma della cultura novecentesca che fornisce al progetto dell'architettura e dei giardini (e dei giardini come architettura) una rappresentazione

¹³⁷ WALTON 1987, in CHIODO 2007, p. 92.

¹³⁸ VERA 1912, p. 9.

¹³⁹ “Puisque nous avons rasé le Jardin qu'en trompe-l'oeil avait construit l'âge précédent, efforçons-nous, afin d'en aménager à la place un autre qui soit à l'entière convenance de notre génération, de distinguer quel est son goût particulier”, *Ibidem*, pp. 6-7.

ideologica dell'ambiente fisico e sociale, attraverso la ricerca di invarianti identitarie.

L'interpretazione del concetto di sintesi astratta ha contribuito a creare un ponte tra la storiografia del giardino e la maniera di pensare il progetto di restauro, ricostruzione o di nuova creazione, in tal modo ponendo al centro la questione della contemporaneità. I restauri puristi di Achille ed Henri Dûchene in Francia, così come quello di Giovanni Chevalley o di Tomaso Buzzi in Italia, si configurano dunque come declinazioni culturali inscritte nel tempo della storia dei primi decenni del Novecento. Più che di restauri si tratta piuttosto di riscritture della storia desunte dalla storiografia coeva, ma fortemente ancorate alle tendenze della cultura contemporanea. Una via che, come oltre vedremo, sarà in parte ripresa negli ultimi decenni del Novecento, ma con una diversa consapevolezza della conservazione.

L'attuale stato degli studi sulla lettura del giardino evidenzia l'incrocio di più concezioni: quella diacronica che legittima una tradizione storiografica del giardino come sviluppo estetico di teorie e modelli, l'ampliamento di orizzonti della *nouvelle histoire* che include le scienze sociali e in particolare la geografia, la concezione legata alla sostanza biologica, al cosiddetto ciclo della vita e quella indotta dall'azione dell'uomo sulla natura, alla cultura, al paesaggio come forma materiale, incontro uomo – natura. Questi orizzonti interpretativi individuano da un lato la continua rigenerazione della materia e dei processi di lettura, a catena, nella definizione del giardino, palinsesto storico peribile e irripetibile, dall'altra la dialettica tra esseri viventi e non viventi. Di fronte all'acquisizione della natura processuale del paesaggio e dei giardini, alle fonti storiche tradizionali (fonti documentarie, archivistiche, cartografiche, ecc.), si vanno a integrare quelle legate alle discipline della geografia, geologia, economia, agronomia, ecc. In questo senso la storiografia del giardino non può giungere a esiti definitivi, quando una delle componenti fondamentali della forma è costituita dalla materia vegetale, dunque suscettibile di trasformazioni e migrazioni continue, solo in parte prevedibili e solo in parte gestibili dall'uomo. La sua è una narrazione aperta, nella quale gli elementi variabili e transitori, prevalgono ampiamente su quelli consolidati, tanto più quando le variabili non sono solo legate al reperimento delle fonti iconografiche o documentarie, ma ai tempi biologici, alle continue metamorfosi della natura. La frammentarietà delle tracce e delle conoscenze su cui si basa la storiografia del giardino raggiunge una porzione limitatissima della complessità dei fatti e delle trasformazioni fenomenologiche che compongono la storia. Per questi motivi, per la dipendenza dal pensiero degli storici, dal contesto, dalle ideologie, dalle evoluzioni delle scienze, la stessa storiografia è suscettibile di sviluppi talmente incisivi sulla pratica del restauro che possiamo ricondurre gli stessi restauri alle circostanze dell'attività storiografica.

Su queste premesse, possiamo affermare che la vicenda dei giardini, nel suo svilupparsi come oggetto del lavoro storiografico, acquisisce una progressiva precisione e validità metodologica attraverso il continuo misurarsi con informazioni dirette e verificabili, segnando palesemente l'apertura di una tradizione di studi destinata ad arricchirsi col crescente repertorio di informazioni, immagini, esperienze. Tale repertorio rappresenta oggi una fonte imprescindibile per la storiografia contemporanea e il punto di partenza delle riflessioni sul restauro del giardino storico.

Se la storia del giardino s'identifica con lo sviluppo della sua storiografia, l'essenza stessa del giardino storico è il prodotto di un'incessante opera di manutenzione o restauro che continuamente lo trasforma nel tempo. Di conseguenza, la sua storia è un processo in perenne sviluppo, e pertanto è determinata anche dai suoi restauri che rientrano nel processo di continua riscrittura.

Giardino riflesso

Tra le fonti assunte dalla scrittura della storia, l'immagine è sostanziale per ricostruire i rapporti tra gli aspetti fenomenologici e il contesto storico, culturale, simbolico, del giardino, uno dei temi più rappresentati nella storia delle arti figurative¹⁴⁰. La sua immagine riflette lo stratificarsi dei significati e delle forme che esso assume nel corso dei secoli, attraverso l'insieme di relazioni tra geometria d'impianto, come proiezione dell'ordine divino, prospettiva come legge di controllo della natura, ornamenti come metafora del potere. Il giardino è il luogo fisico denso di contenuti simbolici, il cui metamorfismo naturale-artificiale incalza la tensione a fissare la sua icona. In un'ottica simile si può leggere il tentativo di trasmettere la memoria di un'architettura in continua trasformazione, cogliendone l'istante della sua "bellezza". A sua volta, il vastissimo repertorio iconografico designa i contenuti semantici del sistema di rappresentazione e aiuta a decifrare i valori che sono alla base del processo di costruzione e di trasformazione della sua complessa fenomenologia.

L'immagine, sia topografica che pittorica, rappresenta un referente fondamentale nell'organizzare materiali difficili da reperire e classificare, perché sparsi in moltissimi siti e per lo più inediti, come spiega Arthur Mangin nella prefazione della sua *Histoire des jardins anciens et modernes* (1888)¹⁴¹. Tuttavia, il repertorio iconografico entra nelle prime rassegne di storia del giardino con un forte contenuto idealistico, funzionale al processo di classificazione degli stili e dei momenti storici, che viene orientato e manipolato

¹⁴⁰ FAGIOLO, GIUSTI 1996, introduzione.

¹⁴¹ MANGIN 1888.

spesso in senso celebrativo, verso l'idea di "nazione" o di "modernità". L'immagine può integrare e talvolta avvalorare trattati, memorie, testi letterari, rimandando a riferimenti intertestuali. "A Warwick-Castle," riferisce Lefèvre, citando Walpole, c'è una tappezzeria *Moyen Age* che rappresenta un giardino molto simile a quello di certi affreschi di Ercolano: piccoli recinti chiusi da *treillages* e spalliere ornate di vasi regolarmente disposti, fontane, cariatidi...¹⁴². E, sul giardino romano antico, grava la lunga tradizione interpretativa della lettera di Plinio il giovane a Gallo; da Jean-François des Avaux Félibien¹⁴³ a Robert Castell¹⁴⁴, fino alle riproduzioni di Gustav Meyer citato da Edouard André¹⁴⁵.

Tuttavia, nel processo di costruzione della storia del giardino, alcuni nuclei iconografici rappresentano il punto di partenza per documentare siti scomparsi o per analizzare i processi evolutivi. Tra questi, le incisioni di Androuet Du Cerceau nella selezione de *Les plus excellents batiments de France*, che registrano, sia pure con le dovute riserve sull'utilizzo di fonti dirette o indirette¹⁴⁶, le componenti fondamentali del giardino rinascimentale francese¹⁴⁷. Si fa notare come in questo repertorio il sistema di rappresentazione¹⁴⁸ non sia omogeneo, poiché sovrappone punti di vista differenti. Per esempio: i *parterres* sono restituiti in maniera bidimensionale, mentre le piantagioni alberate sono sviluppate sul piano tridimensionale. Ciò sta presumibilmente a significare le gerarchie di valori tra architettura costruita, architettura arborea e i "quadri" mutevoli, disegnati dalle specie rifiorenti, da percepire come visioni effimere.

Si tratta di giardini trasformati o addirittura scomparsi, come Verneuil, Gaillon, Saint-Maur-des-Fossés, Saint Germain-en-Laye, o Chantilly¹⁴⁹, sui quali l'Autore fornisce, insieme ai dettagli topografici, informazioni manoscritte e, perfino, suggerimenti sui miglioramenti da apportare (in particolare, nei casi di Challuau e Chambord). È stata sollevata la questione, relativa al ruolo che Du Cerceau ha avuto nel contesto della cultura del giardino rinascimentale francese¹⁵⁰; al di là della quale, il dato significativo è la "riscoperta" ottocentesca di questa

¹⁴² LEFÈVRE 1867, pp. 64-65.

¹⁴³ Jean-François des Avaux, *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Pline le Consul*, Paris 1699, Londra 1707.

¹⁴⁴ CASTELL 1728; si veda: DIXON HUNT, WILLIS 1988, pp. 187-190.

¹⁴⁵ ANDRÉ 1879, p. 17.

¹⁴⁶ A tale proposito, si veda: THOMSON 1988, pp. 9-13.

¹⁴⁷ La documentazione di Du Cerceau rappresenta, nel contesto di una storiografia fortemente improntata a rivendicare l'identità e soprattutto la supremazia nazionale, un motivo per carpire all'Italia la palma del giardino rinascimentale. "il ne faut voyager en Italie ni ailleurs pour voir les belles ordonnances des jardins, puisque notre France emporte le prix sur toutes nations..." , ricorda Lefèvre citando Olivier de Serres nell'introdurre il repertorio dei giardini documentato da Androuet Du Cerceau (LEFÈVRE 1867, p. 107).

¹⁴⁸ Sulle questioni relative alle applicazioni della prospettiva in ANDROUET DU CERCEAU 1576, si veda: THOMSON 1988, pp. 15-19.

¹⁴⁹ Sull'esattezza delle restituzioni di De Cerceau, si veda: LEMONNIER 1920, p. 65.

¹⁵⁰ Sull'argomento, si veda: BOUDON 2001.

raccolta, riedita dall'architetto Hippolyte Destailleur nel 1868-70¹⁵¹, in una fase cruciale di elaborazione storiografica del giardino. Da questa trae poi ispirazione la monografia sullo stesso Du Cerceau, pubblicata nel 1887 dallo storico dell'arte Heinrich von Geymüller che ne indaga i rapporti con l'architettura italiana del Rinascimento¹⁵². La storiografia coeva, da Mangin, Lefèvre, Ernouf, André, ammette l'interesse documentario di questo repertorio che consente non solo un confronto coi giardini del Rinascimento italiano e francese, ma anche un riscontro con la situazione coeva, passata attraverso le trasformazioni del gusto e le distruzioni del "vandalismo restauratore"¹⁵³. A tale proposito, Ernouf cita i più recenti destini dell'Hotel de Gaillon, una delle più rappresentative ville cinquecentesche e "una delle più devastate in età rivoluzionaria"¹⁵⁴, le cui vestigia sono state musealizzate da Alexandre Lenoir che ha raccolto e reinserito elementi di facciata. Del castello-certosa nessuna memoria, se non le tracce dei giardini, il parco degli eremiti e un "ultimo portale, meraviglia di architettura, salvata dai demolitori e dai conservatori alla maniera di Alexandre Lenoir"¹⁵⁵.

In questo caso, il riferimento al Du Cerceau, seppure non suffragato da un'attenta analisi della materia, incrementa il valore della memoria storica, consentendo un rimando non solo alla coeva realtà dei giardini, ma soprattutto ai principi della tutela, volti a privilegiare la conservazione del frammento artistico, avulso dal contesto ambientale. Tale riferimento acquista un valore paradigmatico, soprattutto nella storiografia successiva¹⁵⁶, che contribuisce a catalizzare l'attenzione sulla complessità dei valori d'insieme architettura-giardino-paesaggio. Questo genere di veduta, sintesi della proiezione prospettica propria del vedutismo pittorico e proiezione orizzontale tipica della cartografia topografica¹⁵⁷, si moltiplica tra XVII e XVIII secolo, con le esperienze di "perspective positive" e "perspective pratique"¹⁵⁸: dalle quattordici lunette delle ville medicee dipinte da Giusto Utens, al *Theatrum Sabaudiae*, ai dipinti della *Grande Chartreuse*¹⁵⁹. Queste sviluppano la conoscenza di veri e propri sistemi territoriali e al tempo stesso consentono raffronti lenticolari con le permanenze. Le vedute medicee trasmettono la configurazione del-

¹⁵¹ THOMSON 1988, p. 25.

¹⁵² DE GEYMÜLLER 1887

¹⁵³ La definizione deriva da *vandalisme revolutionnaire*, coniato nel 1794. Si veda: L. RÉAU 1959, vol. I, p. 13; HASKELL 1993, p. 209.

¹⁵⁴ ERNOUF 1868, t. II, pp. 31-33.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 33 (trad. dell'autore)

¹⁵⁶ Si ricorda che risale al secondo dopoguerra, la scoperta di parecchi album di disegni e raccolte di incisioni, dei quali solo una piccola parte fu pubblicata, *ibidem*, p. 259.

¹⁵⁷ Sul tema specifico della rappresentazione del paesaggio e del giardino: DUBBINI 1994.

¹⁵⁸ Si veda DU BREUIL (1664), in particolare le tavole che raffigurano anche l'incidenza della luce e dell'acqua sulla costruzione prospettica di giardini e di paesaggi.

¹⁵⁹ Sull'argomento, cfr. GIUSTI 1991.

le proprietà, registrando l'immagine di un sistema di giardini e di residenze inquadrati nel loro conteso territoriale. Il rilievo diretto, documentato dallo stesso autore¹⁶⁰, ne misura l'efficacia documentaria, sia pure con alcune licenze e correttivi, come per esempio nella villa di Castello, il raddrizzamento dell'asse centrale per coordinare edificio e giardino e la deformazione prospettica per incrementare lo spettro visuale e includere il giardino superiore con la statua dell'Appennino. Si fa inoltre notare la maniera di raccordare elementi "statici" (le architetture) con elementi "dinamici" (la vegetazione) nel restituire l'equilibrio figurativo e spaziale. L'unità che si viene in tal modo a rappresentare avvalorata la funzione dei manufatti artificiali e degli ornamenti scultorei di offrire un riferimento metrico nel rapporto di scala tra materia vegetale e minerale, attraverso la simulazione tridimensionale del sistema, dove la vegetazione acquista la stessa consistenza volumetrica degli edifici.

L'interpretazione del repertorio mediceo risale tuttavia ai primi decenni del '900. Sarà infatti Luigi Dami a rilevarne l'importanza per lo studio del giardino italiano del Rinascimento¹⁶¹, mentre la storiografia ottocentesca evoca il modello italiano, ricorrendo a incisioni allegoriche come quella di Giovan Battista Andreini (1617), pubblicata da John Claudius Loudon e citata da Edouard André¹⁶². Nel tentativo dunque di sviluppare tipi e modelli in sequenza diacronica, sono ancora le riduzioni planimetriche di Manuel Decaisne, Charles Naudin¹⁶³, o le fantasie retrospettive di Gustav Meyer¹⁶⁴ a costituire il supporto iconografico nel complesso mosaico delle fonti letterarie.

Emerge subito l'intento della storiografia di classificare immagini archetipiche che integrano il processo di costruzione della memoria del giardino: schemi, astrazioni planimetriche, figure allegoriche, a fronte invece di un ricchissimo patrimonio di vedute e proiezioni topografiche¹⁶⁵ che costituiscono nuclei documentali di grande interesse per la conoscenza dei processi di trasformazione. L'analisi dei quali, avviata per lo più in concomitanza con importanti interventi di ripristino, ha avuto un significativo incremento nel secondo Novecento. Preme qui citare, tra tutte le raccolte, quelle di *Versailles* di André Perelle e di Israel Silvestre, (1664-1689)¹⁶⁶, insieme ai dipinti di Jean Cotelle, oltre naturalmente ai nuclei topografici sette-ottocenteschi; (e, ancora, le incisioni di Giova Battista Falda¹⁶⁷

¹⁶⁰ Nella stima dell'onorario fatta a Lorenzo Usimbardi, segretario di S. A. S. il 20. 11. 1599, Utens "pretende si sia fatto buono le gite che ha fatto alle ville a levar le piante che si vedrà levarne i disegni per servirsene..." (ASFì, *Mediceo del Principato*, 1269), cit. MIGNANI 1982, p. 18n;

¹⁶¹ DAMI 1914, 1924.

¹⁶² LOUDON 1835; ANDRÉ 1879, pp. 25n, 26, 61n.

¹⁶³ DECAISNE, NAUDIN 1862-1872, cit. da LEFÈVRE 1867, ERNOUF 1868.

¹⁶⁴ MEYER 1860, pp. 17n, 25n.

¹⁶⁵ Per un quadro di riferimento bibliografico delle fonti iconografiche e letterarie, cfr.: AZZI VISENTINI 1999, vol. I, pp. XXIII, XXIVn.

¹⁶⁶ HIRSCHFELD 1785, T. V, *Second Appendice*, p. 310.

¹⁶⁷ Ivi, p. 288.

per le ville romane, di Robert Morris¹⁶⁸ e di Paul Sandby¹⁶⁹ per alcuni giardini inglesi, di Giuseppe Zocchi per le ville toscane, di Marcantonio dal Re per quelle lombarde, di Salomon Kleiner e di Johann Ziegler per le residenze viennesi), le quali dimostrano valenze documentali, capaci di restituire, seppure con le dovute regolarizzazioni e deformazioni del reale, la rappresentazione della complessità territoriale e architettonica di un giardino.

La rappresentazione analitica e sequenziale delle singole scene coglie una molteplicità di aspetti spaziali e temporali, dispiegandosi in una trascrizione di episodi diversi tra loro, un mosaico di esperienze parziali, che vanno tuttavia ricollegate alla simultaneità panoramica d'insieme.

Non sarebbe senza forzatura leggere, nella volontà stessa di perpetuare l'immagine di una realtà in continua evoluzione attraverso tali sistemi di rappresentazione, una progettualità differita e, al tempo stesso, una guida alla "conservazione" progressiva, riconducendo la varietà e la dinamica fenomenica dell'idea iniziale. Questa ipotesi troverà un esplicito rimando pragmatico con Hermann von Pücker-Muskau, quando nel suo *Audentungen über Landschaftsgärtnerei* (1834) evidenzia l'importanza di procedere a una dettagliata restituzione grafica. Infatti, spiega, "ho voluto fare questo rilievo soprattutto perché i nostri giardinieri [...] spesso si guardano bene dal tener conto delle istruzioni, sia pure accurate e precise, che si sentono impartire" [...]. Così che "guastano tutto, invece di accettare i concetti artistici altrui..."¹⁷⁰.

È con la tradizione degli *Annales* che la rappresentazione diviene un referente privilegiato della storiografia tesa a vagliare la pluralità delle fonti documentarie alle differenti scale. La veduta è un documento di lettura di realtà mutevoli, un "testo visivo", da sovrapporre e confrontare con altri testi, che proietta il giardino nella dimensione della storia. Per tali motivi, ha finito per rappresentare un documento significativo e talvolta imprescindibile col quale confrontare i processi evolutivi, fino al limite estremo di assurgere a modello da riprodurre nelle ricostruzioni à l'*identique* o nelle libere interpretazioni creative. La memoria iconografica ha dunque condizionato notevolmente la visione del giardino, al punto da identificare la stessa realtà con la sua immagine. Si pensi solo al ruolo dell'iconografia di Versailles rispetto alle riproduzioni a noi contemporanee di alcuni *bosquets*, come per esempio quello dell'*Encelade*.

¹⁶⁸ Si tratta della raccolta di disegni pubblicata in *Essay in Defence of Ancient Architecture* (1728), citata da Hirschfeld, *ibidem*, pp. 313-315. Su Robert Morris (1701-1754), cfr. DIXON HUNT, WILLIS 1988, pp. 233-236.

¹⁶⁹ Hirschfeld cita una collezione di 150 *Select views in England, Wales, Scotland and Ireland*, di Paul Sandby (2 Voll. . London, 1782), lo stesso che illustrò anche il giardino di Nuneham Courtenay (Oxfordshire) per William Mason (1725-1797) autore di *The English Garden*, HIRSCHFELD 1785, p. 318n.

¹⁷⁰ Cfr. traduzione italiana di L. Magliano, PÜCKER-MUSKAU (1834) 1984, p. 157.

È interminabile la lista di vedute che, per la riconoscibilità e la ricchezza delle informazioni, possono essere utilizzate come supporto al rilievo dei processi di trasformazione, da sottoporre a confronti incrociati col più ampio sistema delle fonti storiche reperibili. Si pensi per esempio alle incisioni di villa D'Este di Duperac (1573), corrispondenti alle descrizioni di viaggiatori come Nicolas Audebert¹⁷¹ e al confronto con le immagini dipinte due secoli dopo da Fragonard¹⁷², coi cipressi giganteschi che incominciano la scalinata del palazzo, nel loro “fuori-scala” rispetto alle statue lungo il viale. “I cipressi della terrazza hanno assunto proporzioni gigantesche e nobilitano il primo piano di un’immensa prospettiva, di cui Roma è il fondale”, confermerà Lefèvre ancora un secolo dopo¹⁷³.

Sono inoltre le raccolte iconografiche tratte dal *Grand Tour* la fonte di elaborazioni e di raffronti critici coi coevi giardini, come dimostra William Mason nella sua storia del *The English Garden* (1770)¹⁷⁴.

In alcuni casi¹⁷⁵, il riscontro con altri documenti ha consentito di mettere in luce come la rappresentazione arrivi anche a sovrapporre la realtà col progetto, simulando il processo di definizione nel tempo del giardino. A tale proposito, è stata rilevata la funzione “progettuale” della veduta a confronto della veridicità fotografica. A questa considerazione, opportunamente messa in luce da Tony Mott, perviene William Howard nel confrontare le riprese del fotografo Eugène Atget con le vedute di Israel Silvestre di Vaux e Versailles “non offuscate dagli effetti del tempo e del decadimento”¹⁷⁶.

Se i repertori del vedutismo, pur con intenti documentali (ma anche celebrativi), tendevano a ridurre la complessità fenomenologica all’illusionismo prospettico, offrendo una rappresentazione “immaginativa” della realtà stessa, si deve ai contributi della cultura positivista, nella trascrizione iconografica del paesaggio, la capacità di registrare i reali processi di trasformazione; se non addirittura di affidare alla raffigurazione il ruolo di perpetuare la memoria di una realtà istantanea, mai uguale, mai più riproducibile. Un ruolo, se vogliamo, fortemente orientato alla “conservazione” della memoria, all’icona-documento, come quello che John Ruskin accorda alla pittura di paesaggio e soprattutto ai primi esperimenti di ripresa fotografica ai quali dedica il suo *Modern Painters* (1834-1860)¹⁷⁷.

Nei saggi sulla pittura, egli mette in evidenza “quell’istinto (che) spronava in un solo momento

¹⁷¹ LIGHTBOWN (R. W.) 1964.

¹⁷² Jean-Honoré Fragonard, *I cipressi di villa d'Este a Tivoli*, Besançon, Musée des Beaux Arts.

¹⁷³ LEFÈVRE 1867, p. 93.

¹⁷⁴ “...Bring back to Britain; there give local form/To each Idea; and, if Nature lend/Materials fit torrent, rock and shade/Produce new TIVOLIS”, cit. DIXÓN HUNT, WILLIS 1988, p. 18.

¹⁷⁵ Sull’argomento, cfr. GIUSTI 1994, pp. 50-58.

¹⁷⁶ MOTT 1990.

¹⁷⁷ Sul contributo di Ruskin allo studio dei giardini, si veda, in ultimo GIUSTI 2019b.

ogni pittore europeo al suo effettivo dovere: la rappresentazione fedele di tutti gli oggetti d'interesse storico o di tutte le bellezze naturali esistenti in quell'epoca", assegnando loro il compito di "aiutare lo sviluppo delle scienze e conservare un fedele ricordo di tutti quei monumenti del passato destinati probabilmente a essere spazzati via con l'avvento di epoche caratterizzate da cambiamenti e rivoluzioni"¹⁷⁸. Ben lontano da ipotizzare la trasmissione di modelli da ricostruire, Ruskin rivendica alla rappresentazione una funzione di memoria storica, di documentare il "carattere", i "sentimenti", le "usanze" delle generazioni passate. Una funzione che acquista particolare significato se questo principio si estende ai giardini come "monumenti" del paesaggio, di "tutto ciò, in chiese ed edifici abbandonati o in rovina che, in tutta Europa, stanno rapidamente scomparendo", trattandosi di "un tesoro che, una volta perduto, non può essere riportato in vita nemmeno dall'impegno di tutti gli uomini del mondo"¹⁷⁹.

In quest'ottica, un mezzo come quello fotografico che tende alla rappresentazione descrittiva e tendenzialmente oggettiva dei fenomeni diviene elemento di confronto con cui misurare l'eterogeneità dei frammenti della memoria letteraria, specchio della cultura di appartenenza.

L'immagine-documento si fa dunque strumento per la conservazione, come dimostrano le campagne fotografiche che i musei e le biblioteche parigine commissionarono a Eugène Atget¹⁸⁰ nel primo ventennio del Novecento. Il repertorio di Tuilleries, Luxembourg, Versailles, Saint Cloud, Sceaux, offre spaccati inediti, riprendendo dettagli e tessiture materiche nelle diverse oscillazioni della luce. Sono ancora gli aspetti mutevoli del giardino a essere riflessi ed eternati nei repertori fotografici delle ville italiane di Maxfield Parrish, che illustrò nel volume di Edith Wharton (1903), o in quelli dei Brogi e Alinari, a commento del volume di Luigi Dami del 1924.

Abbiamo raccolto memoria anche dei Giardini e delle Ville scomparse - scrive Ugo Ojetti nell'introduzione al catalogo della Mostra del giardino italiano, del 1931 - ma tanta è stata la folla dei documenti, quadri, disegni, stampe, vedute, piante, plastici, che abbiamo alla fine dovuto scegliere e abbandonarne parecchi, anche per lasciare posto alle invenzioni di fantasia. Dagli sfondi dei quadri sacri od eroici fino alle scene dei teatri e ai quadri di decorazione, questi giardini immaginati e mai eseguiti sono stati, nella pittura di quattro secoli, tanti e tanto incantevoli da formare un continuo e magnifico commento ai giardini e alle ville che veramente si costruivano¹⁸¹.

¹⁷⁸ RUSKIN (1851), 1992, p. 37.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 41.

¹⁸⁰ E. Atget (1857-1927) inizia fin dal 1898 una serie di campagne fotografiche per documentare lo stato dei monumenti anteriori al 1789, cosiddetti "le Vieux Paris". Questo filone della sua attività si sviluppa negli anni successivi, con incarichi della *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris* (1906-1907); del ministero dell'*Instruction publique et des Beaux-Arts* e della *Commission des Monuments Historiques de Paris* che tra il 1920 e il 1921, acquistano più di 5000 negativi, gran parte dei quali riguardano i giardini del territorio parigino.

¹⁸¹ OJETTI 1931, pp. 24-25.

Come dimostra Ojetti, illustrando diversi livelli testimoniali delle icone, tra l'immaginario, le realtà perdute e quelle esistenti, al vaglio di un'attenta selezione critica, la Mostra attesta la funzione storico-documentaria che viene accordata al confronto iconografico. La pluralità di strumenti capaci di restituire realtà mutevoli, di fronte alle quali lo storico del giardino sarà chiamato a intervenire in maniera attiva, sottrae il giardino stesso alla trattazione astratta per avviarne la lettura sul piano di ricerche sempre più specialistiche e tecniche, dove l'iconografia ha il ruolo di un inventario aperto di luoghi, corrispondenze, relazioni che interagiscono con le altre fonti documentarie per interpretare la complessità dei fenomeni.

Il tempo della natura e della storia

“Quello che un secolo chiamò giardino non lo è più in un altro secolo”, scrive Hirschfeld nel 1781, spiegando come “lo stesso giardino possa assumere una tale connotazione, da non lasciare più sussistere neppure una somiglianza lontana col quadro precedente”¹⁸². Dove i modi e i tempi diversi di costruzione e sviluppo delle componenti naturali e artificiali, portando al limite estremo la possibilità di sopravvivenza di un'opera così fragile, inducono a riflettere sul grado d'incidenza del tempo sulla percezione propria di una determinata società sull'idea di giardino. Con qualche analogia con la musica e il teatro, il giardino consegue la propria espressività nel tempo. Tuttavia, se il fatto, almeno in linea di principio non ha nessun effetto sul contenuto, per riprendere un pensiero di Umberto Eco sul tempo dell'arte¹⁸³, il tempo tuttavia completa l'opera che nel processo *construens* di un giardino incide soprattutto sulla formazione della materia vegetale; mentre il tempo avvia il processo *destruens*.

Ciò riguarda in primo luogo la materia vegetale che si trasforma in tempi più rapidi del costruito artificiale. Di contro, la materia vegetale impone un tempo biologico e insieme operativo per divenire architettura, cioè materia progettata secondo regola. Va inoltre sottolineato che la stessa dinamicità insita nella materia del giardino, se confrontata con la concretezza “positiva”, implicita nel costruito, tende di per sé a legittimare soluzioni sperimentali e adeguamenti repentini, tali da potenziare i naturali processi di trasformazione.

Non solo: il giardino è un'architettura di ampio respiro territoriale, che, in quanto tale, impone anche una temporalità di percorso, visuali multiple, diverse nello spazio e nel tempo. La dinamica dei percorsi si confronta con le tracce lasciate sul territorio: assi viari e idraulici, impronte arboree, ornamenti, manufatti. C'è una regola nella loro organizzazione, un orientamento nelle loro reciproche relazioni, “c'è un tragitto del segno immobile, una traiettoria che viene raccontata a chi sa scorgerla e ricostruirla, e ci vuole uno spazio di tempo, un

¹⁸² HIRSCHFELD, t. III, 1781, pp. 27-28.

¹⁸³ ECO 2001, pp. 115-124.

percorso né lineare, né circolare, ma per così dire spiraliforme, per poter risalire alla dinamica del gesto che ha prodotto il segno¹⁸⁴.

Dunque, il legame tra il tempo della Natura e il tempo della Storia sostanzia il giardino come palinsesto polimaterico, luogo di sintesi dei regni della natura; un legame complesso che mette in campo molte attività, dalla ricostruzione degli aspetti fenomenici, delle fonti letterarie, iconografiche, dei documenti materiali, alla loro interpretazione, facendo emergere ciò che in essi è soggiacente e nascosto.

In quanto insieme di materia minerale e vegetale, lo studio del giardino implica inoltre la capacità di ogni “storia” di misurarsi con la singolarità della vita biologica che concorre in maniera determinante a darne forma e sostanza. Il comune denominatore di Natura e Storia è il Tempo, ovvero i tempi di trasformazione della materia vegetale e minerale che, a loro volta, alimentano la dialettica tra principi diversamente organizzati, tra prevedibile e imprevedibile, tra quanto è gestibile dall’uomo e quanto invece segue le leggi della natura ed è quindi più difficilmente controllabile, ma può anche aggiungere elementi di valore sorprendentemente ricchi e liberi. Lo studio del giardino rientra dunque nella sfera dei sistemi complessi che, dagli ultimi decenni del secolo scorso, grazie al fondamentale contributo delle ricerche sulla complessità, apre una pista alternativa alla linearità diacronica della storiografia, rivelandone i limiti interpretativi.

A tale risvolto epistemologico, fondamentale non solo per capire la sostanza del giardino, ma soprattutto per gestirne il cambiamento, contribuisce il processo di revisione metodologica che interessa la storia come scienza attraverso il contributo della scuola francese delle *Annales* e il principio della *longue durée*, testata proprio sulla nozione di paesaggio. La natura e l’ambiente entrano nella storia, come aspetti intrinseci della narrazione storiografica. Per Fernand Braudel¹⁸⁵, il paesaggio rappresenta contemporaneamente lo spazio geografico e un’idea interattiva della storia, cioè basata sulla reciprocità del rapporto tra le forze strutturali che modellano gli eventi storici e i modi in cui le persone influenzano, modellano e a loro volta sono influenzate da questi eventi. Dunque, una storia e una teoria del paesaggio che coinvolgano la temporalità spaziale, generando una storiografia diversa nella misura in cui si privilegia la dimensione temporale come fenomeno culturale¹⁸⁶. Anche sul piano filosofico, la temporalità è al centro di riflessioni sulla scrittura del paesaggio che, stando a Deleuze¹⁸⁷, è sottesa all’esperienza empirica, come nel caso dell’acqua, una delle componenti fondamentali del giardino, che coinvolge la

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 121.

¹⁸⁵ Della sua vasta produzione, si veda in particolare: BRAUDEL 1973a, 1973b, 1986, 2015.

¹⁸⁶ BIRKSTED 2004, p. 26.

¹⁸⁷ DELEUZE 1968, p. 182, cit. *Ivi*, p. 20

sfera ottica e acustica, ma anche il tempo della riscrittura. Ciò comporta di riconsiderare lo spazio nelle sue complesse interazioni col tempo, mettendo in discussione la natura stessa di ciò che costituisce la narratività nel paesaggio e nei giardini, nonché le questioni correlate come la nozione di memoria.

Sul fronte più specifico dell'analisi del paesaggio, e dei giardini che ne sono parte integrante, è Lucio Gambi¹⁸⁸ ad avviare un metodo d'indagine che consente di far fronte alla molteplicità delle problematiche, tramite l'intersezione di diversi documenti (storici, geografici, iconografici, topografici). Questo indirizzo di studi che prende slancio negli ultimi decenni del Novecento incrocia l'asse diacronico della storia con quello sincronico della geografia e si affina con costante vitalità fino a oggi, recependo metodi e spunti sia dalla storiografia delle arti sia dalle tecnologie innovative d'indagine.

La lettura delle trasformazioni, insite nell'ermeneutica stessa del paesaggio e dei giardini, rappresenta il nodo metodologico che sostanzia l'approccio al progetto di conservazione. Questo approccio segna la cesura con una tradizione di studi che non aveva subito significativi rinnovamenti nel metodo filologico, privilegiando il giardino come "quadro" immobile nel tempo, cesura che, sul piano della conservazione e del restauro, mette in crisi il principio del *refaire à l'identique*. Il progetto di restauro è, dunque, direttamente ricavabile dalla storia ovvero dallo studio dei fenomeni e indirettamente dalla storiografia vale a dire dalla loro interpretazione, come studio del passato dalla visuale di oggi, capace di ipotizzare ulteriori e futuri sviluppi. E se ogni giardino è costituito da una particolare, unica e irripetibile combinazione di elementi, ne consegue che il restauro è una scienza idiografica, basata cioè non su leggi ma sull'individualità degli eventi e quindi non può riconoscere un singolo evento se non in riferimento alla complessità delle sue interazioni con il quadro più generale della sua struttura nei periodi di lunga durata.

Lo stesso approccio al restauro nasce con la costruzione della storia del giardino come disciplina specifica rispetto alle "altre storie" (dell'architettura, delle arti, dell'agricoltura, della botanica, della letteratura), come "scienza" che restituisce la narrazione dei fatti attraverso l'applicazione sistematica delle fonti, la loro comparazione, la selezione di quelle che più si avvicinano all'idea di testimonianza diretta e imparziale degli eventi. La storia dei giardini, inclusiva dei restauri come momenti del loro farsi e perpetuarsi nella lunga durata, è attraversata da una molteplicità di storie; è infine, un tempo e un luogo aperto, continuamente implementabile.

¹⁸⁸ <http://www.ibr.regione.emilia-romagna.it/wcm/menu/dx/07/parliamo/storico/gambi.htm>

Het af-Zuigen der Boomen.





Cura e
innesto
degli alberi,
van der
Groen 1669
(collezione
dell'autrice).

Saperi e pratiche

Per una lettura dei parametri di permanenza e di riconoscibilità di un patrimonio in continua trasformazione, sembra proficuo richiamare i principi e le regole che sono all'origine dello stesso contesto costruttivo e di tutte le fasi di trasformazione, partendo dalla *pars construens*, come processo costruttivo mutuato da quell'insieme di teorie, di trattati, di esperienze che contribuiscono alla costruzione del giardino. A questa corrisponde un processo de-costruttivo, *pars destruens*¹, per l'effetto di concause culturali, ambientali, meteorologiche, dal quale partire per inquadrare l'essenza stessa del "palinsesto". Non si tratta di ridurre la complessità della materia a schematici sillogismi, ma assumere i termini come metafore per indagare il giardino nella continuità (e perfino ciclicità) insita in un'opera a prevalente componente vegetale, su cui sia possibile misurare le ragioni e i meccanismi della conservazione.

Pare quindi imprescindibile ripercorrere i criteri teorici e le soluzioni pratiche da cui scaturiscono i saperi, la scala dei valori tra le diverse componenti, le professionalità interessate, considerando il ruolo della trattatistica specializzata come quadro di riferimento nel quale si contestualizza la cultura e l'esperienza del giardino. Occorre premettere che, se nei trattati non si sono ravvisati contributi espliciti sugli interventi di restauro, bensì sporadici riferimenti alla cura di alcune componenti (soprattutto della vegetazione o idraulica), si possono tuttavia considerare i fenomeni e le osservazioni che tentano di rispondere in maniera pragmatica ai principi della "durata" nel tempo di opere soggette alla naturale dinamica delle trasformazioni; mentre una significativa anticipazione delle problematiche del restauro di un giardino, nel senso più vicino a una moderna cultura della conservazione, emerge dal trattato di Antoine Joseph Dézallier D'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, su cui oltre torneremo.

¹ I termini sono mutuati dal metodo induttivo baconiano con una parte negativa, *pars destruens*, che rimuove pregiudizi ed errori; e la parte positiva, *pars construens*, che tende ad acquisire conoscenza e verità (F. Bacon, *Novum organum scientiarum* 1620).

Sul piano della trattatistica, a fronte dei numerosi compendi critici cui rimandare², ci limitiamo qui ad alcune annotazioni sullo sviluppo delle prime sistematizzazioni teorico-pratiche che intrecciano la tradizione degli *scriptores de re rustica* con la concezione architettonica del giardino, attraverso la riscoperta del trattato *De Architectura*, in dieci libri, scritto intorno al 15 a. C. di Marco Vitruvio Pollione. Ciò, a partire dal *Ruralium Commodorum libri XII* (subito volgarizzato in toscano) di Pier Crescenzo che tratta le tecniche agronomiche e di coltivazione dei giardini, la cui fortuna nel corso del XV e XVI secolo³ è determinante nel caratterizzare il paesaggio agrario e i giardini di età moderna. È significativo rilevare come i fondamenti dell'arte di costruire un giardino si possano far risalire da qui, dalla sua volgarizzazione in italiano e dalla prima edizione francese del trattato (1373), per ordine del re di Francia Carlo V.

È significativo il *fil rouge* che porta alla presenza ai primi del XVI secolo del frate irpino, Catello Mazzarotta, noto come Pacello Di Mercogliano⁴, in vari cantieri della Loira, da Amboise, a Gaillon, a Blois, chiamato da Carlo VIII, per avviare quel rinnovamento del giardino che trovava allora riferimenti significativi nel Belvedere del Vaticano, nei giardini di Casa Medici, ma soprattutto in quelli napoletani. Giardini che il re di Francia ebbe modo di visitare nella sua "spedizione" in Italia del 1495.

È dalla trattatistica sulla villa, espressione dell'organicità delle funzioni, degli spazi, degli elementi, delle diverse componenti (palazzi, fattorie, giardini, acque, coltivazioni), di quella visione umanistica incentrata sulla tradizione vitruviana, che si delinea l'impianto del giardino come estensione dell'edificato. Un tema sostenuto da una vastissima letteratura di cui qui si richiamano solo i tratti principali: dal *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, pubblicata a Firenze nel 1485 al *Trattato di architettura civile e militare* di Francesco di Giorgio Martini⁵, al palazzo-giardino di Sforzinda del Filarete, dai quali emergono i caratteri formali del giardino del Rinascimento italiano, in particolare, la definizione di schemi spaziali entro i quali si giocano i mutevoli valori della natura e dell'artificio, che si compongono e distribuiscono in ragione dell'utile e del diletto. Il giardino è inquadrato nel contesto funzionale e semantico del sistema architettonico, nel quale esso acquista una dimensione metastorica, analoga a quella fissata nei dipinti coevi. Esso

² BARIDON 1998, GIORGETTA 2010-2013.

³ Alla seconda metà del XVI secolo risalgono gli incunabili: *Ruralia commoda*. Augsburg, Johann Schüssler, 16 février 1471; *In commodum ruralium cum figuris libri duodecim*. Speier, Peter Drach, c. 1490-1495; *De Agricultura*. Venezia, Matheo Capcasal, 1495.

⁴ Notizie su Pacello di Mercogliano (c. 1455-1534), sono contenute in vari articoli, tra i quali: LESUEUR 1935, BAFILE 1954, MONGELLI 1976; 1989. Per un riscontro esaustivo, si veda: ZECCHINO 2004. Un aggiornamento documentario riguardante soprattutto il ruolo di Pacello nella diffusione della coltivazione degli agrumi è in PINON 2019.

⁵ DI GIORGIO MARTINI 1482 (1967), I

si configura, nella sua morfologia regolare e simmetrica, come proiezione del costruito, elemento di continuità, parte integrante dell'unità della villa.

Nelle opere di questi autori, cui si vanno ad aggiungere i contributi di Anton Francesco Doni⁶, Girolamo Fiorenzuola⁷, Agostino Del Riccio⁸, non mancano annotazioni che alludono a questioni più propriamente organizzative della conservazione di un giardino aristocratico e comunque calibrato su gerarchie sociali, assegnando ai piaceri del principe, ma anche alle questioni gestionali, il "lusso", non solo di sovrintendere, ma anche di dedicarsi direttamente alla coltivazione, come fanno intendere Doni⁹ e Giovanni Rucellai. Questi, nel suo *Zibaldone*, riferisce gli impegni della comunità di Quaracchi, alla quale lo stesso aveva elargito "molti benefici". Egli fa riferimento alla "fama" acquisita dal luogo, proprio grazie al giardino realizzato da Bernardo Rucellai, probabilmente su disegno di Leon Battista Alberti), di potere "ubrighare tutto il popolo a mantenere e chonservare le bellezze e gentilezze del detto giardino alle spese del detto popolo"¹⁰. Alcuni tratti dell'ultimo capitolo dell'*Idea dell'architettura universale* (1615) di Vincenzo Scamozzi, che affrontano gli aspetti compositivi e strutturali del giardino (rapporto con gli edifici, articolazione, percorsi, accessi, ornamenti statuari, fontane), mettono in evidenza l'impegno manutentivo per alcuni settori particolarmente "a rischio". Si tratta del sistema idraulico che nel giardino rinascimentale e barocco acquista un ruolo fondamentale, la cui particolare fragilità trova conferma nella sofferta vicenda del parco di Pratolino¹¹. In particolare, sulla maniera di "nettare" condutture e fontane, Scamozzi offre indicazioni molto dettagliate, traendo spunto dagli stessi accorgimenti costruttivi e dalla "tanta diligenza" nell'esecuzione delle opere¹².

Su un filone precettistico a cavallo tra XVI e XVII secolo, si muovono anche opere come quella di Giovanni Saminati¹³ sull'organizzazione pragmatica della villa, nelle fasi costruttive e gestionali, o quella poeticamente georgica di Giovan Battista della Porta (*Villae Libri XII*¹⁴). A questo filone appartiene una serie di opere che sviluppano il tema del giardino sia sul piano "aristocratico-letterario", trattando l'arboricoltura contrapposta "alle volgari colture cerealicole ed erbacee"¹⁵, sia sul piano architettonico, nel più ampio contesto della

⁶ Si veda in particolare la descrizione delle attività del "Gentiluomo" nel "Podere di Spasso", DONI (1969), cit. pp. 6-54.

⁷ TAGLIOLINI 1981.

⁸ HEIKAMP 1981.

⁹ *ibidem*, pp. 36, 38.

¹⁰ RUCELLAI 1960, p. 23.

¹¹ Sull'argomento, cfr. DEZZI BARDESCHI 1986.

¹² SCAMOZZI 1615, I III, p. I, cap. XXVIII), cit. GIUSTI 2004, p. 17; e GIUSTI in CAVAGNERO, GIUSTI, REVELLI 2009, pp.

¹³ Il *Trattato d'Agricoltura* di Giovanni Saminati: trascrizione (manoscritto), Archivio Belli Barsali, Fondazione Ragghianti Lucca, Busta 20, e fasc.

¹⁴ DELLA PORTA 2021.

¹⁵ CIRIACONO 1985, p. 48.

tipologia della villa. Si assiste inoltre al fiorire di opere che, tra narrazioni retoriche, poetiche, mitiche, offrono informazioni sulle specie esotiche, specchio delle scoperte di nuovi mondi. Tra tutte, l'*Agriculture et Maison rustique* di Charles Estienne¹⁶. Un contributo determinante allo sviluppo dell'agronomia europea del Rinascimento si deve alla sapienza di Agostino Gallo, restituita in forma dialogica, nel suo trattato *Le dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa* (1564), efficace e persuasivo nel divulgare le pratiche, nei modi, nei tempi, nei criteri, nella conoscenza delle tecniche agricole, calendarizzate con metodo scientifico. Il trattato di Gallo, al quale si ispira l'opera di Olivier de Serres¹⁷, *Théâtre d'agriculture des champs* (1600), fu preso a modello di altre trattazioni del genere, che si diffusero nel corso del XVII secolo.

Determinante è ancora l'apporto degli *Scriptores rei rusticae* nelle svariate edizioni antiche che fioriscono nel corso del XV e XVI secolo in Italia e in Francia, influenzando il taglio della trattatistica sui giardini di età barocca (si ricorda che risalgono agli anni 1587-1588 le *Notae ad M. Catonem, M. Varronem, L. Columellam de re rustica*, di Fulvio Orsini che pubblicò tutte le fonti sull'agricoltura in suo possesso).

Alla tradizione degli scrittori latini guardano i repertori della trattatistica che dal XVI secolo tendono ad approfondire sempre più il tema del giardino, destinato a diventare territorio specialistico del sapere. Risale al 1563 la prima edizione di un breve scritto sul giardinaggio edito in Inghilterra¹⁸, in piena epoca Tudor. Si tratta di *The Profitable Art of Gardening*, nel quale l'autore, Thomas Hill, rivela una diretta conoscenza delle tecniche orticole e una sapienza mutuata prevalentemente dagli *Scriptores*¹⁹. Quest'opera, "A most briefe and pleasaunte treatise, teaching how to dresse, sowe, and set a garden", destinata ai proprietari di piccole case padronali, si rivelò talmente popolare da essere ristampata in sette edizioni successive con il titolo *The profitable arte of gardening*. Gli stessi temi sono sviluppati ulteriormente da Hill (con lo pseudonimo di Dyodymus Mountain), in *The Gardeners Labyrinth* (1577²⁰), ritenuto uno dei primi trattati sul giardino, poiché elabora unitariamente gli aspetti compositivi, simbolici, botanici, pragmatici. I due modelli labirintici, affidati alla capacità interpretativa dei giardinieri, traggono partito dalla qualità stessa di esecuzione (lavorazione e nutrimento della terra, tracciato dei compartimenti, eliminazione delle piante infestanti, cure stagionali), confermando

¹⁶ ESTIENNE 1580

¹⁷ SALTINI 2010, pgg. 483-566.

¹⁸ Sull'evoluzione della letteratura e dei trattati in ambito anglosassone, si veda DIXON HUNT, WILLIS 1988.

¹⁹ Se il *De re rustica* di Columella e di Palladius e l'*Historia universalis* di Plinio il Vecchio rappresentano le principali fonti di riferimento, la conoscenza diretta dei giardini coevi guarda allo château di Gaillon in Normandia, prima ancora che fosse reso noto da Du Cerceau. Sull'argomento, cfr. LE DANTEC 1996, p. 74.

²⁰ STRONG 1979; MABEY 1987.

come l'idea della manutenzione del giardino si insediava nel cuore della cultura del periodo, improntata agli aspetti pragmatici di un buon operare, confermata anche dal corredo illustrativo, coi giardini animati dalla presenza di figure operative nel giardinaggio. Il contesto è quello del regno di Elisabetta I, che sviluppò iniziative per incoraggiare l'agricoltura e l'investimento nella campagna, quindi favorendo anche la divulgazione di pubblicazioni sul giardinaggio. Si tratta di piccoli *book* illustrati, scritti in volgare, dal taglio nettamente pratico, sotto forma di consigli, a partire dalla maniera di costruire l'impianto di un giardino tracciato da recinti e sentieri, da cui emerge il tema caratterizzante del *knot garden*, di forma regolare, separato in compartimenti con un nodo centrale. Dalla morfologia si passa agli aspetti più pragmatici, come la cura delle api, la coltivazione di fiori, frutta e ortaggi, fino ai tempi e modi per irrigare. L'aspetto rilevante di questi *book* illustrati, veri e propri supporti divulgativi, è la loro capacità di democratizzare la cultura giardinistica che viene a interessare non solo le grandi proprietà e i giardini "monumentali", ma si estende a una dimensione più minuta e domestica.

Un ruolo centrale nella trasmissione dei saperi merita Giova Battista Ferrari (Siena 1583-1655) che nelle sue opere orticole attinge alla tradizione antica, cui tributa alcuni tratti di pragmatismo sperimentale, sottraendo l'universo floreale dal mondo esclusivo e atemporale del mito di *Flora* e delle *Hesperides* per calarlo nella concretezza del coltivare e nel tempo finito della natura. È sul doppio piano di mito e natura, arte e scienza, giardino e sua restituzione letteraria, che si gioca l'interesse innovativo dei trattati del Ferrari che riesce a trasferire le conoscenze di orticoltura sul piano delle delizie più che dell'*utilitas*. In tal senso, il gesuita lascia un nuovo modo di vedere il giardino, la cui bellezza coincide con la gestione pragmatica e artistica della natura e indica nuovi problemi e nuove professionalità, facendo emergere da un contesto culturale ancora largamente dominato da una concezione mitica della natura, il metodo scientifico-sperimentale dei Lincei, volto a indagare il "grande, veridico et universal libro del mondo". Nel quadro della complessità multidisciplinare della cultura scientifica, artistica, antiquaria, del collezionismo botanico e della conoscenza enciclopedica s'inseriscono i due trattati *Flora, ovvero Cultura di fiori* (1633, 1638) e *Hesperides sive De malorum aureorum cultura et usu libri quatuor* (1646) che trovano un nesso emblematico con Cassiano dal Pozzo.

Hesperides e *Flora*, pubblicato in latino (Roma 1633) e tradotto in italiano cinque anni dopo da Lodovico Aureli (Roma 1638), con due successive edizioni ad Amsterdam del 1646 e 1664, sono i testi chiave sulla cultura scientifica e umanistica del giardino che affonda le proprie radici nel contesto pluridisciplinare dei Lincei. Entrambe le opere riconducono le specie trattate, fiori e agrumi, alla mitologia antica, attraverso la cultura antiquaria e le riscoperte

degli umanisti. Entrambi si articolano in quattro libri, una cadenza mirata sia a spazializzare le collezioni nel contesto del giardino, sia a evocare la genesi sacra del giardino-Paradiso scandito dai quattro Fiumi (ma anche le stagioni): *Flora*, coi quattro libri che coniugano gli aspetti compositivi, botanici, iconografici e pragmatici, *De apparatu hortensi*, *De florum notis*, *De florum satù & Educatione*, *De florum usus & Admirandis* ed *Hesperides*, con le quattro *partitio* che rispondono a Ercole e le tre Esperidi, Egle-cedro, Aretusa-limone, Espertusa-arancio. Pubblicato sotto gli auspici di Cassiano Del Pozzo, *Flora* è dedicato ad Anna Colonna, moglie di Taddeo Barberini, nipote di papa Urbano VIII, mentre *Hesperides*, è pubblicato nel 1646, durante il papato di Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphilj) che, come il suo predecessore era di formazione gesuita.

Hesperides tratta un argomento fondamentale per la conoscenza del giardino e dà continuità a un quadro di conoscenze, sul quale converge la molteplicità dei saperi del paesaggio barocco. Il trattato, che identifica per la prima volta i “pomi d’oro” del giardino delle Esperidi con gli agrumi, avvia una tradizione europea di opere come *Instruction facile, pour reconnoitre toutes sortes d’oranges, et citronniers* di Pierre Morin (1680), la *Citrologia* di Josephi Lanzoni (1690) e *Nederlantze Hesperides*, di Jan Commelin (1676), fondatore dell’Orto Botanico di Amsterdam, per giungere alla monumentale opera di Johann Christoph Volkamer (*Nürbergisches Hesperides oder gründliche Beschreibung der edlen Citronat, Citronen – und Pomeranzen – Früchte*, 1708 e *Continuation der Nürbergischen Hesperidum oder Fernere gründliche Beschreibung der edlen Citronat, Citronen und Pomeranzen*, 1714).

Flora è stato a oggi studiato e ricondotto all’ambito della cultura romana d’inizio Seicento, ai rapporti con Cassiano Dal Pozzo e col *Museo Cartaceo*, alle relazioni con artisti come Nicolas Poussin, Simon Vouet e Pietro da Cortona. Più recentemente indagate sono le relazioni con l’universo botanico dei Nuovi Mondi²¹, la geografia delle piante rare, “forastiere e pellegrine” e i riflessi di queste opere sulla cultura europea del giardino della seconda metà del XVII e del XVIII secolo. In tale contesto di studi è fondamentale il ruolo di Federico Cesi e della sua monumentale collezione sulla flora del nuovo continente composta da Francisco Hernández, con la sua opera *Historia de las plantas* del nuovo continente sulle piante autoctone del Messico centrale e i riscontri delle ricerche che, sempre in ambito gesuitico, aprono verso i giardini e la flora cinese, come dimostra la Pars IV della *China illustrata* di Athanasius Kircher, edita ad Amsterdam nel 1667. Tali aspetti, studiati nella loro molteplicità disciplinare, acquistano rilevanza non solo nello

²¹ BARBERA 2023.

sviluppo della scienza botanica, ma soprattutto nell'esegesi del giardino, che nel Seicento si configura come vero e proprio "teatro" dei saperi, trovando nella cultura dei Lincei un emblematico luogo di concentrazione.

Nell'affrontare il tema vastissimo della trattatistica specializzata, una riflessione a sé riguarda il filone che affonda nel contesto del *Grand siècle* e permette di verificare l'intero processo costruttivo in rapporto alle diverse componenti di un giardino. Destinati ai grandi giardini principeschi sono i testi editi tra fine XVI e XVIII secolo in ambito francese, da autori come Boyceau De La Baraudière, Claude e André Mollet, implicati nella diretta esperienza progettuale. Essi elaborano un corpus precettistico, che, tra XVII e XVIII secolo andrà sempre più specializzando i saperi e al tempo stesso acquisirà un carattere divulgativo, da manuale, destinato anche ai "dilettanti", che troverà nel trattato di Antoine Joseph Dézallier D'Argenville il momento di convergenza della pluralità tematica e disciplinare del giardino barocco. C'è anzitutto una suddivisione tra aspetti strutturali e sovrastrutturali, tra impianto architettonico e ornamentale che pone al centro il progetto, nel quale sono contemplati i vari momenti e temi del processo costruttivo, come i movimenti di terra, i tracciati viari e idraulici, i manufatti, le fontane, per lasciare ampia discrezionalità creativa nella scelta degli "ornamenti", degli aspetti più effimeri e sovrastrutturali, ciascuno dei quali, tuttavia, deve attenersi a uno schema generale di piano. Questa suddivisione di aspetti, che includono fasi operative, tecniche e professioni nella fase costruttiva offre una base di conoscenza indispensabile per decodificare le trasformazioni, i degradi, le lacune, assurgendo a elementi – chiave per un affondo sulle dinamiche del processo decostruttivo.

De La Baraudière, nel suo *Traité du jardinage* del 1638, suddiviso in tre argomenti (i principi degli elementi, gli alberi, la diversità come abbellimento), distingue il "jardin de plaisir" dal "jardin util(e)", finalizzando la varietà degli ornamenti (fontane, grotte, voliere, gallerie ornate di sculture e dipinti, ecc.) a soddisfare i piaceri della bellezza. Ordine e diversità, o meglio la diversità regolata dalla simmetria, e la "convenence", cioè l'equilibrio che regola i rapporti tra le parti e il tutto, sono i principi base del giardino cinquecentesco, coerenti col quadro architettonico. L'adeguamento della varietà materica alla geometria trova tuttavia difficoltà applicative, come ammette lo stesso De La Baraudière, quando afferma che la "bonne symétrie [...] est difficile à y rencontrer et de grand coût à y mettre, quand naturellement elle ne se trouve en [assiette] inégale"²². Emerge subito l'importanza della rappresentazione grafica, come controllo e verifica delle proporzioni e del rapporto tra le parti e il tutto, procedendo dalla piccola alla grande scala²³.

²² BOYCEAU de la BARAUDERIE 1638, Cap. II

²³ *Ibidem*.

Il principio della “varietà” nell’ordine e nella regola, è ribattuto da André Mollet nel suo trattato²⁴, a proposito degli ornamenti del *jardin de plaisir*. Questi infatti non devono essere disposti in maniera confusa e “male appropriata”, facendo rilevare l’importanza di organizzare gli spazi aperti e chiusi, come i *parterres* e i *bosquets*, secondo “l’ordine che l’esperienza ha insegnato”, distribuendo ciascun elemento secondo la propria specificità. La regola si fonda dunque sull’ottimizzazione dell’esperienza, dalla quale il trattato di André Mollet²⁵, trae una serie di modelli da riprodurre²⁶ che si traducono in tavole di progetto elaborate anche sulla scorta dei precetti mutuati dal padre Claude, il cui trattato, *Théâtre des plans et jardinages* fu pubblicato postumo. A Claude, e in particolare all’esperienza maturata con l’architetto Etienne Dupérac a château d’Anet²⁷, si deve la diffusione dei *compartiments en broderie* che trasformano la struttura del giardino francese col passaggio dalla prospettiva limitata alla prospettiva allungata²⁸. È Dupérac che aveva studiato i giardini italiani e inciso quelli di Tivoli (*Vue et perspective des jardins de Tivoli*, 1582), ad avere un ruolo essenziale nella diffusione dei modelli italiani in Francia. Per il castello di Anet egli fornisce i disegni dei *parterres* cui fa riferimento lo stesso Claude Mollet, che si era formato con lui.

Dal trattato di Claude emerge subito il taglio pragmatico, indirizzato a trasmettere ad altri giardinieri la propria esperienza, scendendo nel dettaglio dei materiali da impiegare; per esempio, suggerisce di ricorrere, per i *compartiments*, a specie di lunga durata, in grado di resistere alle “ingiurie del tempo”, come il bosso, che lo stesso sperimenta nei giardini di Saint-Germain-en-Laye, di Monceaux, di Fontainebleau²⁹. Si fa notare che tali osservazioni, anche in relazione alla necessità di programmare rifacimenti e manutenzioni, discendono da Olivier de Serres, signore del *domaine* di Pradel che, nel suo *Théâtre d’Agriculture et ménage des champs*, (1615), dedicò molto spazio alla scelta delle piante da inserire nei *compartiments*. Più precisamente, egli sostiene che le specie erbacee e rifiorenti, per la loro fragilità, devono essere interamente ripiantumate almeno ogni tre anni, ragione per la quale suggerisce l’impiego del bosso, “la cui

²⁴ A. MOLLET 1652, p. 31

²⁵ André, figlio di Claude Mollet, *maitre des jardins de la Serenissime reine de Suede*, già impegnato alle corti inglese e olandese, appartenente alla nota famiglia di giardinieri, nel *Jardin de plaisir*, (1651), distingue subito l’ambito estetico del suo lavoro da quello strettamente produttivo, rimandando ad altri autori la trattazione dei temi concernenti la coltivazione (si fa notare, con Michel Conan, che da questa distinzione discende la definizione delle competenze della nuova figura del *Maitre-jardinier*), *ibidem* p. 10.

²⁶ Si tratta di una serie di *planches* contenenti vari tipi di *parterres*, *boschetti*, *labirinti*. Si fa notare come in questa varietà si possano distinguere *parterres* “da mettere”, ricavati cioè aggiungendo materia vegetale alla distesa prativa, e *parterres* “da togliere”, cioè ritagliando da un fitto tessuto arboreo i *boschetti* e le fontane.

²⁷ Etienne Dupérac (1535-1604), in BARIDON 1998, p. 691.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Si tratta di una specie robusta di bosso e non di quello nano, allora in voga, ma ritenuto delicato e troppo sensibile ai cambiamenti del clima. C. MOLLET 1652, p. 203.

bellezza rimane invariata, nonostante il ghiaccio e la neve³⁰. Tornando ai modelli dei *parterres*, orchestrati con la varietà delle *broderies*, questi sono anche il tema centrale del *Jardin de plaisir*, (1651) che André Mollet inquadra nello scenario più ampio e complesso dell'organizzazione spaziale del giardino. I disegni geometrici e floreali s'inscrivono all'interno di una griglia rigorosa, che si attesta sui principi della prospettiva e sui rapporti proporzionali col costruito.

Il loro raccordo con *allées* e *palissades* dilata il giardino nella profondità dell'orizzonte, conseguendo effetti scenografici anche attraverso il ricorso a espedienti artificiali, come le quinte dipinte, gli ornamenti statuari, le grotte, le fontane, ecc.³¹. L'interesse di Mollet s'indirizza dunque sull'ordine d'insieme degli ornamenti, assegnando misure proporzionali e modelli planimetrici per evitare che “toutes ces choses confuses et mal appropriées ne sont pas d'un très bel effet”³².

È significativo rilevare come, a quasi un secolo di distanza, Antoine-Joseph Dézallier D'Argenville spinga il controllo fino al dettaglio esecutivo in funzione tematica e prospettica³³, sottolineando tuttavia la pertinenza dell'argomento all'ambito esclusivamente architettonico³⁴. I principi della composizione d'insieme sono significativamente specificati nel commento ai disegni allegati al trattato. Nel D'Argenville, per esempio, l'impianto del giardino sviluppa la relazione di continuità col fabbricato. La sua principale prerogativa consiste nel tracciato di un grande asse alberato che si allinei perpendicolarmente alla facciata³⁵, fino a congiungersi col tracciato posteriore³⁶. Egli viene dunque a includere l'edificio in un tessuto di *allées* che, non solo unifica i fronti opposti dell'edificio, ma organizza le aree di pertinenza, secondo un criterio prospettico, focalizzandosi sul *jardin de plaisir*, dove “devono essere realizzati i *parterres en broderie*, facilmente visibili dalle finestre, senza che alberi, o *palissades*, o altro, si frappongano ostacolandone la visuale”³⁷.

Le regole della prospettiva impongono una proporzione tra le componenti e gli artifici visuali: “e, per conseguire questo effetto, i *parterres* più lontani devono essere più grandi in volume di quelli più vicini, al fine di apparire più piacevoli all'occhio e meglio proporzionati”³⁸. Ai principi prospettici, e quindi al rigoroso controllo delle quote di sviluppo, si rapporta la scelta delle specie arboree, poiché non è ammissibile che un tale giardino possa essere “interrotto

³⁰ DE SERRES 1615, vol. II, p. 295.

³¹ A. MOLLET, 1651, cap. XI, p. 31.

³² *Ivi*, p. 31.

³³ A. J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1747, p. 95 (traduzione dell'Autrice).

³⁴ *Ivi*, p. 97.

³⁵ *Ivi*, p. 32.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 31.

da erbaggi, né da alberi da frutto”, a meno che quest’ultimi non siano disposti a spalliera per farne un giardino a parte³⁹.

In un contesto regolato da precise leggi geometriche anche il tessuto vegetale partecipa alla distinzione tra struttura e ornamento che tende a stabilire una sorta di crinale tra componenti fisse e mobili del giardino. Così anche gli alberi rientrano tra gli elementi strutturali, di lunga durata, mentre le specie arbustive e rifiorenti che arricchiscono progressivamente il giardino sono considerate un arredo effimero, alla stregua del *décor*, da comporre e scomporre a piacimento, in funzione del clima, della disponibilità delle colture locali, del gusto, delle mode⁴⁰. In particolare, la “scambievole successione” delle fioriture che prepara “una nuova scena”, come si legge ne *Lo spettacolo della natura* (1751), sottolinea la caducità dell’apparire, dove i fiori sono paragonati a vere e proprie comparse del “teatro della natura”. “le nostre invenzioni sono in un moto perpetuo: non trovasi mai fermezza; una moda discaccia l’altra [...]”. Si viene quindi a delineare una relazione tra struttura e corredo ornamentale che rappresenta il punto di partenza per la lettura delle trasformazioni e l’individuazione degli apporti successivi; un confine tra elementi fissi ed elementi intercambiabili, suscettibili questi di continui “arricchimenti”, “aggiustamenti”, “riparazioni”.

Tale distinzione consente di focalizzare meglio i parametri di base che portano alla selezione di quelle parti o elementi costitutivi del giardino da conservare, o viceversa, sostituire e perfino abbattere, sia nella normale pratica gestionale, sia nel corso delle trasformazioni dovute al variare del gusto e della cultura.

Sviluppando ulteriormente gli stessi principi costruttivi nell’ottica della conservazione, ovvero della manutenzione, che sembra connaturata con lo stesso processo progettuale, si viene ad avvalorare un dato già altrove evidenziato di particolare rilevanza per comprendere il significato delle interazioni tra materia vegetale e materia minerale⁴¹. E cioè la funzione metrica delle parti stabili del giardino, come le architetture e gli ornamenti statuari, alle quali rapportare le quote dei livelli di crescita della vegetazione, che è la componente dinamica del sistema. Sulla scorta dei trattati che assegnano un ruolo fondamentale all’esperienza visuale e alla rappresentazione grafica del progetto si viene quindi a delineare la necessità di stabilire punti fissi ai quali rapportare l’altezza, la distanza, la crescita lineare e lo sviluppo volumetrico della vegetazione, per preservare l’equilibrio figurativo e spaziale nell’unità del sistema. Tale principio estende alla

³⁹ *Ivi*, p. 32.

⁴⁰ *Lo spettacolo della natura* 1752, p. 14.

⁴¹ GIUSTI 1998, 2004.

materia vivente l'antica idea della *concinntas*, l'accordo cioè tra le parti e tra le parti e il tutto, in virtù di una "*ratio*" inconfutabile⁴². In relazione alla quale, la cultura dell'illuminismo stabilisce la reciprocità del raccordo tra l'architettura e il suo intorno, la *bienséance* che l'abate Laugier interpreta nel segno dell'interazione dei principi estetici⁴³.

Ed è, a tal proposito, significativo ricordare il confronto che già Bernard de Palissy aveva stabilito tra "*colonnes de bois*" e "*colonnes de pierre*", sottolineando la dinamica di crescita dell'albero e l'impossibilità di sottostare a lungo a una qualche misura gli venga preventivamente attribuita⁴⁴. Se, alla base di queste affermazioni, è il pensiero vitruviano dell'origine dell'architettura, il riferimento al carattere evolutivo della natura conferma la ricerca di artifici – che peraltro lo stesso Palissy aveva descritto accuratamente nel suo *cabinet premier* – per gestire il passaggio dalla natura naturale alla natura artificata nel contesto del giardino.

È questo filo rosso che conduce il principio delle correlazioni prospettiche tra punti fissi (materia artificata) ed elementi mobili (vegetazione) verso il giardino paesaggistico, il cui progetto si fonda sull'abilità dell'artista, sulla sua capacità di stabilire *d'un coup d'oeil* la relazione tra le parti e l'insieme⁴⁵. Alla scala dei rapporti proporzionali tra architetture vegetali e minerali, non sfugge neppure l'artificio della natura naturale, come dimostra la manualistica ottocentesca, in particolare Ernouf, là dove tratta l'*ornementation graduée*, assegnando ai manufatti edilizi la funzione di punti di vista cui rapportare gli scenari paesaggistici:

... tous les embellissements doivent se présenter ensuit avec progression croissante à mesure qu'on se rapproche de l'habitation, et c'est dans les alentours immédiats de celle-ci que seront disposées, sans encombrement, les plus curieuses et les plus riches plantations⁴⁶.

È poi Edouard André che inserisce la scala proporzionale tra i principi generali del comporre in maniera comparativa gli elementi di per sé privi di dimensione propria:

Il ne faut pas oublier que les objets n'ont pas de dimensions intrinsèques, et que c'est la comparaison, l'échelle qui nous les fait paraître grands ou petits. De même une statue colossale ou une colonne vue à grande distance feront paraître les arbres comme des arbustes. Ce respect de la proportion ou de l'échelle est nécessaire non-seulement pour la relation des objets placés après les uns des autres, mais il forme la règle de tout embellissement basé sur la perspective, d'après cette loi que la dimension apparente des choses diminue en proportion de leur distance⁴⁷.

Una letteratura scientifica sulle componenti vegetali s'intreccia con gli aspetti compositivi del giardino, entrando nel vivo della sua cura e manutenzione. Inclusa tra le categorie

⁴² B. ALBERTI (1452) 1966, p. 447.

⁴³ LAUGIER 1753, p. 47. Sull'argomento cfr. SALERNO 1995, pp. 60-61.

⁴⁴ PALISSY 1880, p. 36.

⁴⁵ MOREL 1776, (2a ed. 1802), pp. 187-188.

⁴⁶ ERNOUF 1868, t. I, pp. 54-55.

⁴⁷ ANDRÉ 1879, p. 121

“strutturali” del giardino dal Dezallier D’Argenville, ma prima ancora da De La Baraudière e dai Mollet, la materia vegetale si sviluppa in una serie di tipologie specifiche come *Jardins fruitiers*, *potagers*, *d’ornements*, con le relative specie caratterizzanti. Questo filone della trattatistica contribuisce a definire una suddivisione pragmatica delle competenze e dei temi legati al processo di formazione del giardino, ancorati alla cultura del fare e soprattutto alla conoscenza diretta delle tecniche di lavorazione. Lo dimostrano autori quali Olivier de Serres col *Théâtre d’agriculture et mesnage des champs* (1600), Jean Baptiste de La Quintinie, responsabile del *Le Potager du Roi* e autore del volume *Instructions pour les jardins fruitiers et potagers* (pubblicato in più edizioni tra fine XVII e inizio XVIII⁴⁸), René Dahauron⁴⁹, Antoine Joseph e Antoine Nicolas Dézallier d’Argenville, l’abate Roger Shabol⁵⁰, i quali contribuiscono a definire una suddivisione delle competenze e dei temi legati al processo di formazione del giardino. *Jardinier*, *Botaniste*, *Maréchal (le jardinier des marais désseiché)*, *Pepinière* sono solo alcune delle classi di specializzazione che attestano la complessità del giardino barocco, enunciate da Jean Baptiste de La Quintinie nell’introduzione alla sua opera⁵¹, quintessenza di un vasto sapere e di un’esperienza maturata nei giardini di Versailles, Vaux-le-Vicomte, Chantilly. A lui si deve anche la sistematizzazione di un lessico che puntualizza strumenti, tecniche, materiali, definendo termini che legano le pratiche orticole alla varietà compositiva del giardino, lessico che sarà ulteriormente arricchito da Antoine- Nicolas Dezallier D’Argenville nel suo *Dictionnaire* del 1777⁵².

La specificità delle conoscenze si misura con l’organizzazione stagionale dei lavori a garanzia del mantenimento del giardino nell’impianto e nella forma originari, come dimostra Dezallier D’Argenville, quando avvia la trattazione della *Théorie* sulla flora con una sorta di cronoprogramma di manutenzione. Tra i temi centrali di questi trattati è la cura degli alberi in relazione soprattutto al taglio. Ordinario o straordinario che sia, il taglio è alla base delle condizioni di sviluppo e di conservazione della materia vegetale nel tempo⁵³. Argomento che acquista efficacia con l’ausilio di schematizzazioni e di esempi, come nel *Giardiniero francese*, dove René Dahauron dimostra il rapporto di causalità tra le diverse tecniche e le eventuali patologie. Tra le tipologie vegetali una particolare

⁴⁸ Jean Baptiste de La Quintinie (1626-1688), responsabile del *Le Potager du Roi* e curatore del volume *Instructions pour les jardins fruitiers et potagers* (pubblicato in più edizioni tra fine XVII e inizio XVIII).

⁴⁹ DAHURON 1723

⁵⁰ SCHABOL 1774, *La Pratique du jardinage*, di M. l’abbé Roger Shabol è opera scritta “sur ses mémoires, par M. D***” (Antoine Nicolas Dézallier d’Argenville), figlio di Antoine Joseph.

⁵¹ DE LA QUINTINIE (1690) 1999, p. 540.

⁵² DÉZALLIER D’ARGENVILLE A.N. 1777

⁵³ DE LA QUINTINIE 1690, p. 540.

attenzione è dedicata alla coltivazione degli agrumi di cui si prescrivono ricette per “rétablir les infirmes”, segno evidente del valore riconosciuto a tali specie arboree. Mentre le erbacee impiegate nelle piattabande dei *parterres*, sono considerate gli attori mobili, le comparse, per usare la stessa metafora barocca, del gran teatro-giardino. Tali repertori confermano i ruoli strutturali e sovrastrutturali assegnati alla materia vegetale, distinguendo i rispettivi valori di permanenza e di transitorietà stagionale nel contesto dell'intero organismo.

La manutenzione acquista centralità nella progettazione del giardino, esplicitata in termini esclusivamente pragmatici e organizzativi che trova una diretta relazione con l'organizzazione dei vivai generalmente annessi ai giardini stessi. È questo un aspetto fondamentale, di cui non sempre si tiene conto nella valutazione del progetto contemporaneo di restauro, che, tuttavia, implica un'attenta rilettura della stessa manualistica storica, la quale affida al vivaio il controllo dei “mannequins”⁵⁴, cioè degli esemplari di misura regolare idonei alle progressive, eventuali, sostituzioni o integrazioni.

Una lettura attenta della manualistica, che si accresce di pubblicazioni a carattere sempre più divulgativo⁵⁵, può, dunque, contribuire a integrare il quadro delle operazioni da intraprendere per conservare un giardino, anche alla luce dell'evoluzione delle tecniche e degli strumenti dell'orticoltura; mentre un approccio al “restauro”, nella sua accezione moderna appare sul finire del XIX secolo. L'estensione del termine alla componente vegetale di un giardino riconduce l'argomento sul piano più complesso dell'esperienza. “Quasi sempre si deve procedere al restauro degli alberi quando si interviene in una proprietà abbandonata”⁵⁶, scrive Vincent Alfred Gressent, professore d'alboricoltura e orticoltura presso l'Ecoles Normales di Parigi, nel volume *Parcs et jardin*, alla sua prima edizione nel 1877. Da un taglio pragmatico e divulgativo, emerge con molta chiarezza l'obiettivo di contribuire a “la création et la restauration des anciens parcs et jardins paysagers”. L'argomento è affrontato sul registro teorico-pratico, sintesi di “travail intellectuel et matériel”, dal quale risalta subito il “tempo” come parametro qualitativo che condiziona sia la realizzazione di un nuovo giardino, sia il restauro di uno esistente. Così, se occorrono molti anni per ottenere un bell'albero, quando lo si trova radicato e già grande, è da considerarsi una fortuna, anche se è in cattivo stato. Un tema anticipato dal D'Argenville, che assegna all'albero un ruolo fondamentale, addirittura sacrale, alla stregua dei monumenti e delle opere artificiali presenti nel giardino; così come per Ercole Silva la presenza di antiche e importanti alberature può addirittura condizionare gli stessi progetti di ammodernamento, come lo

⁵⁴ *Jvi*, p. 531.

⁵⁵ Si citano tra tutte: COMBLES 1780, GIRARDIN, DU BREUIL 1863, DOWNING 1844, RE 1847.

⁵⁶ GRESSENT 1908, pp. 570-579.

stesso dimostra nella riduzione paesaggistica del parco della sua villa di Cinisello d'inizio Ottocento.

Gressent sviluppa l'argomento sul piano pragmatico, quando spiega le linee guida “nella creazione, come nel *restauro*, o piuttosto nella *conversione* dei parchi e dei giardini”⁵⁷, evidenziando l'importanza di leggere sotto i segni dell'abbandono e perfino del vandalismo, le tracce del giardino preesistente:

Bientôt vous retrouverez les traces du passé: tantôt une allée, habilement dessinée, recouverte d'une prairie (pour récolter plus de foin) mais le tracé est resté visible, comme pour porter un défi au vandalisme. Quelquefois, sous les ronces et les épines, sont enfouis les débris, non d'une rivière artificielle (on n'en faisait pas dans ce temps-là), mais le lit d'un cours d'eau qui avait été détourné pour le service du château et les besoins du paysage; l'eau y coule toujours il n'y a qu'à restaurer”⁵⁸

Suggerisce pertanto di approfondire l'indagine ricorrendo a persone competenti che abbiano empatia con il sito e soprattutto una cultura adeguata, evitando di aggiungere elementi moderni a un giardino di un'antica dimora. Più precisamente:

Faites ces recherches vous-même, ou au moins confiez-en le soin à un artiste ayant le sentiment de la chose, la comprenant, et par conséquent apte à la reconstituer [...] Au vieux château le parc de son époque; tout doit y respirer la puissance, la force, la richesse et la grandeur. Respectons ces grandes conceptions; contentons nous de les reconstituer, de les restaurer, et gardons, nous bien d'y ajouter du moderne qui, non seulement leur ôterait leur mérite, mais encore y introduirait le ridicule⁵⁹.

Le sue indicazioni partono proprio dal principio della conoscenza dell'esistente, procedendo a un accurato rilevamento di tutte le componenti vegetali e architettoniche, anche quando l'obiettivo è quello di “creare ex novo”. A tale proposito Gressent suggerisce di rilevare il perimetro della proprietà su un foglio di carta, indicarvi l'abitazione e gli ingressi, individuare i punti di vista, quindi rilevare gli alberi e le *corbeilles* di fiori, invitando a conservare quegli esemplari “bien placé et ayant quelque valeur”. Con ciò egli intende dimostrare come si possa agire col minimo intervento, eliminando soltanto gli alberi di scarso valore o le piante infestanti⁶⁰.

Lorsque nous trouverons de beaux arbres à un endroit où nous pouvons les utiliser, quelque âge qu'aient ces arbres et quelque difformes qu'ils soient, il faudra les restaurer⁶¹.

⁵⁷ *Ivi*, p. 977.

⁵⁸ GRESSENT 1877, p. 118.

⁵⁹ *Ivi*, p. 119.

⁶⁰ *Ivi*, p. 519.

⁶¹ GRESSENT 1908, p. 627.

L'argomento è trattato mediante esemplificazioni e raffronti tra stato precedente e successivo al restauro. Le tecniche sono le potature, per ristabilire l'equilibrio e uno sviluppo proporzionato della struttura, e le operazioni di risanamento dagli effetti erosivi e devastanti della carie, con riempimento di malta di calce mescolata a piccoli ciottoli⁶², se la cavità è estesa e profonda⁶³. L'argomento investe il tema della lacuna e le scelte di eventuale integrazione, alle diverse scale; ovvero, mediante aggiunta di parti mancanti, capaci sia di restituire la continuità figurativa del sistema arboreo, sia di ricostituire la stabilità strutturale del singolo esemplare, procedendo al riempimento di cavità⁶⁴.

Si tratta di principi che riconducono a un comune piano culturale la scelta sui temi più generali della "leggibilità" e "reversibilità", la cui possibilità di applicazione al tessuto vegetale implica verifiche specialistiche. La capacità stessa della pianta di produrre sistemi d'autodifesa dimostra come tale argomento implichi l'approfondimento della conoscenza, tenuto conto anche dell'incidenza del parametro della compatibilità tra materia viva e materia morta, tra i cicli vitali della natura e l'inerzia delle componenti minerali.

C'è poi un aspetto puramente archeologico nell'approccio al problema del restauro della materia vegetale, che consiste nella conservazione delle tracce degli individui morti. Documentare la preesistenza di architetture vegetali significa conservare la base del tronco (se non addirittura la cavea d'alloggiamento), o parte del tronco stesso, come legno morto, albero pietrificato, ovvero "*arbre artificiel*", per usare ancora il lessico di Gressent, dove la realizzazione di alberi artificiali acquista, nel contesto del giardino di fine Ottocento, l'obiettivo del recupero di esemplari esistenti e, al tempo stesso, l'occasione di creare quadri pittoreschi. Per evitare la rimozione di un albero morto che formava il principale ornamento di un parco o di un giardino, la via suggerita è quella dell'artificializzazione, procedendo all'*habillage* dei tronchi d'albero. Una tecnica destinata

à occuper une large place dans toutes les créations de jardins paysagers, et même dans les jardins anciens (...) avec les arbres artificiels, la mort d'un vieil arbre qui était l'honneur de votre parc ou de votre jardin vous sera moins sensible; il sera recouvert de verdure et de fleurs en moins de quatre ans⁶⁵.

⁶² GRESSENT 1908, p. 577.

⁶³ La moderna dendrochirurgia si affina nel secondo dopoguerra, la cui diffusione è sollecitata anche dai traumi subiti nel corso degli eventi bellici. Ferite estese, potature traumatiche e non corrette, agenti patogeni penetrati in profondità sono le cause principali del processo degenerativo che impone in primo luogo anamnesi e diagnosi, al fine di valutare le possibili reazioni dell'albero alle prove preliminari all'intervento.

⁶⁴ In particolare si tratta del consolidamento dei tronchi cavi mediante conglomerati cementizi, murature in laterizio, sistemi di tirantatura metallica, ecc. La sigillatura delle cavità con materiali cementizi, come per esempio nel viale dei lecci di villa Santini Torrigiani Colonna a Camigliano e schermi protettivi (reti a maglia fitta) come presidio, in alcuni esemplari arborei di villa Aldobrandini a Frascati, sono sistemi superati dalle più recenti sperimentazioni, sulle quali insiste una vastissima letteratura scientifica.

⁶⁵ GRESSENT 1908, pp. 330-331.

Uno scenario ineludibile che vede soccombere interi boschi e giardini è quello infine degli eventi accidentali come le tempeste o gli incendi, eventi che creano rotture, condizioni di non ritorno, come a proposito della tempesta che si abbatté a Versailles nell'ultimo quarto del XVIII secolo⁶⁶ e come dimostra la vicenda del parigino Bois de Boulogne⁶⁷, per il quale “l'oeuvre de régénération du bois fut longue et difficile”. Il parco fu restaurato con alcune modifiche significative da Louis-Sulpice Varé “petit-fils de l'habile jardiniste Best-Marcellin, Barillet-Deschamps et Alphand, ingénieur en chef des promenades parisiennes”⁶⁸, al quale Napoleone III affidò la sistemazione del Bois de Boulogne, che dal 1852 era passato alla comunità di Parigi. L'occasione del restauro furono i ripetuti incendi che quattro anni prima avevano distrutto per la terza volta il bosco, evento che comportò la progressiva sostituzione degli alberi centenari con specie dalla crescita più veloce. Un argomento quello del restauro delle componenti arboree che, al di là delle scelte estetiche e formali, oggi viene sempre più a misurarsi coi criteri di sostenibilità in rapporto ai cambiamenti climatici, alla disponibilità delle risorse idriche, all'insorgere di patologie conseguenti.

Rajouter un vieux jardin

Una prima riflessione sull'ipotesi di intervenire su un giardino preesistente è presente nell'edizione del 1739 de *La théorie et la pratique du jardinage*, pubblicato in più edizioni in Olanda (1711, 1715) e in Francia (1709, 1713, 1722, 1739, 1747)⁶⁹, con il corredo dei disegni elaborati da Alexandre Jean-Baptiste Le Blond⁷⁰. Consigliere del re di Francia, membro della Royal Society, “curieux” nelle arti e nelle scienze, Antoine Joseph Dézallier D'Argenville scandaglia analiticamente la complessa fenomenologia del giardino barocco, offrendo una lettura del sistema “polimaterico”, formato cioè di architettura, vegetazione, idraulica, che intreccia diversi saperi e professionalità, nel contesto del quale si può intravedere, seppure con qualche forzatura, l'anteprema di una moderna idea della conservazione. Il contesto che inquadra queste prime riflessioni sulla maniera di conservare un vecchio giardino è quello dei primi decenni del Settecento che riflette

⁶⁶ GIUSTI 2004, pp. 178-179. Sull'estensione all'età contemporanea, si veda: L'EPISCOPO, SANTAROSSA CESTARI 2001; FERRARI 2021.

⁶⁷ LEFÈVRE 1867, pp. 292-297.

⁶⁸ COLLETTE 2005.

⁶⁹ Sulle differenze delle diverse edizioni e sull'importanza del ruolo di Alexandre Jean. Baptiste Le Blond, si veda: CONAN 2001.

⁷⁰ Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond, (Parigi 1679- San Pietroburgo 1719), cresciuto tra le grandi famiglie francesi di giardinieri, collabora con André Le Nôtre nella progettazione di *parterres*, pubblicati nell'opera di A. J. d'Argenville (1709). Per lo zar Pietro il Grande realizza il giardino alla maniera di Versailles, con terrazze, prospettive e fontane; contribuendo nel processo di occidentalizzazione della cultura russa del paesaggio. Sulla sua implicazione nella stesura de *La Théorie...*, si veda CONAN 2001.

una fase della cultura barocca, nella quale i grandi parchi del secolo prima sono in una fase di lenta ma progressiva decadenza, mentre si va affermando una vera e propria estetica della rovina, che si associa all'idea di discontinuità, di decadenza e, infine, di una nuova sensibilità per la natura.

Non stupisce quindi che Dézallier D'Argenville⁷¹, ponga in risalto un aspetto propositivo su come intervenire di fronte al degrado; un approccio "progettuale", aderente alla concretezza dell'operare e pienamente consapevole dei "valori" che derivano dal difficile equilibrio delle parti in un organismo complesso come il giardino.

Il tema di grande interesse è che Dézallier fonda le sue riflessioni sul riconoscimento del tempo della natura come valore relativo nel processo di formazione di un giardino⁷².

Nella prima parte del terzo capitolo, riguardante le "distributions generales des Jardins", egli espone le ragioni e il metodo per "rajuter un vieux jardin sans le ruiner entierement". Alla base di questa affermazione si profila una coscienza della conservazione che deve essere messa in relazione coi processi di trasformazione del paesaggio e coi parametri di valore della cultura a lui contemporanea⁷³. Il giardino è "arte" che coniuga presente e passato in un lento processo di definizione; è un'arte complessa perché connette saperi diversi; è un'arte preziosa perché qualificata da componenti vive, come le architetture arboree "qui sont tres-longues à s'élever". I tempi della loro crescita, impongono il controllo del processo evolutivo, fino alla definizione della forma e dell'assetto compositivo, imprimendo alla componente vegetale del giardino una sorta di sacralità, tale da meritare un rispetto assoluto. D'Argenville, individua a tale proposito una serie di operazioni da effettuare per "aggiustare" una preesistenza degradata. Le scelte che emergono da tale programma lasciano intendere non solo l'idea di giardino come organismo complesso, ma anche un giudizio critico rispetto ai parametri distintivi del giardino stesso.

È infatti l'esposizione del metodo stesso d'intervento che aiuta a spiegare la scala dei valori: in primo luogo, la volontà di far sopravvivere ai palinsesti l'unità dell'impianto, formato dai tracciati viari, dalle opere idrauliche, dalle strutture murarie, dalle architetture vegetali. A tal fine, Dézallier attribuisce al rilievo dello stato di fatto il punto di partenza dell'acquisizione della conoscenza fisica di tutte le componenti. Più precisamente:

... il faut alors en lever le Plan exactement, et examiner chaque pièce l'une après l'autre devant que de la condamner. On s'accomodera sur tout aux Batiments, aux Murs, aux Bassins et Canaux déjà faits, à moins qu'ils ne soient tres-mal placés; et sans vouloir trop couper, pour reformer

⁷¹ Su Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (Parigi, 1680-1765), si veda: LABBÉ, BICART-SÉE 1996, CONAN 2001.

⁷² A tale proposito, cfr. GIUSTI 1999, pp. 13-17.

⁷³ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1739, p. 16.

tous les défauts d'un Jardin, on ne corrigera que les plus essentiels: on conservera tout ce qui sera possible, principalement les Bois, les Pallissades, et les Allées de haute futaie, qui sont tres-longues à s'élever, et qui doivent être regardées dans un rétablissement, comme une chose sacrée à laquelle l'on ne doit jamais, ou très-peu toucher: cela demande une main ménagère et entendue dans cet Art, et non de ces gens qui abbattent et renversent tout, pour pouvoir executer leurs desseins bizarres. On ne voit point de ces exemples⁷⁴.

Ciò significa per lui procedere a un rilevamento esatto dell'insieme e a una valutazione analitica di tutte le parti, che attesti la consistenza delle strutture edilizie e idrauliche preesistenti (edifici, muri di cinta, bacini d'acqua, ecc.). Queste dovranno essere mantenute, anche correggendone gli eventuali difetti, tuttavia, “senza voler troppo selezionare”. Egli consiglia infatti di “conservare tutto ciò che sarà possibile” e di limitare al minimo indispensabile le trasformazioni, facendo particolare attenzione agli alberi, alle palizzate e alle *allées*, perché si tratta di elementi che necessitano di tempi troppo lunghi di crescita e pertanto devono essere considerati “come una cosa sacra”, da non toccare mai, se non in casi eccezionali, e comunque da affidare alla cura “religiosa” di esperti. Contrario dunque alle demolizioni e alterazioni di giardini per far posto alle più incredibili stravaganze, D'Argenville riconosce il valore della complessità esecutiva, sia in relazione al tempo della natura che agli strumenti e alle tecniche necessari per concretizzare l'idea progettuale. Lo conferma quando invita a pensare un giardino come opera differita nel tempo: tra la redazione del progetto e la sua esecuzione, avverte infatti che sono necessari circa sei mesi per la maturazione dell'idea, per la verifica detta oggi “di fattibilità” che deve avvenire anche attraverso un confronto allargato, per poi procedere a una realizzazione definitiva, tenendo presente che occorreranno venti o trenta anni per la crescita delle specie arboree⁷⁵.

Ma il contributo del D'Argenville investe direttamente il rapporto tra preesistenza e innovazione, proponendo che gli eventuali nuovi interventi non siano prevaricanti. Infatti, quando egli passa a valutare l'ipotesi di realizzare *pièces* nuove, insiste sul fatto che queste non debbano essere “così grandi, nè così magnifiche da offuscare tutto il resto”, puntualizzando inoltre che “le *pièces* semplici si accordano con un vecchio giardino meglio delle parti ricche e stravaganti”. In un certo senso Dézallier esprime il moderno principio di “neutralità” dell'intervento nuovo quando va a inserirsi in un contesto già fortemente qualificato nel suo disegno d'insieme. Con questo, inoltre, egli assegna al progetto la

⁷⁴“il doit donc laisser un Plan general exposé à la vue des Connoisseurs, et prendre leur avis là-dessus, sans en négliger aucun...” *Ivi*, p. 17.

⁷⁵“Avant d'executer un dessein de Jardin, on doit considerer ce qu'il deviendra ving ou trente ans après, quand les Arbres seront grossis et les Plaissades élevés...” (*ivi*, p. 24).

capacità di governare la varietà e complessità del giardino e la dinamica delle sue trasformazioni, rispecchiando le tendenze coeve, allora in atto nell'aggiornamento dello stesso "sistema" di Versailles, punto di riferimento del suo trattato.

Giardino e architettura

Il forte impulso teorico dato dalla *Théorie* del D'Argenville vede rielaborare metodologie e categorie critiche in più campi e direzioni, investendo il *Cours d'architecture* tenuto da Blondel tra il 1750 e il 1773⁷⁶, all'École des Arts, da lui fondata nel 1739⁷⁷. In particolare, il tema del giardino si attesta come argomento centrale del secondo libro *De la Distribution extérieure et intérieure des Batiments*⁷⁸ che evidenzia subito la continuità tra i due diversi ambiti del costruito: il giardino come architettura che regola e organizza gli spazi esterni, con vere e proprie stanze verdi e arredi che connotano le diverse funzioni dell'habitat⁷⁹.

Il giardino è una "branche de l'Architecture", una "partie directement relative à l'Architecture"⁸⁰, che implica alcune riflessioni preliminari di carattere generale. In primo luogo, il riconoscimento del *Traité de la Théorie du jardinage*, dove d'Argenville "ha aggiunto osservazioni tanto utili quanto interessanti"⁸¹, come riferimento alla conoscenza diretta dei parchi reali seicenteschi. Da qui, deriva, per Blondel, il progredire dell'*Art du jardinage*, la via della perfezione che, attraverso le Nôtre (la cui esperienza ha tuttavia dimostrato il limite di trattare costruito e giardino in maniera separata) e un suo "degnò erede" come Claude Desgots, ha indirizzato l'interesse degli studi dell'École sui temi delle aree esterne all'edificio. L'elemento di novità sottolineato da Blondel nel dichiarare l'appartenenza del giardino alle discipline architettoniche è dato dalla visione unitaria del progetto, come ha dimostrato lo stesso Desgots, al quale viene riconosciuto il merito di aver unito allo studio dell'architettura *proprement dite*, quello di piantare giardini, superando la separazione delle competenze disciplinari, come l'esperienza di Le Nôtre e Jules Hardouin Mansard aveva dimostrato⁸²:

De son temps, Jules Hardouin Mansard, nourri des principes de ce grand Maître (Le Nôtre), & pourvu comme lui d'un talent décidé, eut occasion de planter les jardins de Marly; & il faut convenir que cette production seule lui auroit mérité le titre de grand homme, s'il ne se fut déjà montré tel dans les divers Edifices qu'il avoit fait élever.

⁷⁶ *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution & construction des batiments* (1771-1777), 6 volumi (gli ultimi due completati da Pierre Patte).

⁷⁷ Su Jacques François Blondel (Parigi 1705-1774), si veda PINON 2001.

⁷⁸ BLONDEL 1737-1738.

⁷⁹ Si veda in particolare: *Observations générales sur les différentes parties qui composent les jardins*, BLONDEL 1773, vol. IV.

⁸⁰ *Ivi*, Vol. IV, livre II, première partie, p. 2.

⁸¹ *Ibidem*

⁸² *Ivi*, p. 3.

Sulla base di queste considerazioni Blondel dichiara di voler sviluppare un programma di studi impostato sulla progettazione unitaria di costruito artificiale e giardino:

que le jeune Architecte s'occupe, lorsqu'il compose le projet de son Edifice, à concevoir en même temps, les Jardins, les dépendances, & les diverses issues, avec autant de soin que toutes les parties qui regardent la distribution de son principal corps-de-logis⁸³.

L'impalcatura disciplinare sulla quale s'imposteranno da qui in avanti i programmi dell'École profila la trama di un disegno unitario, di cui il giardino è un tassello fondamentale, a sua volta fitto di connessioni. Tuttavia, tale impostazione è lontana dall'inquadramento dell'emergente figura dell'architetto paesaggista che, a distanza di pochi anni, si afferma nel panorama di fine secolo, in particolare attraverso Jean-Marie Morel che si era formato con lo stesso Blondel, acquisendo esperienza anche come ingegnere geografico all'École des Ponts et Chaussée⁸⁴. A sostegno dell'inquadramento disciplinare, Blondel pone l'esperienza dei parchi francesi, i cui principi sono tuttavia da ritenersi perfettibili. In tal senso, pur valutando l'eccezionalità dell'esperienza di Versailles e la celebrità unanimemente accordata a Le Nôtre, egli pone in evidenza l'opera di Mansart e il parco di Marly come modello di riferimento progettuale per l'organicità tra edifici e giardino: "aussi Marly peut-il être regardé comme le seul chef-d'oeuvre que nous ayons, par l'accord qui règne entre les Jardins & les Bâtiments"⁸⁵, scrive, invitando gli allievi a guardare alla storia e a riflettere sull'importanza di adattare il progetto ai caratteri del contesto. Più precisamente:

... nous allons ajouter ici quelques nouvelles réflexions, afin qu'aïdés des descriptions vraies ou fausses que les Historiens nous ont données des Jardins de l'Antiquité, ils puissent réfléchir sur la route qu'ils doivent suivre, pour arriver à la composition de leur projet, & y faire marcher d'un pas égal, & la partie du Jardinage, et celle des Bâtiments & de leurs dépendances, avec cette supériorité qu'on remarque dans quelques uns de nos Jardins et particulièrement à Marly⁸⁶.

I richiami alla tradizione storica e al concetto di contestualità e unità ambientale non sono soltanto l'espedito dialettico per mediare l'esperienza francese con le istanze paesaggistiche, ma anche un'elaborazione concettuale di cui Blondel si fa portavoce, come ricerca di una via francese alla cultura del paesaggismo. Lo dimostrano gli argomenti che ribattono le critiche alla monotonia e uniformità dei parchi coevi: l'"heureuse invention" di giardini come Versailles e Marly, la cui "grandeur et magnificence" non ha rivali in tutta Europa, e al tempo stesso l'aderenza ai caratteri del sito che lo stesso Le Nôtre ha

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Nel merito: DISPONZIO 2014.

⁸⁵ BLONDEL 1773, p. 76.

⁸⁶ BLONDEL 1773, p. 78.

dimostrato nel progettare a Meudon, Sceaux, Chantilly “des scenes nouvelles, & en général, un spectacle digne de la plus grande admiration”⁸⁷.

I principi architettonici dei parchi francesi confluiscono pressoché immutati negli schemi progettuali e nelle norme operative trattate analiticamente ed esemplificate nel corredo di soluzioni-tipo, direttamente riprese dagli archetipi citati: dalle indicazioni generali sulle differenti parti che compongono i giardini, alle osservazioni particolari sulle parti scoperte (*parterres, boulingrins*, fontane, palizzate, labirinti. . .) e coperte, (*boschetti, stanze verdi, cabine de treillages*...).

Sulla tendenza anglosassone che predilige il disordine della Natura all’artificio dell’Arte, Blondel avanza attente riflessioni. In primo luogo l’imitazione della natura non può che rivelarsi imperfetta, al tempo stesso, inadeguata al carattere di quegli edifici per i quali sono stati predisposti giardini “parés”. Tuttavia Blondel ammette che il disordine della natura possa ammettersi nelle parti estreme di un giardino, come momento di passaggio tra la campagna coltivata e il giardino stesso. Un filtro arboreo può consentire perfino di valorizzare la stessa composizione geometrica del giardino. Un tema, quello della gradualità e varietà della distribuzione del verde che anticipa i principi compositivi del genere misto, in quella composizione di natura e arte che raggiunge effetti “sublimi” come a Marly o a Sceaux:

... qu’à l’extrémité d’un grand Jardin, pour se délasser d’une symétrie trop affectée, quoique souvent indispensable dans les parties découvertes, on offre à nos regards des campagnes peu cultivées; ou qu’à la suite d’une longue allée, on laisse apercevoir le site des environs, nous applaudissons à cette variété d’objets; parce que de tels environs, par leur négligence pittoresque, tendent à faire valoir la disposition régulière des jardins intérieurs. Certainement alors, ce mélange de la nature & de l’art, produit un effet sublime, & ne peut que déceler la capacité de l’Artiste, ainsi qu’on le remarque à Marly, & plus particulièrement encore à Sceaux...

Da qui deriva un altro punto toccato da Blondel, che consiste nella rivendicazione dell’origine francese del giardino irregolare. Il principio dell’imitazione della natura, accordato dai paesaggisti coevi agli archetipi cinesi introdotti dal gesuita Padre Duhalde, è assegnato all’opera di Charles Rivière Dufresny richiamato in premessa dall’anonimo traduttore francese de *l’Art de former les jardins Modernes* di Thomas Wathely⁸⁸. Un principio che risalta soprattutto nei giardini di villa Mignaux, presso Poissy, in quello dell’abate Pajot presso Vincennes, e perfino in alcuni progetti per Versailles⁸⁹.

Blondel concepisce dunque il giardino come elemento integrato di un organismo unitario, dove le singole parti di costruito e di natura si armonizzano con il tutto, riconducendo

⁸⁷ *Ibidem*, p. 5

⁸⁸ WHATELY 1771.

⁸⁹ Queste opere di Dufresny sono menzionate anche da Luigi Mabil, MABIL 1801p. 298.

il progetto alla sfera dell'architettura. Questo principio comporta *in nuce* l'idea della conservazione di tutti gli elementi contro ogni irreversibile mutilazione. Ad avvalorare il principio d'integrità e di coerenza delle parti e del tutto, sviluppato alle diverse scale (giardino-edificio, interno-esterno, impianto generale e singole componenti) contribuisce anche il valore del contesto, sostenendo la conoscenza diretta (e non romanzata come quella narrata dai viaggiatori⁹⁰) della storia e soprattutto del sito e delle tradizioni locali, "preferibili a ogni Memoria e Carta"⁹¹, quale orientamento critico del progettare. Alla base è l'acquisizione dei principi della tradizione rinascimentale e barocca francese che Blondel razionalizza e riconduce a metodo progettuale, riconoscendo il valore di un'identità culturale, minacciata e offuscata dalla tendenza paesaggistica. Tendenza che è vista come tentativo di colonizzazione culturale da parte anglosassone. "Que la tête tourne à la Nation"⁹² è dunque un imperativo che non vale solo per la tradizione francese, ma più in generale è estensibile al concetto di contestualità della cultura che impronta il filone della storiografia del giardino coi significativi risvolti che si verificheranno nell'ambito del restauro e del ripristino tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento.

Dalla de-formazione alla tras-formazione

Che la pittura di paesaggio sia la fonte per il progetto dei nuovi giardini è un dato acquisito da una cospicua storiografia sull'argomento⁹³. Che la raffigurazione di giardini regolari in fase di declino generi una realtà, sia pure virtuale o visionaria, in grado di prefigurare le condizioni stesse di sopravvivenza di un giardino, induce a riflettere sul significato della dinamicità insita nel processo formante (e de-formante) della natura e sulla capacità di generare forme "altre" rispetto a quelle originarie. Le immagini dei paesaggisti si proiettano così al di là dell'istante pittorico, designano un orizzonte. Queste possono ragionevolmente essere ritenute l'elemento catalizzatore delle trasformazioni paesaggistiche, offrendo al tempo stesso una nuova chiave di lettura e un approfondimento sulla cultura della conservazione.

Lo dimostra il vasto repertorio iconografico che configura lo stato di degrado di alcuni

⁹⁰ BLONDEL 1773, p. 82

⁹¹ A proposito del progetto della Maison de Plaisance dell'arcivescovo di Cambrai (1766): "...il ne faut jamais négliger, autant qu'il est possible, de s'y transporter (sur le lieu)...c'est là, n'en doutons point, que les personnes du pays peuvent donner des renseignements; c'est-là que l'Architecte doit méditer sur le local: précaution préférable à tous les Mémoires & aux Cartes...", *ivi*, p. 84

⁹² *Ivi*, p. 87.

⁹³ Si rimanda all'esautiva sistematizzazione di DIXON HUNT 1992 e al repertorio delle fonti citate. Si rimanda inoltre l'approfondimento a studi monografici, come EROUART 1982; SZAMBIEN 1989. Sul'evoluzione francese del pittoresco, cfr. WIEBENSON 1978.

importanti giardini “regolari” ritratti tra XVIII e XIX secolo, dove la vegetazione esprime la dinamica evolutiva, dal tempo naturale della de-formazione al tempo ideale della tras-formazione⁹⁴. Si ricordano, tra tutti, i giardini delle ville romane⁹⁵, mete d’obbligo dei viaggi culturali, come Villa d’Este dipinta da Jean-Honoré Fragonard e da Hubert Robert che vi soggiornarono nell’estate del 1760, insieme all’abate di Saint-Non, ritraendo fontane e statue aggredite dalla vegetazione⁹⁶. A metà Ottocento le fontane di villa d’Este sono “mute” e i portici di verzura, ricorda Lefèvre, “ont dérangé depuis longtemps la régularité de leurs formes architectoniques”⁹⁷; a villa Aldobrandini, è ancora il tempo che “a émoussé les contrastes et fondu l’oeuvre de l’homme et de la végétation”⁹⁸ e villa Ludovisi che, coi suoi “souvenirs antiques” e il suo recinto fortificato, è una “vraie ruine naturelle”⁹⁹.

Senza soluzione di continuità, la vegetazione connette la natura ordinata dall’artificio con la natura libera, sopravvivendo allo sfacelo delle forme geometriche del giardino rinascimentale e barocco¹⁰⁰. Ne consegue che la vegetazione, per mancanza di manutenzione, si svincola dalle regole della geometria, deformandosi spontaneamente. È in un tale processo di de-formazione che i giardini sono ritratti dai *Pensionnaires* dell’Académie de France a Roma; *d’après nature*, alla maniera sancita in sede accademica fin dai primi decenni del XVIII, per stimolare la diretta osservazione dei fenomeni naturali, cogliendone dal vivo tutte le possibili istantanee e irripetibili sfumature. Per inquadrare meglio il contesto culturale nel quale si collocano i tanti dipinti di giardini, dai quali sembrano mutuare i *paysages composés*, occorre anche solo richiamare il ruolo-chiave di Anne Claude Philippe conte di Caylus e di Johann Joachim Winckelmann nell’ambito della metodologia scientifica d’indagine archeologica, condotta sul doppio registro della ricerca stilistica e della diretta testimonianza materiale del passato dissepolto. Se la classificazione dei reperti appartenenti ai filoni antichi greco-italici e romani trasmette i modelli figurativi in un mosaico da ricomporre con variabili infinite, la prospettiva storico-filologica indotta da un’organizzazione razionale del sapere antiquario

⁹⁴ Si ricorda l’immagine ottocentesca del giardino di Villa Doria Pamphili, con la vegetazione rigogliosamente naturale all’interno delle siepi topiate ritratto da Johann Christian Reinhart (1832), che trae valore aggiunto proprio dallo stato d’abbandono. (J. Ch. Reinhart, 1761-1847, *Giardino di Villa Doria Pamphili*, Essen, Museum Folkwang; si veda: M.A. Giusti, *La veduta-documento e le serie “catastali”* in FAGIOLO, GIUSTI 1996, pp. 44-57). Così lo ricorda Lefèvre, nel ritenerlo un significativo trait-d’union tra “il rinascimento italiano e il gusto francese”: “L’abbandono vi aggiunge un fascino melanconico. Il silenzio è qui tanto grande come a Versailles, e tuttavia immune da questa tristezza che le pompe disastrose del *grand siècle* sembrano dappertutto aver lasciato dietro di loro” (trad. dell’autrice).

⁹⁵ Si veda villa Aldobrandini con le quinte di lecci del teatro d’acqua, sfuggite al rigore dell’*ars topiaria* nel dipinto di François Marius Granet, *Domenichino accolto dal Cardinale Aldobrandini presso la Villa Aldobrandini di Frascati* (1822-1823), collezione privata (Sul tema: COSTANTINI, FASANO 2004).

⁹⁶ LEFÈVRE 1867, p. 149.

⁹⁷ *Ivi*, p. 93.

⁹⁸ *Ivi*, p. 97.

⁹⁹ *Ivi*, p. 98.

¹⁰⁰ Sull’argomento, si veda: OTTANI CAVINA 1994, pp. 5-10; A. Rinaldi, in GIUSTI, TAGLIOLINI 1995, pp. 127-148; M.A. Giusti, *Pittura come giardino*, in FAGIOLO, GIUSTI 1996, pp. 84-91, GIUSTI 2004, pp. 41-43.

contribuisce a sviluppare una consapevolezza del “valore” di “autenticità” nel reimpiego ovvero nella riproduzione in copia dell’antico che, come vedremo, acquisterà una dimensione significativa anche all’interno delle sistemazioni paesaggistiche.

La selezione di un particolare momento della realtà fisica, l’associazione e il “montaggio” di edifici, reperti antichi, monumenti, conduce alla trasfigurazione visionaria dell’artista che crea un nuovo paesaggio. Le tappe di questo processo possono essere colte analizzando l’opera di Hubert Robert,¹⁰¹ uno dei paesaggisti più legati al “progetto” e alla concreta trascrizione del dipinto nella fisicità del giardino, il quale, per certi versi, può essere considerato *trait-d’union* tra cultura antiquaria, pittura di paesaggio e una moderna concezione del giardino. Pittore, collezionista¹⁰², conservatore¹⁰³, Robert soggiorna a Roma tra il 1755 e il 1765¹⁰⁴, dove frequenta l’Accademia di Francia. La sua familiarità, condivisa con altri *pensionnaires*, tra cui Jean-Baptiste Greuze e Jean-Honoré Fragonard, è con la cultura archeologica e, in particolare con eruditi quali l’abate Jean-Claude Richard de Saint-Non¹⁰⁵, Giovan Battista Piranesi, Anne-Claude-Philippe de Caylus, con restauratori come Bartolomeo Cavaceppi che, insieme al fratello Antonio, viene ricordato nel dipinto *L’Atelier d’un Restaurateur d’antiques*. È particolarmente significativa l’importanza che Robert attribuisce all’atto del restauro, enfatizzando la figura di un protagonista, come il Cavaceppi, che operò al servizio del Cardinale Albani, ideando il restauro d’integrazione, dove le parti aggiunte tendevano a mimetizzarsi con quelle antiche nell’intento di restituire l’integrità formale dell’opera. È questo dunque il coté culturale nel quale Robert affina la sua conoscenza storica, volta non solo ad ampliare gli orizzonti figurativi in fascinazioni visionarie di monumenti e reperti, ma a cogliere i meccanismi interpretativi della “scienza” archeologica, la quale implica anche le tecniche di restauro per assicurare la leggibilità e la conservazione dei frammenti. Una cerchia, va aggiunto, che frequenta le ville di Roma, di Tivoli, di Frascati, di Caprarola, gli scavi di Ercolano, di

¹⁰¹ Su Hubert Robert (1735-1808), si vedano gli studi monografici di DE CAYEUX 1987 e 1989, con l’esautiva bibliografia citata. Si veda inoltre: FAROULT, VOIRIOT 2016.

¹⁰² È importante segnalare che, tra le sue collezioni, sono documentate le piante e vedute di monumenti antichi (*Monuments antiques* di Barbault; *Six Pièces d’architecture* di Piranesi), dipinti e disegni di Panini, acquedotti di Saint-Non da disegni di ville e dintorni di Roma, dipinti di Boucher, Fragonard, Vernet, ecc. (DE CAYEUX 1989, cit. p. 236).

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 244-253.

¹⁰⁴ In questi anni videro la luce numerose edizioni antiquarie, tra cui: Giovan Battista Piranesi, *Le antichità romane*, (1756) e *De romanorum magnificentia et architectura* (1765); Anne-Claude-Philippe Caylus, *Récueil d’antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 voll. (1756-67); Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati da Giovanni Winckelmann, prefetto delle antichità di Roma* (1767).

¹⁰⁵ L’abate Richard de Saint Non (1727-1791) si avvale di vari artisti per gli apparati illustrativi della sua poderosa opera *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, 4 tomi in 5 volumi, stampati a Parigi (1781-86), tra cui Fragonard e Robert coi quali intraprese un viaggio nel Regno di Napoli. Cfr. DE SAINT NON (1781-1785), 1981.

Pompei, i templi di Paestum, mete obbligate del *Grand Tour* settecentesco¹⁰⁶. Da qui derivano i soggetti *d'après nature* dei dipinti che contemperano giardini rinascimentali e barocchi in fase di degrado con scenari di rovine e reperti dissepoliti, unificati dall'azione del tempo sulla materia e dal processo di ruderizzazione. “Villa Madama era parzialmente in rovina quando Hubert Robert l’ha vista, disegnata e dipinta. Si è compiaciuto di mostrarla aggredita da una vegetazione selvaggia, con le pietre sconnesse, le balaustrate rotte. Alla stessa maniera è stato sedotto dai resti di un’altra dimora di Papa Giulio, villa Giulia, che ha fornito il soggetto de *l’Ecurie et magasin à foin, peint d’après nature à Rome*”¹⁰⁷. Resti che si integrano anche con episodi storicistici come nel dipinto *Le jardin de l’Infant* che inserisce nella scena un fonte in stile medioevale realizzato nel 1796, affianco a colonne, capitelli e statue antiche in abbandono, presenti in vari altri dipinti come nella *Vue prise des jardins Barberini à Rome*. È, infine, da quel “museo di rovine” all’aperto di cifra piranesiana, qual è il paesaggio romano del Settecento, rivelato nell’insieme giustapposto di frammenti antichi e moderni, che Robert sembra trarre l’idea di continuità; il tempo della natura e il tempo della storia diventano i parametri sui quali, come vedremo, lo stesso Robert imposterà il suo intervento di “restauro” paesaggistico a Versailles.

Dunque, un’ulteriore testimonianza del diretto legame di Robert con la cultura del giardino è la frequentazione con Claude-Henry Watelet¹⁰⁸ che fece realizzare il parco di Moulin-Joli, dove unisce elementi regolari e irregolari, introducendo il nuovo genere “campestre”. Nel dipinto *Le jet d’eaux* vi è ancora un rimando all’erudizione antiquaria. Robert rappresenta infatti Moulin-Joli, con l’abate di Saint Non intento alla lettura, seduto ai piedi di un tasso topiato. Sulla destra, in primo piano, la scena è schermata da un albero con rami secchi e spezzati, che ammonisce sugli effetti del tempo, offrendo un’ulteriore prefigurazione del processo evolutivo della natura.

Il repertorio dei giardini ritratti da Robert si arricchisce in Francia: Auteil, Isle-Adam, Ivry, Saint-Ouen, fino alla collaborazione, più o meno diretta, nella progettazione di un gran numero di siti.

La *Vue générale du parc de Méréville*, al di là dei noti problemi di attribuzione del progetto, è comunque uno dei dipinti che furono presentati al proprietario, marchese Jean-Joseph

¹⁰⁶ Sull’argomento: DE SETA 1982.

¹⁰⁷ DE CAYEUX 1987, p. 92.

¹⁰⁸ Claude-Henry Watelet (1718-1786), esordisce con la pittura. Nel 1774 pubblica *Essai sur les jardins*, dove critica il giardino regolare, pur rivelando “il gusto” francese della “scenografia”, ma anche gli eccessi “spesso ridicoli” del giardino inglese. Divide il giardino in tre generi mediati da codici letterari di lettura: pittoresco (per le attinenze con le idee sulla pittura) poetico (improntato alla mitologia, agli usi e costumi antichi ed esotici) romanesco (abbraccia tutto ciò che è stato immaginato e che può ancora essere inventato); cfr. LE DANTEC 1996, pp. 190-194; BARIDON 1998, pp. 881-886.

de Laborde nel 1786-87, prima dell'esecuzione degli edifici del parco. Questo raffigura un *paysage composé* di scene connotate da monumenti-simbolo dell'antico, come la colonna Traiana che si erge in posizione dominante con funzione di contrappunto rispetto all'albero isolato, il castello e le scuderie sul fondale, il ponte rustico, la cascata, le grotte in primo piano. È superfluo sottolineare che si tratta di un condensato di spunti paesaggistici che riflettono pienamente i principi diffusi dalle fonti coeve. Da Méréville, ancora a Chanteloup, Compiègne, Rambouillet, Méréville¹⁰⁹ fino a Ermenonville¹¹⁰, Hubert Robert collabora con architetti e committenti quali Watelet, Camus, Le Bond, Girardin nella raffigurazione e, talora, nella realizzazione di paesaggi monumentalizzati da reperti e architetture allusive non solo al mondo antico. Si tratta, come è ben noto dagli studi di de Cayeux¹¹¹, di un'adesione piena agli aspetti evolutivi del giardino settecentesco, filtrati, prima ancora che attraverso Watelet, tramite opere come *La bergère des Alpes* di Jean-François Marmontel, un racconto ad ambientazione pastorale, e la *Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau¹¹², il romanzo in forma epistolare che associa alla libertà della natura il raggiungimento della felicità dell'uomo e il suo realizzarsi come soggetto morale.

¹⁰⁹ Il parco di Méréville, realizzato da Hubert Robert in collaborazione col proprietario, marchese Jean-Joseph de Laborde, è un *paysage composé* che assembla all'interno della vasta area, tra roccie e cascate artificiali, una serie di fabbriche: castello, ponte ruinate, ponte cinese, ponte bianco, Tempio della Pietà, cenotaffio di Cook, colonna Traiana, mulino, ecc: "Ce qui plaît le plus dans tout l'ensemble de Méréville est l'harmonie qui règne dans toutes ces parties. Le château a l'air d'avoir été bâti pour le jardin, tant il est en rapport de tous côtés avec lui" (Alexandre de Laborde, in BARIDON 1998, cit., p. 932). Laborde, che descrive il parco nel 1808, annota lo stato di abbandono: "Les environs du désert sont partout agréables, et il est à regretter que ce lieu, autrefois fort beau, ne soit actuellement pas mieux entretenu", *ibidem*, p. 929.

¹¹⁰ Il parco di Ermenonville fu realizzato dal marchese René-Louis de Girardin (1735-1808) amico di Rousseau (la sua tomba è situata nell'isola dei pioppi), autore del trattato *De la composition des paysages* (1777), nel quale esprime i principi sulla natura libera, improntati alla filosofia dei fisiocratici "L'art du paysagiste est de transformer un pays, une campagne, en paysage (...) il ne sera donc ici question ni de jardins antiques, ni de jardins modernes, ni de jardins anglais, chinois, cochinchinois; ni de divisions en jardins, parcs, fermes ou pays; ni d'exemples de tel ou tel lieu, parce que les exemples ne conduisent qu'à faire des copies; je ne traiterai que des moyens d'embellir ou d'enrichir la nature, dont les combinaisons variées à l'infini ne peuvent être classées et conviennent également à tous les temps et à toutes les nations" (cit. in BARIDON 1998, p. 895).

¹¹¹ DE CAYEUX 1987, p. 326.

¹¹² Il pensiero filosofico di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) influenzò notevolmente la nuova sensibilità per il paesaggio, fin dai *Discours sur les sciences et les arts* e *Discours sur l'origine de l'inégalité*, degli anni '50 del XVIII secolo. Il ritorno al "vero" stato di natura in rapporto al processo di civilizzazione, il cui avvio è dichiarato fin dalla significante apostrofe al secondo Libro *Sull'origine della disegualianza...*, trova uno sviluppo catartico-educativo nel romanzo *La nouvelle Héloïse*. I principi filosofici s'incontrano con un più specifico interesse per la scienza botanica che il filosofo ginevrino dichiarò nelle sue autobiografiche *Confessions* (1765), dove, ricordando gli esordi da *botaniste*, ammette di conoscere "quelque chose à l'ouvrage de la nature, mais rien à celui du jardinier". Nel *Promeneur solitaire*, scritto pochi anni prima della morte, Rousseau descrive lucidamente la *Flora Peninsularis* dell'isola Saint-Pierre sul lago di Biemme (dove aveva soggiornato e composto le *Confessions*), "avec un détail suffisant pour m'occuper le reste de mes jours". La sua opera ebbe una diretta influenza su un *curieux* come Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), che aveva viaggiato in Europa e Africa, al quale si deve un'opera come *Études de la nature* (1784), dove dichiara che fu Rousseau a comunicargli, "des espèces de caractères algébriques qu'il avait imaginés, pour exprimer très brièvement les couleurs et les formes des végétaux". Sull'argomento: BARIDON 1998, pp. 74-79.

La tempesta e la ricostruzione del *Bosquet des Bains d'Apollon*

Tracciato il percorso sul quale Robert imposta un concreto confronto con la realtà del giardino, diviene illuminante l'apporto documentario sui processi di trasformazione e i degradi dei giardini regolari, alla luce del progetto per la sistemazione del *Bosquet des Bains d'Apollon*, che prevede il recupero delle sculture scompagnate dalla tempesta. I dipinti dei giardini di Versailles, dello stesso *Bosquet* e dell'*Entrée du Tapis vert*, durante l'abbattimento degli alberi (1774-75), con Maria Antonietta e Luigi XVI in visita al cantiere, mentre il re discute con il conte d'Angiviller, direttore des Bâtiments, si colloca in un particolare momento di riflessione sulle scelte da operare nel restauro del parco. Gli episodi monumentali raffigurati nei dipinti (la Colonnade, che si profila appena dietro lo schermo di alberature rinsecchite, i gruppi scultorei isolati dalla prospettiva delle *palissades*, i frammenti marmorei sparsi come rovine) si svelano in un contesto de-formato dal degrado della vegetazione, maltrattata fin dal momento dell'impianto¹¹³.

L'enfatizzazione del tema delle alberature e quindi del loro ruolo strutturante nel contesto di un giardino riconduce alle indicazioni precettistiche di D'Argenville (ma anche alle critiche di Walpole¹¹⁴), riproponendo la centralità monumentale della componente arborea.

Una risposta a tali riflessioni si concretizza con il *nouvel emplacement*¹¹⁵ del gruppo scultoreo dei *Bains d'Apollon*, opera di François Girardon e Thomas Regnaudin (1666-1675), originariamente collocato nella grotta di Theti, per la cui sistemazione già Luigi XIV aveva richiesto un "dessin en forme de dôme" per proteggere i gruppi scultorei, conferendo loro una sorta di assetto museale *en plein air*. Il progetto di Jules Hardouin-Mansart – che si concretizzò solo nel 1704 – aveva comportato la demolizione del *bosquet du Marais*. Nel disegno conservato nel Museo di Versailles si nota la sistemazione dei tre baldacchini rotondi elevati sopra una balaustrata davanti a una vasca con cinque fontane (tre delle quali alla base dei baldacchini e due isolate nelle nicchie di verzura). Il fondale della scena è costituito da una parete verde con nicchie, due delle quali contenenti le statue di *Acis* e *Gala-tea*, anch'esse provenienti dalla demolizione della grotta di Theti. Un'incisione di Jacques Rigaud (1704-1705)¹¹⁶ rappresenta i tre gruppi scultorei isolati, ciascuno eretto sul proprio

¹¹³ LABLAUDE 1995, p. 129.

¹¹⁴ "In Francia il grande ostacolo (alla realizzazione di paesaggi) è il limite imposto alla crescita degli alberi. Dopo un certo tempo, quando dovrebbero raggiungere una certa dimensione, rischiano di essere contrassegnati come legname reale dagli ispettori della real casa; non succede mai di vedere un albero veramente vecchio. Il senso del paesaggio e gli ispettori governativi sono due cose incompatibili", WALPOLE (1768) 1991, p. 102.

¹¹⁵ Stando a de Cayeux, il primo documento relativo all'incarico di Hubert Robert risale al 1 giugno 1777. Si tratta di una lettera indirizzata all'artista nella quale si chiede notizia del progetto di "nouvel emplacement" dei Bains d'Apollon. Il referente del progetto per l'amministrazione dei Bâtiments du Roi è, in qualità di *inspecteur*, l'architetto Jean-François Hertier (1739-1822). Cfr. DE CAYEUX 1987, p. 220, 375.

¹¹⁶ Si legge nella didascalia dell'incisione: "Ce bosquet consiste en trois magnifiques Baldaquins de métal doré, placés dans le fond. Dans celui du milieu est représenté Apollon dans le bain servi par des Naiades. Ce groupe admirable

➔
Hubert Robert,
*Vues des
jardins de
Versailles,
dans le temps
qu'on abattait
les arbres.*
Chateau de
Versailles
(Wikimedia
Commons,
pubblico
dominio).



pedistallo-fontana, coperto dal baldacchino, realizzato secondo il modello conservato anch'esso al Museo di Versailles. Tale sistemazione riflette un tipo d'allestimento fisso coi gruppi allineati in successione frontale¹¹⁷; mentre è una diversa concezione spaziale che Robert imprime al progetto del *Bosquet des Bains d'Apollon*, realizzato su incarico dell'amministrazione dei Bâtiments¹¹⁸. A sollecitarne la realizzazione fu lo stesso Luigi XVI. Dopo la devastazione delle alberature del parco, passate attraverso ripetuti eventi traumatici, il boschetto doveva presentarsi completamente distrutto, come appare nei dipinti di Robert, chiamato appositamente a documentare l'evento¹¹⁹. A seguito del quale "si pose il problema di restaurare il bel boschetto dei Bains d'Apollon", si legge nella *Guide* di Luc-Vincent Thiéry¹²⁰, il Conte Dangivillers, come direttore generale degli edifici del re, "incaricò di questo lavoro M. Robert, i cui "disegni furono graditi a Sua Maestà. L'opera iniziò nel 1778 e fu completata nel 1780". L'intervento proposto da Robert, nominato "dessinateur des Jardins du roi"¹²¹ è sviluppato in più versioni che dimostrano il procedere da una soluzione in parte ancora legata al dominio della regola fino al pieno sviluppo della natura libera.

Tema centrale è la realizzazione della nuova grotta di Apollo con il rimboschimento dell'area. Nella soluzione finale il *bosquet* è circoscritto da un percorso sinuoso che si dipana verso un rilievo artificiale, scavato da grotte e cunei, con acqua e vegetazione, che inquadra in uno scenario naturalistico l'evento scultoreo contenuto nella grotta. La rappresentazione di Apollo circondato dalle Ninfe si presenta sullo sfondo di massicci pilastri che lasciano intravedere la cavea interna, mentre in quelle laterali, schermate dalla vegetazione, sono disposti i cavalli del Sole trascinati dai Tritoni¹²².

La sistemazione di Robert configurata in numerosi disegni e dipinti rende dinamica una scena pittorica, sviluppandone tutte le potenzialità spaziali e temporali. Dove una serie di passaggi dà luogo a una molteplicità di visuali, restituendo il procedere del racconto scultoreo.

est de 7 figures du fameux Girardon. Dans ceux des cotés sont les coursieurs du soleil abreuvés par des Tritons le tout de marbre blanc. Ces trois superbes pièces sont soutenues et assorties par des bases et piédistaux ornés de masques de bronze doré qui repandent une assez grande quantité d'eau pour fournir aux trois cascades".

¹¹⁷ Sulla disposizione "teatrale" delle sculture, cfr. M.A. Giusti *Teatri di rocce*, in FAGIOLO, GIUSTI, CAZZATO 1998, pp. 148-159.

¹¹⁸ Per rappresentare il progetto da sottoporre all'approvazione dell'amministrazione e dello stesso re, Hubert Robert realizzò oltre ai vari disegni, anche un modello, cfr. DE CAYEUX 1987, p. 221. Sull'argomento, si veda: GIUSTI 2004, pp. 44-49.

¹¹⁹ Delle due vedute, non datate né firmate, esistono varie versioni oltre alle prime, conservate al Museo di Versailles (tra queste, due, fanno parte della Collezione Gulbenkian della National Gallery di Londra). Tuttavia, sulla scorta delle fonti, sono state datate al 1776-77, poiché il 13 aprile 1777 risale una ricevuta di pagamento a Hubert Robert, per "deux tableaux qu'il a faits représentant des vues du château de Versailles lors de sa destruction", DE CAYEUX 1987, p. 219.

¹²⁰ THIÉRY 1788, in *ivi*, pp. 226-227

¹²¹ Titolo che, come fa notare de Cayeux, "non era stato più attribuito dai tempi di Le Notre", *ivi*, p. 219.

¹²² I gruppi scultorei, rispettivamente di sinistra e di destra, si devono a Gilles Guérin e Thibaut Poissant, a Gaspard e Balthazar Marsy, ai quali furono commissionati nel 1666.

Ma, al di là della lettura delle declinazioni linguistiche dell'intervento, interessa qui riflettere sui meccanismi elaborativi di Robert, da ricercare in quell'unità che lega la dinamica della natura con la statica fermezza del monumento, dove l'artista non si limita più a illustrare figurativamente la natura, ma agisce direttamente su di essa. E vi agisce in un'ottica che interpreta il senso drammaturgico della scena, ricontestualizzando il gruppo scultoreo nel *bosquet*.

Robert rifiuta il mero ripristino della disposizione originaria delle statue su piedistallo, nonostante le richieste iniziali fossero chiare sull'utilizzazione degli stessi supporti recuperati dal precedente allestimento di Mansart, "trattandosi di forme buone e di materiali preziosi"¹²³. Dunque, il gruppo aveva già in parte perduto il corredo allestitivo, più fragile dal punto di vista materico. Rimanevano le statue isolate che, in ipotesi, potevano indurre a ricreare un'analoga consequenzialità narrativa: la scena mitologica tratta dalla letteratura antica che ambienta Apollo e i Titani nella grotta di Teti, la dea della mitologia greca che personifica la fecondità marina e la notte. Un'endiadi cosmica nell'unione con Apollo emblema del Sole (in relazione alla simbologia di Luigi XIV) circondato dalle Muse.

Robert compie un'opera di ricontestualizzazione delle opere in un ambiente pensato secondo la sensibilità del suo tempo¹²⁴, ma non rinuncia a evocare, con la realizzazione della grande *rocaille* artificiale, la sistemazione originale del gruppo, proveniente dalla grotta di Theti, dove le statue erano rimaste per un breve periodo (dal 1667 al 1685), fino a quando cioè l'edificio fu distrutto da Mansart per ampliare l'ala nord del castello. In questo senso, quella di Hubert Robert è una reinterpretazione del tema della statuaria incastonata nella roccia, nel confronto tra la "forma della bella natura" e la natura stessa ricreata artificialmente, che riprende i repertori seicenteschi dei teatri d'acqua e, per rimanere a Versailles, l'analogia va con gli studi di fontane per i *parterres d'eaux* di Charles Le Brun.

È questo il punto di arrivo di un processo che sviluppa il tema della grotta di Theti, alla quale Robert imprime un'articolazione "naturale", allineandosi, in questo, ai valori della sensibilità paesaggistica, e, al tempo stesso, a una lettura "filologica" degli scrittori antichi, e in particolare di Callimaco che nell'*Inno a Delo* riconduce Apollo al luogo della nascita mitica nell'isola. Se in questo intervento di ricollocazione di opere, ormai divenute reperti erratici, passati attraverso più contesti nello stesso ambito del parco, si può

¹²³Alla lettera del 1777 è unita una memoria nella quale vengono impartite indicazioni sulla scelta progettuale: "le plus économique (...) pour lequel on peut faire resservir les pièces des taux, cuvettes, coquilles, macarons, etc., tant les formes sont bonnes et les matières précieuses", DE CAYEUX 1987, p. 220.

¹²⁴Si rimanda, in particolare ad alcune riflessioni su Versailles che Thomas Wathely scrive in nota al suo trattato pubblicato in francese nel 1771, WATHELY 1771, pp. 201-202n.

leggere la lezione antiquaria mutuata dalla frequentazione romana di Robert, volta al riconoscimento del monumento in rapporto anche all'ispirazione letteraria delle fonti, va anche rilevato come tale intervento dimostri il rifiuto di procedere a un'astratta museificazione delle sculture e, al tempo stesso, l'acquisizione del principio di evoluzione del giardino in quanto organismo vitale. Principi questi che trovano nello sviluppo paesaggistico il diretto legame tra restauro della preesistenza e dimensione dinamica del connettivo ambientale. Nell'intervento di Robert si può dunque cogliere il riconoscimento della processualità insita nel giardino, inteso come opera in continua evoluzione; il procedere dalla de-formazione alla tras-formazione che s'incontra con le idee della natura libera¹²⁵. In tal senso, sembrano pertinenti le osservazioni di Wathely sui giardini di Versailles, pubblicate nel suo trattato coevo al *bosquet* di Robert, il quale, nell'ammirare la superba collezione di statue, esprime disappunto per la loro sistemazione, isolata e regolare, mentre loda i "busti dei grandi uomini d'Inghilterra disposti in prospettiva all'ombra degli allori" di Stowe, un giudizio tanto più estensibile alla situazione pittoricamente chiaroscurale, dinamica e variegata dei Bains d'Apollon.

Quelle source d'amusement pour tous les voyageurs que la curiosité attire a Versailles, que cette superbe collection de statues qui en orment les appartements et les jardins, malgré le peu de rapport qu'il y a souvent entre la statue et le lieu où elle est placée. Ce qui anime les champs élysées de Stowe, ce sont les bustes des grands hommes d'Angleterre qui se présentent en perspective sous des lauriers¹²⁶.

È il filo rosso della cultura coeva che, a partire da Marc Antoine Laugier, insiste sulle critiche ai giardini di Versailles, a lungo ritenuti anche dai viaggiatori ed eruditi stranieri, una delle meraviglie del mondo, annoverando tra i "difetti": la conformazione del sito, "désert rebutant", l'eccessiva regolarità e chiusura degli spazi, la mancanza di vivacità della vegetazione, "d'une aridité extrême"¹²⁷. In breve, il giudizio riguarda quella maniera di "forcer la nature" che, anche un aristocratico come Louis de Rouvroy, duca di Saint-Simon, così vicino alla corte, criticò nelle sue *Mémoires du duc de Saint-Simon sur le règne de Louis XIV et la Régence*, osservando la progressiva decadenza di "ce chef-d'oeuvre si ruineux et de si mauvais goût"¹²⁸. Da questa prospettiva, dunque, Robert muove la chiave interpretativa dei reperti statuari che, riattivati nella nuova sistemazione, sia pure con copie (mentre gli originali sono custoditi nel museo del castello), non solo non tradiscono l'originaria intensità classicistica, ma ne potenziano le implicazioni concettuali.

Ripercorrendo l'intera vicenda delle opere seicentesche con gli strumenti della filologia,

¹²⁵ GIUSTI 2004, pp. 41-50.

¹²⁶ WATHELY 1771, c. XV.

¹²⁷ LAUGIER 1753, pp. 276-290.

¹²⁸ SAINT-SIMON 1916, p. 175.

innestati nella nuova *sensiblerie* per la natura, il pittore paesaggista viene così a risemantizzare i gruppi scultorei, storicizzando l'intervento di ripristino. È significativo il giudizio critico di Luc Benoist così trionfale nell'esaltare la dimensione mondiale che acquista il modello Versailles, quando, parlando del reimpianto di alberi nel 1775 a seguito della grande tempesta, sottolinea come Hubert Robert abbia approfittato dell'evento "pour placer les sculptures de l'ancienne grotte de Thétis, qui s'étaient déjà promenées dans bien de bosquets, au milieu d'un nouveau cadre romantique, un amoncellement de rochers dominé par le noirs sapins. Le délicat chef-d'oeuvre de Girardon ne se trouve plus à l'échelle de l'ensemble et disparut dans cette informe et artificielle nature (1778)"¹²⁹.

Da Vanbrugh a Ruskin

Conservazione e pittoresco¹³⁰ sono due termini che trovano un legame significativo nella rilettura di un documento, sul quale hanno opportunamente posto l'accento Peter Weiss e Michel Baridon¹³¹, dal quale emergono linee di tangenza tra l'identità storica, il *genius loci*, le matrici pittoriche nella nuova idea di giardino. Risale al 1709 (una data significativa perchè coincide con la prima edizione del trattato del D'Argenville sul giardino barocco) la proposta di Sir John Vanbrugh¹³² di conservare i resti di un'architettura gotica facendola assurgere a episodio paesaggistico significativo nel contesto del rimodellamento di un parco. Tale proposta segna l'apertura verso il *landscape gardening* e, nel contempo, solleva l'interesse sul tema della conservazione di un edificio medievale allo stato di rudere.

Vanbrugh, considerato dalla storiografia contemporanea un "deciso promotore della rottura col barocco", si era formato in ambito teatrale. Già progettista del palazzo di Charles Howard, terzo conte di Carlisle, nello Yorkshire e del mausoleo neoclassico, inserito nel parco, fu chiamato a dirigere i lavori del palazzo di Blenheim di proprietà di John Churchill, duca di Marlborough¹³³. In quell'occasione aveva più volte contraddetto le idee della duchessa orientate sulle grandi scenografie regolari del gusto coevo,

¹²⁹ BENOIST 1947, 66.

¹³⁰ Sul pittoresco dibattono Gilpin e Price. Repton inserisce il termine in una sorta di glossario sui principi del *Landscape Gardening* (cfr. *Sketches and Hints...* 1795, p. 113): "questa caratteristica di cui Price ha parlato abbondantemente e con tanta competenza, offre al giardiniere un ampio gioco di luci e di ombre, di forme di gruppi, di contorni, di sfumature, un equilibrio compositivo e il vantaggio che può derivare dalle asperità dei rilievi e dalle rovine, immagini degli anni e del tempo che passa". Dalla seconda metà del XIX secolo, l'uso del termine viene ricondotto all'ambito esclusivo della pittura. Lo dichiara Edouard André nel suo *Traité* ("Ce nome (pittoresque), encore employé par les peintres, tombe aujourd'hui en désuétude. Mais la chose n'en a pas moins persisté, et ces accessoires obligés de toutes scènes paysagères s'imposent à l'étude des dessinateurs de jardins" ANDRÉ 1879, p. 179).

¹³¹ BARIDON 1991, pp. 89-92.

¹³² Notizie su Sir John Vanbrugh (1664-1726), sono in McCORMICK 1991; BARIDON 1998, pp. 839-841.

¹³³ Sulla vicenda del complesso: WOLSELEY 2012.

mostrandosi del tutto indifferente all'architettura di una preesistenza medievale che un intervento di tal genere avrebbe abbattuto. Le argomentazioni avanzate da Vanbrugh in una delle lettere scritte all'aristocratica committente (*Argomenti per conservare una parte di un vecchio maniero a Blenheim*) sono un vero e proprio manifesto di una nuova sensibilità verso il contesto e la memoria, dalle quali trapela un'idea di paesaggio come "cultura" in un senso che si avvicina all'accezione contemporanea del termine, racchiudendo in sé i principi stessi della conservazione.

In proposito, acquistano particolare rilevanza gli argomenti avanzati per salvare dalla demolizione il complesso situato in un'area posteriore alla residenza¹³⁴. In primo luogo sono le ragioni storiche della conservazione, scandite secondo una successione logica esemplare: origine dell'architettura, luogo di eventi storici, riconoscimento del "valore" da parte della comunità. L'edificio, scrive Vanbrugh, "...fu edificato da uno dei più bravi e marziali dei nostri re e, per quanto non celebri la gloria delle sue armi, esso è stato sempre considerato con affezione il luogo abitato dai suoi amori. Inoltre, tra tutti coloro che vengono a visitare gli edifici costruiti per commemorare la grande battaglia di Blenheim, alcuni sono interessati anche a vedere ciò che rimane della residenza di "Fair Rosamund" [l'amante preferita da Enrico II re d'Inghilterra], ragione per cui pare impensabile dire loro che non ne resta alcuna traccia"¹³⁵.

Si fa qui notare come il riconoscimento del "valore di memoria" del reperto da parte della collettività sia considerato un valore di documento, indipendente da giudizi estetici sul manufatto in sé. Non solo, il problema estetico è qui intimamente connesso con il contesto storico e con il potenziale evocativo che la permanenza medievale viene a esercitare sul progetto paesaggistico. In secondo luogo, a rafforzare la sua tesi, l'architetto propone un'immagine progettuale del sito che avrebbe tratto valore aggiunto proprio dalla presenza di memorie antiche che Vanbrugh propone di risemantizzare in una nuova cornice arborea. Più precisamente: "Ma, se l'argomento storico non è sufficiente, si possono ancora aggiungere altre motivazioni [...].", scrive Vanbrugh, sottolineando come, "qualora lo spazio vuoto in cui attualmente l'edificio si trova fosse guarnito di alberi (soprattutto dei bei tassi e agrifogli, mescolati per formare una macchia), tutto ciò che rimane dell'edificio apparirebbe, in questo contesto vegetale, compreso tra due emergenze forti, venendo così a formare uno degli oggetti più gradevoli che un pittore di paesaggio possa concepire"¹³⁶.

Sono qui evidenziati i nessi con la pittura di paesaggio, alla quale viene implicitamente

¹³⁴ Il maniero è raffigurato in un'incisione anonima del 1711, conservata alla British Library, BARIDON 1998, p. 801.

¹³⁵ Allude a un'icona del medioevo leggendario inglese, Rosamund Clifford (1150 - 1176), amante del re Enrico II, *ibidem*.

¹³⁶ *The Complete Works of Sir John Vanbrugh*, t. IV, pp. 27-30.

accordato il potere di trasformare la stessa realtà naturale in un paesaggio altro. In proposito, si vuole qui anche solo richiamare il *Cours de Peinture par Principes*, di Roger de Piles¹³⁷, pubblicato a Parigi nel 1708, i cui precetti erano certamente noti a Vanbrugh. Precetti che sembrano letteralmente trasferiti nei giardini inglesi del XVIII secolo e più ampiamente nello sviluppo del *landscaping*¹³⁸. Ma l'argomento che rende ancora più significativa la proposta di Vanbrugh è il riconoscimento dei valori storici e di appartenenza al luogo, sui quali si fonda il principio d'identità del "bene" da preservare. In tal senso, esso anticipa il filone identitario della cultura anglosassone, volto a individuare il *genius loci* nelle testimonianze del passato medievale (e bisogna arrivare ai primi decenni del XIX secolo, a Pugin¹³⁹ e a Ruskin¹⁴⁰, passando attraverso Walpole¹⁴¹, Mason¹⁴², Hall¹⁴³) per acquisire pienamente la coscienza storica del "The English Early Decorated". La relazione tra paesaggio naturale e architettura gotica gioca sui nessi simbolici che si vengono a stabilire nella specificità di ogni sito. Il che rende ancor più calzante quanto scrive William Mason nell'ultimo ventennio del XVIII secolo¹⁴⁴, a proposito della pertinenza ambientale degli archetipi storici: "per quanto le regole dell'architettura antica siano le stesse che convengono alle dimensioni degli edifici moderni, evitiamo di impiegarle per formare le nostre rovine; senza dubbio non possono non piacere quando sono dipinte da Panini o incise dalla mano potente di Piranesi, ma quelle sono fatte per ornare qualche giardino toscano. Da noi la rude mano del tempo ha tanto degradato gli edifici

¹³⁷ Su Roger de Piles (1635-1709), si veda: DIXON HUNT, WILLIS 1988, pp. 112-18; LE DANTEC 1996, pp. 132-138.

¹³⁸ Il principio di "imitazione" della natura diviene il presupposto fondativo del paesaggismo, che si sostanzia nelle forme non regolari. Da qui, l'insistente dibattito sulla genesi dell'irregolarità che percorre la trattatistica dell'ultimo trentennio del XVIII (Wathely 1770, Chambers 1772, Watelet 1774, Duchesne 1775, Le Rouge 1776-80, Girardin 1777, Hirshfeld 1779-1783). Già l'abate Laugier nel suo *Essai sur l'Architecture*, aveva criticato la "metodica regolarità" di Versailles, poiché "ce grand air de symétrie ne convient point à la belle nature [...] ce défaut est encore assez universel dans nos jardins, et en diminue tellement le plaisir, que pour faire de jolies promenades, on est obligé de sortir de ces bocages, où l'art est trop marqué, pour aller chercher la belle nature au milieu d'une campagne parée naïvement et sans artifice..." (LAUGIER 1753, pp. 278-79). L'argomento si atesta sulle origini cinesi del giardino come imitazione della natura, sostenute dallo stesso Laugier, Chambers, Walpole, fino agli sviluppi ottocenteschi della trattatistica europea, nella quale rientrano pienamente i contributi italiani, da Ercole Silva ad Alessandro Gherardesca. Nel quadro di questo dibattito, s'inseriscono voci critiche che protendono verso la mediazione tra forme regolari e irregolari, in nome di una ricerca più approfondita dei contenuti progettuali. Da queste emergono le riflessioni del marchese René-Louis de Girardin che pubblica nel suo trattato *De la composition* (1771): "Le majestueux ennui de la symétrie a fait tout d'un coup sauter d'une extrémité à l'autre. Si la symétrie a trop longtemps abusé du désordre pour égarer la vue dans la vague et la confusion. Le goût naturel a conduit d'abord à penser que pour imiter la nature, il suffisait, comme elle, de proscrire les lignes droites et de substituer un jardin contourné à un jardin carré", *Girardin 1777*, p. 7.

¹³⁹ Si veda: *Contrasts...* (1836), *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England* (1843)

¹⁴⁰ Si veda soprattutto: *The Nature of gothic in The Stones of Venice* (1853).

¹⁴¹ Oltre a *On Modern gardening* (1771), si veda: *Description of Strawberry-Hill* (1774).

¹⁴² MASON 1781.

¹⁴³ HALL (1797).

¹⁴⁴ William Mason (1725-1797), critico verso le tendenze del paesaggismo cinese introdotte da Chambers, lavora a Castle Howard e compone il poema *The English garden* (1781), tradotto in francese nel 1788.

romani che quanti si accingano a contraffarli sul terreno di Albione costituisce una bella menzogna alla quale la storia non può prestare fede. È per questo che noi diamo la preferenza alle rovine sassoni o normanne: le loro forme sono grossolane ma s'integrano bene nell'insieme di un paesaggio inglese"¹⁴⁵.

Tali principi non tardano a porre problemi sostanziali di scelta degli stili di riferimento. Il principio della contestualità, del *genius loci*, supera dunque la frontiera del giudizio estetico. Inoltre, occorre considerare che il culto della rovina procede simmetricamente al culto per la natura libera, in un nesso di causalità emotiva e simbolica. Scrive Thomas Wathely¹⁴⁶ nelle sue *Observations on Modern Gardening*, sottolineando il potere evocativo della rovina, del cambiamento d'uso, del sentimento di nostalgia, come già in de Piles:

At the sight of a ruin. Reflections on the change, the decay, and the desolation before us, naturally occur; and they introduce a long succession of others, all tinged with that melancholy which these has inspired¹⁴⁷.

Se la rovina suscita un desiderio di conoscenza dell'antico stato dell'edificio in rapporto allo stato presente, la soglia di questo sentire si gioca sul rapporto tra la rovina autentica e quella artificiale:

What ever building we see in decay, we naturally contrast its present to its former state, and delight to ruminate on the comparison. It is true that such effects properly belong to real ruins; they are however produced in a certain degree by those which are fictitious; the impressions are not so strong, but they are exactly similar; and the representation, though it does not present facts to the memory, yet suggests subjects to the imagination¹⁴⁸.

Si tratta di riflessioni che portano ad altre, per esprimere un carattere malinconico. Sulla stessa linea è William Shenstone che realizza il parco di The Leasowes (1743-1763), il quale, nei suoi pensieri sull'arte dei giardini¹⁴⁹, fa notare come certi oggetti diano un piacere non riconducibile a determinate categorie, come un monumento in rovina. Può non rappresentare niente di nuovo, né contenere niente di sublime, tuttavia può stimolare una sorta di piacere malinconico derivante dallo spettacolo di un'opera infranta dal tempo¹⁵⁰. Quello che emerge è dunque il principio della connessione tra luoghi, testimonianze del passato, emozioni, da cui deriva la concezione stessa di "monumento" come percezione soggettiva della memoria di un evento, così come spiega ancora Wathely, interpretando il monumento

¹⁴⁵ Ivi, p. 136, cit. BARIDON 1998, p. 911 (trad. d. a.).

¹⁴⁶ Su Thomas Wathely (1728-1772): SYMES 2016.

¹⁴⁷ WATHELY 1777, p. 155.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 132.

¹⁴⁹ Su William Shenstone (1714-1763): CURRY 2020.

¹⁵⁰ William Shenstone 1761, vol. 2, p. 129. Sull'album manoscritto illustrato dei versi di Shenstone, come guida poetica per i visitatori di The Leasowes, da cui emerge la complessità del progetto paesaggistico di Shenstone, la sua modellazione e l'invenzione dei miti pastorali, si veda JUNG 2021.

stesso, non tanto per l'evento in sé, quanto piuttosto per le relazioni che è capace di stimolare nella nostra immaginazione.

Da questi principi emerge l'incrocio di più temi, insiti nel filone settecentesco del paesaggio, i quali concorrono al progredire della moderna coscienza della conservazione: l'idea della dinamicità insita nei processi naturali, nei quali è contenuta anche la storia, richiamata dalle tracce sedimentate dei suoli; la rovina, come anello di congiunzione tra il tempo della natura e il tempo della storia; la visione soggettiva della trasfigurazione pittorica che contiene in sé tutto il potenziale progettuale (non si dimentichi che la cultura settecentesca aveva assegnato al pittore il ruolo di progettista di giardini); il sillogismo incentrato sul concetto di autenticità che segue gli sviluppi delle teorie sull'"imitazione", radicate nella cultura illuminista e nel Dizionario di Quatremère, il quale estende il procedimento imitativo a tutte le arti¹⁵¹, fino ai risvolti idealistici dell'estetica ottocentesca.

Sulla scorta di studi riguardanti lo sviluppo dell'idea ruskiniana di paesaggio, e in particolare la disamina della "topografia turneriana"¹⁵², si riconosce il ruolo della pittura nella formazione di una prospettiva critica che vede interagire l'idea di natura con l'idea della storia. Ruskin anche assegna alla pittura l'accesso alla conoscenza del mondo sensibile, la capacità di trasmettere la memoria, ma anche il valore significante della trasfigurazione, a cavallo tra la verità del tempo e quella dell'eternità¹⁵³, distinguendo tra la mera raffigurazione topografica che si limita a registrare la realtà dalla rappresentazione immaginativa dell'artista "profeta", capace cioè di tradurre "l'impressione prodotta dalla sua mente". Lo stesso Turner in un dipinto del 1808 (*Pope's Villa at Twickenham*) consacra lo stato di abbandono della villa di Alexander Pope ripresa dal Tamigi, cogliendone "the *Genius of Place*" per usare i suoi stessi riferimenti¹⁵⁴.

"...è nella caducità che si trova il pittoresco, è infine nelle rovine che risiede", scrive Ruskin, "quando lo si cerca in esse, lo si trova unicamente nel sublime delle crete o nelle sbrecciature, nel sublime della patina e della vegetazione che fanno somigliante l'architettura alle opere della natura ed alle forme di cui si stupiscono universalmente gli occhi dell'uomo"¹⁵⁵, dove la natura assorbe il rudere, quintessenza della memoria e dell'abbandono, e genera una nuova idea di giardino.

In questa ricerca dell'istantaneità e irripetibilità del continuo fluire della natura, si può

¹⁵¹ Cfr. *Dizionario...*, ed. a cura di V. Farinati e G. Teyssot, p. 316: "Ogni arte trova da imitare nella natura un modello generale o comune a tutte ed un modello che le è particolare. Volendo considerare la natura nell'universalità delle sue leggi, la sua imitazione appartiene a tutte le arti".

¹⁵² DIXON HUNT 1990; DIXON HUNT 1992, pp. 193-239.

¹⁵³ LEONI 1992.

¹⁵⁴ Su Alexander Pope (1688-1744), si veda: BARIDON 1998, pp. 844-857; BATEY (1999) 2006.

¹⁵⁵ Ruskin, *Sesta Lampada*, XVI (1849).

cogliere l'acquisizione del principio dell'evoluzione di un giardino o di un paesaggio come massa vitale, che trova nelle diverse formule di paesaggismo il diretto legame tra passato e presente.

La linea di questo pensiero è appannaggio non solo della cultura filosofica, artistica e poetico-letteraria, ma anche dei contributi della ricerca scientifica, che si attesta fin dai primi anni del XIX secolo sulle teorie evoluzionistiche e vitalistiche, come si evince anche da alcuni pensieri di John Ruskin sulla pittura di paesaggio. Infatti, se in un dipinto la rimozione delle parti "inanimate" non pregiudica la composizione, asportare la parte di un elemento vegetale danneggia anche il resto. "Se ferite o rimuovete una parte della linfa, della corteccia o del midollo", scrive "provocate danni anche al resto della pianta"¹⁵⁶,

Vi è infine un altro punto da considerare alla luce di queste riflessioni. Il pensiero estetico ruskiniano riconosce l'irreversibilità di un processo che porta alla compensazione e osmosi di materia vegetale e materia minerale. Al tempo stesso, accordando all'artista la compartecipazione emozionale, egli ammette una "visionaria modificazione" della stessa realtà fisica. Si tratta della trasfigurazione dell'architettura in natura, di metamorfosi e reciprocità, come suggeriscono alcuni schizzi di Ruskin di architetture-montagne, evocati anche dall'immaginario narrativo di un ruskiniano come Edward Forster, di fronte al tempio di Zeus che, "sconquassato da un terremoto, ha assunto l'aspetto di una montagna rovinata piuttosto che di un edificio andato in rovina"¹⁵⁷.

Trasferendo questi stessi principi sul piano della conservazione di un giardino, dove la componente vegetale, se non mantenuta, rischia di sopraffare l'unità dell'organismo polimerico, possiamo paragonare il conservatore al pittore di paesaggio che, cogliendo l'istantaneità del processo di trasformazione arriva ugualmente a operare una trasfigurazione creativa. Questa tuttavia è contenuta nei limiti della fenomenologia del giardino stesso, come spiega Humphry Repton nei suoi *Sketches and Hints ...* (1795)¹⁵⁸, concetto che ribatte anche un progettista come Paul de Lavenne, conte di Choulot, nel suo *Art des jardins* (1863), al quale la critica coeva attribuisce il merito di aver realizzato un vero e proprio "capolavoro" paesaggistico¹⁵⁹. "Nella composizione di un giardino *paysager* è più un problema di assemblaggi

¹⁵⁶ RUSKIN 1998, vol. II, p. 1881.

¹⁵⁷ FORSTER (1903) 1999, p. 47.

¹⁵⁸ Su Repton, cfr. nota 79, p. 29 si devono molte pubblicazioni sul *Landscape Gardening*, dalla sua opera emerge il tentativo di sistematizzare la cultura del giardino paesaggistico, filtrando le diverse tendenze a lui contemporanee. Per esempio, reintroduce il giardino regolare in prossimità della casa con piattabande fiorite.

¹⁵⁹ Di Paul de Lavenne, conte di Choulot (1794-1864), scrive Le Baron Ernouf: "... considéré généralement comme le chef-d'oeuvre d'un des premiers artistes de ce temps-ci, le comte de Choulot, auquel la mort n'a pas laissé le temps de terminer son ouvrage sur les jardins, fruit d'une longue et intelligente expérience". A lui si devono, oltre al parco del marchese di Délangle-Beaumanoir (Bretagna), quelli di Wartegg (Svizzera), di Persigny à Chamarande, di Bri-gnac in Anjou. (LE BARON ERNOUF 1868, pp. 146-147):

➔
*View from
Repton's
Cottage
in Essex,
sketches
prima e dopo
l'intervento,
REPTON
(1827) 1907.
(Collezione
dell'autrice).*



che di nuove invenzioni”. Perché “l’arte dei giardini”, scrive de Lavenne, “non deve distruggere, ma migliorare”. Dunque, se nella pittura di paesaggio si ammette la trasfigurazione immaginifica, questa non vale per il progetto di un giardino che, viceversa, deve fare i conti “coi begli alberi che già esistono, la conformazione del terreno, la disposizione della casa...”.

Giardino e parco

“... non vi è per lo più nulla che abbia maggiore cattivo gusto di questa ovunque visibile intenzionalità del non intenzionale, di questa costrizione dello spontaneo”, scrive Hegel all’inizio dell’Ottocento, sottolineando il contrasto per lui irrisolvibile che deriva dalla volontà di “imitare la grande libera natura” e dall’artificio col quale si realizza “artisticamente tutto il resto”. Ne segue il distinguo tra lato pittorico e architettonico del giardino, dal quale trapela la critica nei confronti del pittoresco, per sottolineare l’appartenenza all’architettura di “linee intellettuali, ordine, regolarità e simmetria”, con cui si organizzano gli stessi “oggetti naturali”. È quindi nel giardinaggio francese che Hegel¹⁶⁰ individua il riflettersi dei principi architettonici, poiché “trasforma la natura stessa in una vasta abitazione sotto il libero cielo”, riprendendo il *topos* secondo il quale il giardino è estensione della dimora, dove “tutto può diventare ornamento, comodità”, come scrive il principe Hermann Fürst von Pückler-Muskau nel suo volume del 1834. Così

il prato all’inglese dovrà somigliare a un tappeto di velluto ricamato a motivi floreali e qui troveranno posto le piante esotiche più belle e rare, animali strani, uccelli [...] superbe panchine, fontane [...], regolarità e capriccio, in continua alternanza, per ricavare un effetto ricco e pittoresco, come del resto i salotti all’interno della casa, ciascuno diversamente arredato. E si disponga con pari cura la fuga delle stanze delle sale tanto più grandi all’aria aperta, dove la volta azzurra del cielo con la corsa mutevole delle nuvole rappresenta i soffitti affrescati e dalla quale irraggiano splendore, lampadari eterni, il sole e la luna¹⁶¹.

Questo parallelismo è significativo per il contesto storico e l’ambito culturale in cui s’inquadra un autore di area goethiana, amico di Heine e di Schinkel, che confronta la portata della sensibilità paesaggistica con la diretta esperienza nella realizzazione di parchi nelle proprietà della sua famiglia. Da qui l’equazione sulla quale s’imposta l’impalcatura del progetto ottocentesco: il giardino sta all’architettura come il parco sta alla pittura¹⁶². Non a caso lo stesso chiarisce subito il distinguo tra “giardino” e “parco”, già precisato da Thomas

¹⁶⁰ HEGEL 1972, pp. 781-783.

¹⁶¹ PÜCKLER-MUSKAU (1834) 1984, pp. 54-55.

¹⁶² Un richiamo, in rapida sintesi, ai principi kantiani delle categorie estetiche in merito al principio d’imitazione della natura: l’arte dei giardini, cioè il giardino del piacere (*Lansgärtnererei*) appartiene alla categoria della pittura che può comprendere sia l’arte della “bella riproduzione della natura” (*Schilderung*), sia quella dell’arrangiamento della natura stessa (*Zusammenstellung*).

Whately (1771)¹⁶³ e Jean-Marie Morel (1776)¹⁶⁴, sul quale si fondano i codici di lettura del sistema paesaggistico. “Si tratta di due cose diverse”, scrive il paesaggista tedesco, dove con “parco” intende “una vasta proprietà terriera lasciata in apparenza allo stato naturale, la quale forma un tutto che si scosta, e di molto, dal cosiddetto *pleasureground* e dai giardini”¹⁶⁵. Con questo, assegna al giardino il ruolo tradizionale di proiezione esterna dell’architettura costruita. Così il parco concepito “dai grandi artisti della fine del XVIII secolo in Inghilterra e in Francia, si riconosce a prima vista per gli alberi di grandi proporzioni”, le morfologie accidentate del terreno, la “varietà degli effetti”, le dimensioni “difficili da definire”, perché possono variare da caso a caso. Si viene qui a delineare con precisione la differenza tra parco e giardino, dove il “parco è una vasta distesa di terreno cintato, destinato alla passeggiata e agli esercizi del corpo, igienici e ricreativi”, a differenza del “giardino”, il quale è pur sempre un terreno chiuso, ma “consacrato alla cultura manuale della flora per l’utile o per il diletto, destinato al piacere degli occhi”. La distinzione tra le due categorie comporta anche una decisa critica alle trasformazioni indiscriminate dettate dalla volontà di adeguarsi alla moda del “parco all’inglese”, trasformando viali in percorsi a cavaturacciolo, d’una monotona ripetitività...”¹⁶⁶.

Occorre inoltre rilevare che l’appartenenza del parco e del giardino ad ambiti progettuali relativamente differenti, come l’architettura e la pittura sembra rispondere anche a una diversa impostazione sugli aspetti della conservazione. Insistendo infatti sulla riduzione in categorie, si profila subito un duplice registro interpretativo: da un lato, il ripristino della geometria come garanzia di continuità con l’architettura e, dall’altro, la conservazione della processualità insita nella prevalente componente vegetale. Da qui deriva anche un discrimine teoretico tra la fragilità e quindi sostituibilità della materia vegetale rispetto alla possibilità di controllo del disegno di un giardino, come territorio dell’architettura.

In questo quadro evolutivo della disciplina, acquistano importanza fondamentale le puntualizzazioni dello stesso Puckler-Muskau. Se per il giardino, il parallelismo con l’architettura della residenza conferma che i termini del problema sono riconducibili a questo specifico ambito, dove la vegetazione, e quindi la materia in continua trasformazione, rappresenta soltanto una delle molte componenti di un organismo complesso, riguardo

¹⁶³ WHATELY 1771, pp. 210-215.

¹⁶⁴ Sulla distinzione tra “pays”, “parc” e “jardin” si veda: MOREL 1776, pp. 34-35.

¹⁶⁵ Si riporta la stessa nota del testo originale: “Il termine *pleasureground* è difficile da rendere in traduzione (alla lettera terreno di ricreazione) e perciò ho ritenuto opportuno impiegare la definizione inglese. Indica una distesa decorativa cintata confinante con la casa e assai più grande d’un giardino, per così dire una via di mezzo, un anello di collegamento fra il parco e il giardino vero e proprio”, *ivi*, p. 52.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 25.

al parco, egli esprime, nel capitolo dedicato, una sorta di “protocollo” sulla manutenzione di una “creazione viva”, perché la “natura non è calcolabile a priori con matematica precisione”. Con questo egli mette bene in luce l’impossibilità di conservarne l’aspetto “originario”, poiché, non essendo “in grado di fornire un’opera immutabile e conclusa in sé [...]”, “il tentativo di mantenere la nostra opera come era agl’inizi si risolverebbe in una grande e inutile perdita di tempo [...]”. Infatti: “La nostra creazione è viva e i nostri quadri, analogamente a quelli della natura, *immer werden und nicht sind*, per dirla con Fichte, ossia non sono statici, bensì in incessante divenire e una volta portati a termine non li possiamo mai abbandonare a se stessi”¹⁶⁷.

Questo significa procedere a una manutenzione continua; argomento questo, che anticipa, come vedremo, un aspetto cruciale degli attuali principi della conservazione.

Più in generale, la distinzione tra parco e giardino riflette le acquisizioni della cultura storicistica. Questa si esprime in una varietà di stili che coesistono anche nei giardini di nuovo impianto, nel “genere misto”, sancito dalla trattatistica ottocentesca, in simmetria con la varietà degli stili storici dell’architettura. Tale analogia può contribuire ad approfondire anche i criteri coi quali si opera sulla preesistenza, rimodellandola creativamente, con sostituzioni, integrazioni, rifacimenti.

A tale proposito, giova richiamare le riflessioni polemiche di Pückler-Muskau verso i rifacimenti in stile, le alterazioni e manomissioni dell’esistente.

Là dove si ergono castelli veramente antichi (non semplicemente costruzioni recenti in stile antico)... secondo me converrà limitarsi a renderli più abitabili e accoglienti. Per il resto se ne rispetti nei limiti del possibile il carattere originario, anche se si pensa che sarebbe possibile abbellirlo. Il ricordo dei tempi andati e il prestigio conferito dai secoli hanno il loro valore ed è una vera sciagura notare che la nostra epoca, sotto ogni aspetto cartacea, ne ha già distrutto tanta parte...¹⁶⁸.

Nonostante queste affermazioni di principio, lo stesso opera assai decisamente sull’esistente, selezionando le parti da valorizzare e quelle invece da abbattere: “una quantità di edifici che mi appartenevano sorgevano in posizione così infelice che fu giocoforza demolirli. E non basta: il castello era munito di numerose opere fortificate [...] che fu arduo abbattere, perfino con l’impiego della polvere esplosiva...”. Si fa invece notare, come, nei riguardi della preesistenza naturale, “l’essenziale potrebbe consistere nel ridurre (gli interventi) al minimo indispensabile”, poiché “le irregolarità naturali del suolo sono in genere assai più pittoresche di quelle ottenute faticosamente ad arte”¹⁶⁹.

Insomma, storicismo, ripristino creativo, conservazione di natura e di architettura sono tutti

¹⁶⁷ PÜCKLER-MUSKAU (1834) 1984, p. 116.

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 114

principi di un'operatività che tende a rimodellare l'esistente in nome dell'"abbellimento dei luoghi"¹⁷⁰, secondo i canoni estetici del tempo. Ed è in nome di questi principi, che Pückler-Muskau interviene con lo stesso atteggiamento verso la preesistenza sia dei giardini che dell'edificato, perché "...era ovvio il desiderio di far sì che il passato si rispecchiasse per così dire in un quadro complessivo, tale da dare nuovamente risalto a tutto ciò che c'era stato una volta, migliorandolo quanto più possibile in concordanza col suo scopo, rendendolo più attraente e collegandolo col nuovo senza fratture troppo stridenti"¹⁷¹.

Dunque, in nome della storia, s'invoca un'estetica che amalgama i postulati della memoria con la licenza creativa del progetto, procedendo con metodo analogico sia nel restaurare che nel riprodurre. Non è un caso che l'avvio della sua impresa prenda proprio le mosse dal "monte che domina l'intera regione" e dall'"antico maniero medievale", le cui funzioni originarie sono evocate dallo stato rovinoso che stimola percorsi leggendari, evocazioni letterarie. La scelta fu perciò orientata a intervenire sui ruderi, erigendo "un edificio molto simile a uno degli antichi castelli, in parte tuttora piuttosto conservati, che si trovano lungo il Reno". Il procedere sulla base di analogie con le testimonianze stilistiche della regione, carpandone citazioni, in un'epitome medievale che "dovrà conservare l'impronta originaria dell'antico maniero com'era [...] e non "figurare come una di quelle inutili rovine che la moda attuale predilige..."¹⁷², rimanda alle metodologie storicistiche di restauro.

Con altre prospettive e in un differente contesto storico-ambientale, la distinzione tra giardino e paesaggio ripresa da Edouard André¹⁷³ comporta articolazioni in categorie e sottocategorie, finalizzate a normare un ventaglio precettistico strettamente connesso con un'operatività non più aristocraticamente esclusiva come in Pückler-Muskau, bensì estensibile a un ambito più vasto di operatività sia nel settore privato che pubblico. Negli ultimi decenni dell'Ottocento, a distanza di circa cinquant'anni dall'opera del principe tedesco, il tema del giardino anche nella sua evoluzione in *jardin paysager* è percepito in una dimensione storica che apre all'approccio archeologico dichiarato da André. Un enunciato teorico e metodologico che, sul piano operativo, si attesta su scelte storicistiche. Così André, a proposito di un parco per un "vecchio maniero d'interesse storico o architettonico", prefigura il restauro come ripristino, ovvero come ricostruzione in stile, da adeguare al contesto architettonico. Non a caso egli chiama in causa due protagonisti d'eccellenza del restauro ottocentesco, siglando in tal modo, l'indirizzo della cultura

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 127.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 143.

¹⁷² *Ivi*, p. 136.

¹⁷³ ANDRÉ 1879, pp. 184-200.

nell'ambito dei giardini: "se un simile maniero è situato in un bel paese, di facile accesso, al centro di un territorio feudale, non frazionato, ricorrete all'arte; che un Viollet-le-Duc, in Francia, un Gilbert Scott, in Inghilterra, siano incaricati di restauri gotici; che il giardino circostante il castello sia ristabilito nello stile di transizione tra il giardino classico e il parco paesaggistico, che tutto sia nobile e grandioso, e voi avrete ben meritato, scegliendo un sito dove avrete riunito tutto, i ricordi del passato e il gusto del presente"¹⁷⁴.

Quello che emerge è la ricerca di una coerenza storica e "ambientale" nel restauro del giardino riconosciuto come esternazione dell'edificato, "annexe obbligé"¹⁷⁵ delle residenze nobiliari.

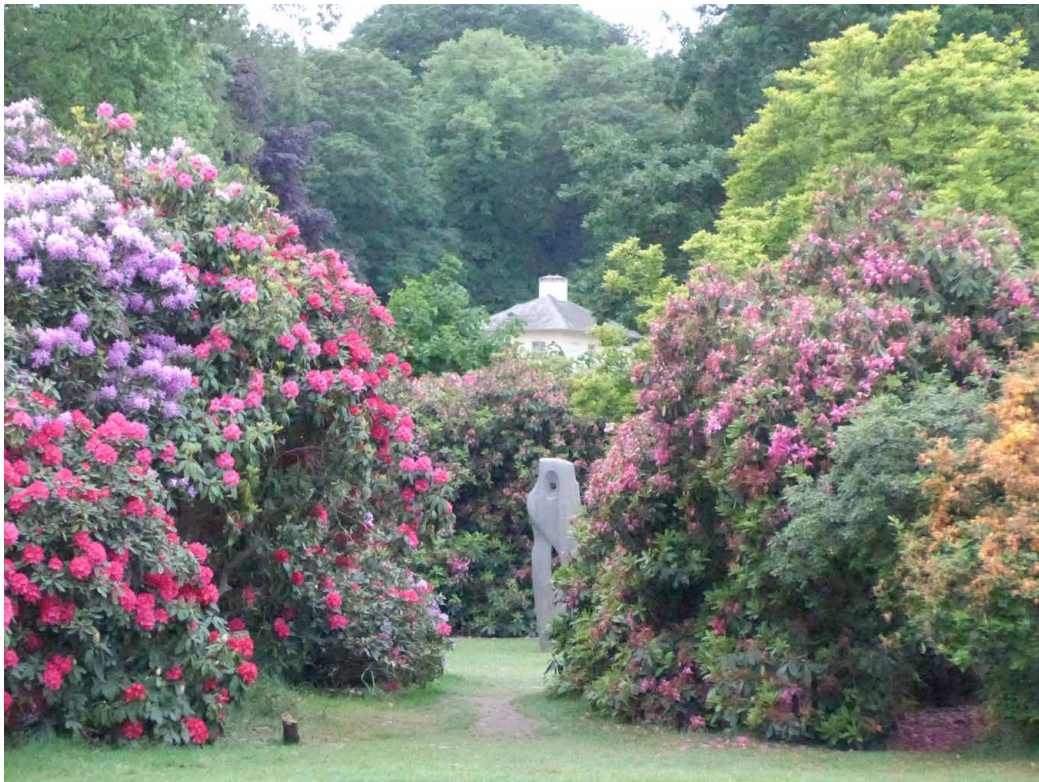
Si viene dunque a delineare con chiarezza lo scenario di secondo Ottocento: continuità tra cultura del restauro dei monumenti e dei giardini, nel traslare la spinta imitativa dello storicismo sul registro del paesaggio, dove l'imitazione della natura equivale, all'imitazione della storia. Ciò, non solo in base alla distinzione tra ambiti (parco e giardino) e modi differenti di manipolare la natura. Se infatti il giardino è suscettibile di rinnovamenti che comportano rimaneggiamenti e alterazioni, in nome del principio d'imitazione della natura e della sua restituzione artificiosamente naturalistica, lo stesso principio trova riscontro con quanto avviene nel costruito, con la mimesi della storia, attraverso la restituzione degli stili, sia nelle diverse categorie del "nuovo", sia nella ricerca di "autenticità originaria" nel restauro.

Come nell'edificato, così nel giardino, si operano distruzioni, manipolazioni, decontestualizzazioni, reimpiego di frammenti e di ornati (spesso autentici per incrementare la veridicità storica) per nuove ambientazioni e creazioni di monumenti "altri". Gli esempi sono a tale proposito numerosissimi e diffusi nei diversi contesti europei. Come si è visto, il punto d'incontro è da ricondurre all'evoluzione stessa del paesaggio nel pittoresco, col trasferimento degli stili storici nella varietà delle scene evocatrici del "lontano" nel tempo e nello spazio (che significa eclettismo ed esotismo negli edifici come nella vegetazione). Motivi questi particolarmente significativi, perché possono contribuire a definire meglio se e con quali reciproche interferenze procedano storicismo stilistico e restauro del giardino. Dal rigore analogico ai liberi assemblaggi, operando in nome dei criteri di "abbellimento"¹⁷⁶, ma con la pretesa di un rispetto della storia, o almeno, di un'aderenza all'autenticità del *genius loci*, si tende a sovrapporre autenticità e finzione, conservazione e rifacimento in stile, nell'architettura come nel suo contesto paesaggistico.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 176.

¹⁷⁵ E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire...*, voce Château (Versailles), 3, p. 192.

¹⁷⁶ MAZZEI 1979.



**Kenwood House.
Hampstead.**

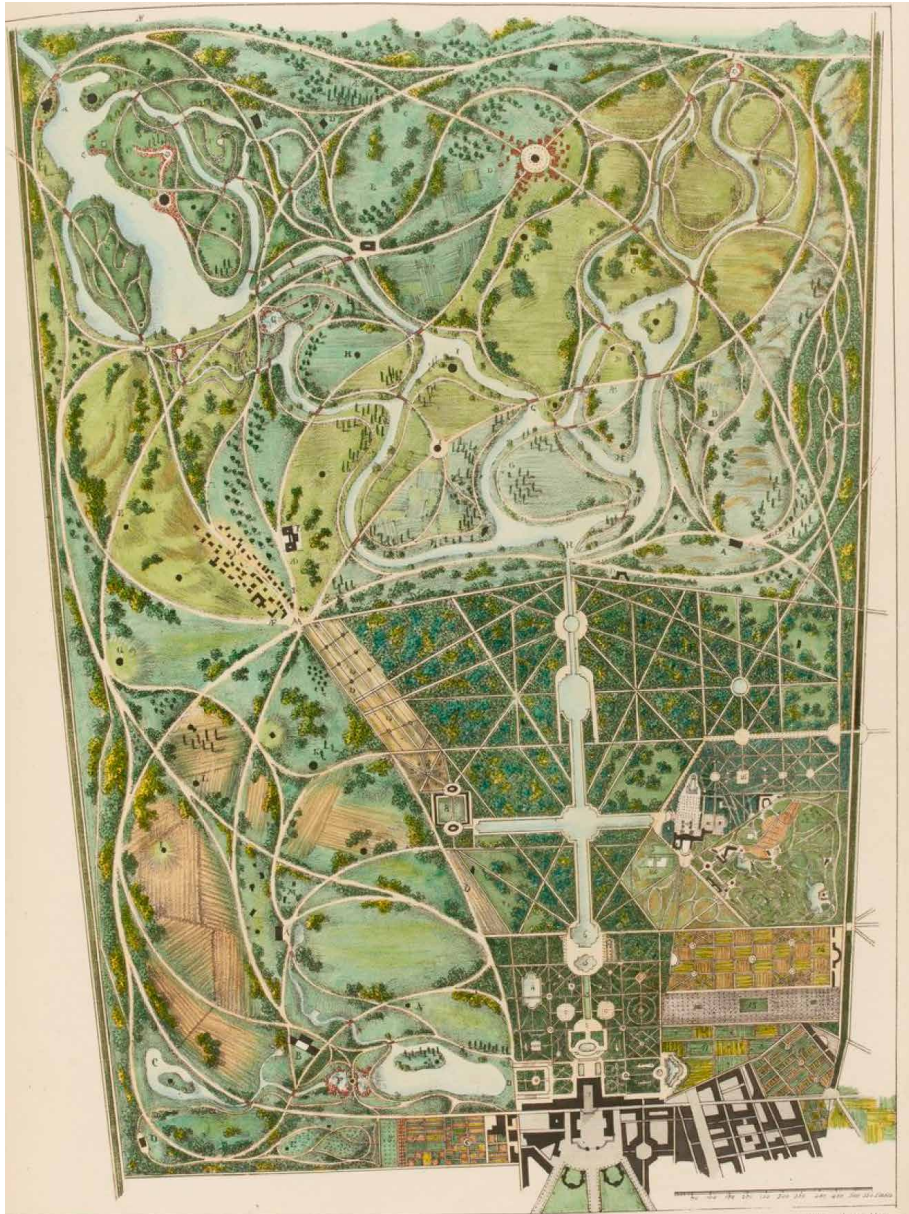


Boschetto di
rododendri
con la scultura
Monolite-Empire
di Barbara
Hepworth al
centro (2019, foto
dell'autrice).



Veduta del
palazzo (2019,
foto dell'autrice).





Dessiné par
B.J.

No 28. Jardin des Carriés.

L'Échelle de 1/2 Toise



Jardin Parcs
ou Carrieres,
Versailles,
Gabriel
Thouin, 1820
(pubblico
dominio).

Trasformazione e conservazione tra XVIII e XIX secolo

È nel quadro delle profonde trasformazioni nella concezione del mondo della natura, con il passaggio dal giardino delle forme al giardino paesaggistico, che si può individuare quel moto di cultura del conservare che prenderà corpo e consapevolezza negli ultimi decenni dell'Ottocento. Tale processo di trasformazione lungo l'epoca del Lumi rappresenta un ideale confine cronologico, il momento *post-quem*, nel quale leggere i criteri d'intervento sulla preesistenza e, da qui provare a interpretare i principi che regolano le scelte di cosa e come trasformare. Da qui, infine, cogliere l'avanzamento del giudizio di valore sulle memorie del passato. In questo senso non si possono trascurare le spinte che animano le scelte di volta in volta effettuate sia che si tratti di testimonianze autoriali riconosciute, come nei giardini francesi del *Grand siècle*, sia che si tratti di tracciati intimamente legati al carattere dell'edificato, sia infine indotte da un più o meno tiepido adeguamento a una moda come quella della natura libera.

Non c'è dubbio che tali scelte aprono lacerazioni profonde nella storia del giardino europeo, nel momento in cui si tratta di scelte stimolate dai nuovi orientamenti, attraverso gli scritti di autori come Horace Walpole, Thomas Whately, William Chambers, Claude-Henri Wattelet, Jean-Marie Morel, Ercole Silva, nel quadro della crisi del sistema economico-politico europeo, tra la rivoluzione industriale e quella politico-sociale francese, con l'imperativo del rinnovamento e della modernizzazione in ogni campo.

La profonda trasformazione dei giardini è segnalata anche da Loudon che nella sua *Encyclopaedia of gardening* cita alcuni passi critici di Hirschfield:

about destroying the ancient gardens, and replanting them in the English manner, with a warmth more common to the mania of imitation than the genius of invention. Even a part of the gardens of Versailles were removed, as De Lille laments to make way for a young plantation a l'Angloise¹.

¹ LOUDON 1835, p.35.

pagina a fronte

“Part of a Park. Exhibiting their manner of planting after a more grand manner than as been done before”, Batty Langley, *New principles of gardening*, London 1728.

Di tutto rilievo, per la comprensione di questo processo, è il programma delle lezioni dell'*Ecole polytechnique* del 1807 che, assimilando lo sforzo di sistematizzazione avviato da Quatremère de Quincy nell'*Encyclopédie méthodique*, e già da Jacques-François Blondel, autore del *Cours d'Architecture*, pubblicato tra il 1771 e il 1777, include i giardini nella categoria di quei monumenti che, insieme alle piazze, fontane, ecc., sono di una “utilità positiva”, vale a dire che sia nel loro insieme che singolarmente sono motivati da un'utilità generalmente riconosciuta, così come dall'influenza che possono avere sulla morale pubblica². Si tratta di una delle prime affermazioni di giardino “monumento” che, seppure in un'accezione specifica, codifica il significato etico di memoria da trasmettere. Ciò è tanto più significativo se lo riconduciamo al momento storico, nel vivo del processo di trasformazione paesaggistica dei giardini regolari.

In proposito, risulta particolarmente significativa l'analisi della vicenda del parco di Vaux-le-Vicomte che fa Ernest de Cordey³ in pieno fermento ricostruttivo dei giardini regolari. Insistendo sulle trasformazioni introdotte, tra XVIII e XIX secolo, dalla moda del *goût du jour*, sottolinea come questa, eccezionalmente a Vaux, non abbia comportato la distruzione dell'intervento di Le Nôtre. Il *jardin anglais* realizzato dal duca di Praslin si era infatti sviluppato al di là dei confini del parco barocco, permettendo il totale rispetto della preesistenza⁴.

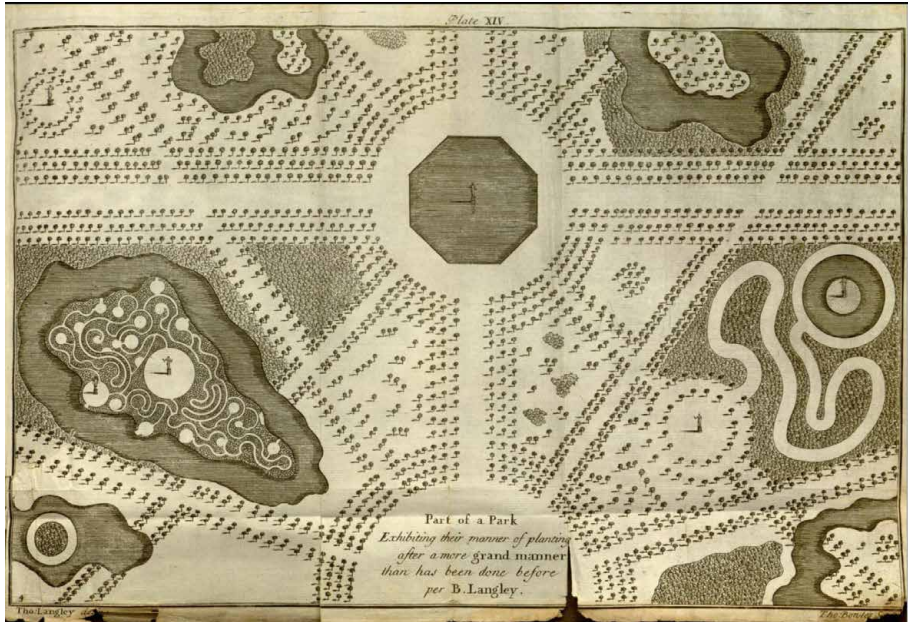
L'adeguamento all'istanza paesaggistica rappresenta un fenomeno dirompente, complesso e di lunga durata, che coinvolge gli aspetti della cultura filosofica, letteraria, scientifica, artistica⁵. In nome del principio di “imitazione” della natura si alterano, si rimodellano e distruggono gran parte dei giardini rinascimentali e barocchi. È sul crinale tra regolare e irregolare che si giocano le scelte di cosa e come conservare, di cosa riconoscere con valore di memoria, di arte e di storia. Tali trasformazioni procedono nello stesso periodo in cui si va affermando l'idea di appartenenza e di patrimonio. Da un lato, dunque, gli sviluppi della tutela davano consistenti fondamenti disciplinari alla cultura del restauro; dall'altro, l'estetica della natura libera, caricata di forti motivazioni ideologiche, impedì o almeno ritardò l'inserimento del giardino tra le categorie dei “monumenti” da salvaguardare. Se non, come si è visto, nell'accezione etica attribuita al giardino pubblico o, più diffusamente, sulla scorta dei primi tentativi di costruzione di una storia del

² SZAMBIEN 1986, p.216, in GIUSTI 2004, p.93.

³ Archivi di Vaux-le-Vicomte, in CORDEY 1924, pp. 203-205.

⁴ CORDEY 1933, pp. 201-202.

⁵ Sulle ragioni, i caratteri, l'estensione del fenomeno molto è stato scritto. Si rimanda pertanto ai singoli contributi monografici e, in particolare, ai saggi di John Dixon Hunt, Rosario Assunto, Massimo Venturi Ferriolo, citati in bibliografia. Per un aggiornamento delle fonti letterarie, filosofiche e poetiche si veda il contributo di VENTURI FERRIOLO 1998.



giardino, in relazione ai “modelli” identificativi di stili, strettamente connessi con l’architettura costruita, e con le testimonianze artistiche in esso contenute.

Una più approfondita conoscenza della consistenza delle trasformazioni sette-ottocentesche può contribuire a valutare la portata e i meccanismi di adeguamento alle istanze paesaggistiche e consentire di identificare i criteri di selezione della preesistenza. Si può fin da ora affermare che tali interventi hanno comportato vari livelli di modifica: aggiustamenti, rimodellazioni, ampliamenti, piuttosto che totali demolizioni, dove la testimonianza del passato è letta e riconosciuta in relazione al livello di perfezione raggiunta dall’arte. Ed è qui implicito il giudizio di valore che ancora alla temporalità e alla soggettività il concetto di giardino come “monumento”.

A conferma di quanto finora detto, si assume come incipit di questo processo alcuni disegni d’inizio Settecento che visualizzano significativamente il momento di transizione dal giardino regolare al giardino irregolare. In particolare: i progetti di Stephen Switzer, pubblicati nell’*Ichonographia Rustica* (1718) e quelli di Batty Langley⁶, tratti dalla raccolta *New Principles of Gardening* (1728). Questi evidenziano la maniera di connettere l’impianto geometrico d’insieme con l’irregolarità del disegno dei tracciati che s’inscrivono al suo interno. Si fa

⁶ Batty Langley (1696-1751), in DIXON HUNT, WILLIS 1975, pp.178-186.

pagina a fronte

Racconigi (Cuneo).
 “Piano del parco
 annesso allo
 Chateau Impérial
 de Racconis,
 Giuseppe Battista
 Piacenza, marzo
 1812 (ASTO,
 Sezioni riunite,
 Azienda Savoia
 Carignano, in
 NARETTO 2015).

notare un dettaglio emblematico: la forma delle bordure si sviluppa nella densità dei percorsi labirintici secondo un procedimento di sottrazione, anziché di addizione degli elementi architettonici rispetto al tessuto vegetale⁷. Questo dimostra il ruolo centrale che la vegetazione va acquisendo nella costruzione del giardino. Dunque, la “libertà” morfologica accordata alla componente viva si sviluppa nella più ampia compagine geometrica tracciata dai principali viali d’attraversamento che determinano la struttura portante del giardino. Questa forma di transizione è confermata dal riscontro diretto con alcune realizzazioni coeve. Procedendo sulla scorta di alcuni teorici di ambito anglosassone, si può infatti riscontrare come il passaggio dal regolare all’irregolare comporti caute riplasmazioni degli impianti esistenti, ovvero adattamenti graduali che includono comunque aree scandite da *parterres* geometrici. I *New Principles* di Langley e le linee guida di Whately si rispecchiano nelle morfologie dei giardini progettati da Charles Bridgeman e da Lancelot Brown (Capability Brown) e, in particolare, in quelle di Blenheim e di Stowe. Si tratta di giardini considerati esemplari dalla cultura coeva, come dimostrano Hirschfeld e Silva, i quali annotano con taglio critico le persistenze regolari, offrendo un’ulteriore conferma sul carattere processuale della riduzione paesaggistica.

A Stowe, scrive Ercole Silva, “la regolarità si manifesta nelle tracce degli antichi viali, nelle corrispondenze de’ gruppi, nelle forme de’ piani erbosi, nell’ordine e disposizione delle fabbriche. La cinta generale sostiene esteriormente un terrapieno, al lungo del quale regna un rettilineo viale con elevate piante dalle due bande, l’uniformità della cui piantagione, mai interrotta, malamente contrasta con le scene, dalle quali è veduta, ed è veduta quasi da per tutto: rompe il legame del paese col giardino, e marca con troppa evidenza i confini del ricetto. È stato questo uno de’ primi giardini a ridursi al moderno gusto, quando non era ancora abbastanza bene sviluppata la nuova arte”⁸. Se qui viene fatta rilevare “la spiacevole impronta della primiera sua regolar disposizione”, nel parco del duca di Marlborough, dove “Brown è intervenuto nell’ultima stesura”, i “giardini simmetricamente disposti” sono giudicati “con maggior buon successo ridotti al gusto moderno”⁹.

Quello di Bridgeman e di Brown è dunque l’avvio di un processo. Ma c’è di più nella maniera di intervenire sui giardini di preesistenza regolare. Una valutazione degli studi

⁷ Tali riferimenti si trovano in nuce in alcune testimonianze iconografiche d’inizio Settecento, come il parco di Hammels nella contea di Herfordshire, raffigurato nell’incisione di Thomas Badeslade (1722): alla geometria dei tracciati centrali che fronteggiano il castello, corrisponde la sinuosità dei percorsi sui rilievi collinari, *ibidem*.

⁸ SILVA 1976 (1801), p.234n.

⁹ “Il parco di Blenheim è de’ meglio trattati [...] la sua situazione, al lungo d’una deliziosa vallata, percorsa da un fiume, che sembra effettivo, è mirabile e grandiosa, la composizione generale è spontanea, i quadri che presenta sono disegnati con libertà, i loro effetti sono veri; ricche le masse, superbi i gruppi, i tratti di terreno erboso vasti e variati (...). Vi ha una saggia sobrietà di fabbriche e quelle che vi sono, grandiose, e superiormente ben collocate”. *ibidem*, p.235n.



finora avviati registra infatti un atteggiamento che potremmo definire conservativo nei casi in cui l'intervento paesaggistico si è venuto a innestare sull'impianto fortemente connotato di un giardino "regolare". Più precisamente, tale atteggiamento si riscontra nei casi in cui è notevole il grado di interazione coi manufatti che fanno parte dell'insieme.

Le tappe di questo processo sono ulteriormente approfondibili, seguendo la vicenda di realtà complesse, come Versailles, Racconigi, Sanssouci, al centro di continui adeguamenti, dai quali emerge il sensibile cambiamento di registro dal XVIII al XIX secolo.

Nella residenza sabauda di Racconigi, il progetto dello scenografo Giacomo Pregliasco della seconda metà del Settecento raffigurato nel rilievo di Giovan Battista Piacenza (1812)¹⁰, evidenzia come l'introduzione dei principi della varietà e dell'asimmetria agiscano sulla morfologia esistente, a scapito di *berceaux* e *cabinets verts* seicenteschi, conservando tuttavia la griglia compositiva, impostata sulla simmetria dell'asse centrale. Mentre la vicenda ottocentesca del parco¹¹ si viene a misurare con l'atteggiamento paesaggistico di Xavier Kurten¹², che cancellò le tracce del giardino regolare, già rivisitato dal Pregliasco nel procedere verso

¹⁰ Si vedano gli studi di DEFABIANI 1994, le puntualizzazioni documentarie di CALDERINI 1994 e di NARETTO 2015.

¹¹ Si rimanda alle indagini di Mirella Macera, finalizzate agli interventi di restauro: MACERA 1989, 1994, 2002, FERRARI 2016.

¹² Sull'attività di Xavier Kurten, si veda: DEFABIANI 1990; SALINA CAMERANA 1994.

➔
Racconigi,
"Renvois
du plan",
particolare,
disegnato da
Pregliasco
(NARETTO 2015).



l'integrazione naturalistica. Altrettanto significativo è l'iter del giardino Doria Pamphili di Roma, di cui viene ristrutturata una parte su progetto di Francesco Bettini negli anni '90 del Settecento. L'intervento, documentato dalle fonti divulgate dalla Ravalli¹³, comportò la riduzione paesaggistica di una zona situata al di là del canale e intorno al lago. Al centro di una lunga trattativa è la trasformazione della cascata mediana che interrompe la catena d'acqua seicentesca. Questa era formata da un lungo canale, con la peschiera ovata situata a quota inferiore, come risulta dalle piante di Giovan Battista Falda e Simone Pietro Delino. Gli argomenti avanzati dal Bettini, che si confronta con la soluzione rettilinea dell'architetto Giovanni Antinori¹⁴, riguardano il rispetto delle visuali e la "simmetria delle acque". Da qui discende una serie di elaborati progettuali che prevedono sia la conservazione della preesistente peschiera, alla quale si affiancano due laghetti di forma irregolare inseriti nel contesto di giardinetti d'impianto anch'esso irregolare, sia l'ampliamento e il ridisegno della stessa peschiera che viene ad assumere la forma di un lago "naturale"¹⁵. Ulteriori opere di connotazione pittorresca furono realizzate nell'*hameau*, mentre lo stesso Bettini documenta importanti interventi di "restauro"

¹³ HEIMBÜRGER RAVALLI 1981.

¹⁴ *Ivi*, pp. 84-86.

¹⁵ Si fa notare che tale intervento fu attuato solo nella seconda metà del XIX secolo in occasione dei "restauri" post-bellici. Sulla vicenda storica: BELLÌ BARSALI 1983, p. 273.

del parco, relativi soprattutto ai manufatti vicini al muro di cinta¹⁶, tra cui la fontana della Regina; inoltre, fornisce indicazioni significative sulle concordanze proporzionali tra costruito e architetture vegetali. “Ogni parte deve avere le sue proporzioni”, scrive Bettini a proposito delle volte arboree del viale dei Lecini, “li cochi ano l’istesse leggi che le volte delle chiese, delli Palazzi, cosiche in buona proporzione deve essere alto una volta e meza la larghezza del viale”¹⁷.

Dunque, anche Bettini riconosce il valore compositivo delle geometrie arboree, la capacità di dialogo tra ordine e natura all’interno di un sistema vasto che volge decisamente verso il paesaggismo. La complessa vicenda tardo settecentesca del parco di villa Pamphili testimonia infatti la coesistenza di regolare-irregolare e l’attestarsi dei progetti innovativi su aree che presentano una particolare “vocazione” paesaggistica. Risale invece alla fase successiva alla guerra del 1849, il ridisegno del giardino basso che inquadra l’anfiteatro preesistente in un tracciato irregolare di percorsi e di airole mistilinee intorno alla fontana dell’Angelo.

Radicale fu invece la trasformazione che Ercole Silva operò sul preesistente impianto barocco della sua villa di Cinisello Balsamo. Questo intervento può configurarsi nel panorama della cultura italiana d’inizio Ottocento come manifesto dei principi paesaggistici che lo stesso Silva divulga nel volume *Dell’arte dei giardini inglesi*, allineandosi alle istanze coeve di Walpole, Kent e soprattutto di Hirschfeld, del cui trattato offre una versione più lineare e organica¹⁸. L’impianto regolare del giardino costruito nella seconda metà del XVIII secolo e raffigurato nella completezza della sua forma dalle incisioni di Marc’Antonio Dal Re (1726) e Karl Remshart (1735), viene smantellato per far posto a un paesaggio movimentato da leggeri rilievi, masse arboree, finte rovine, tempietti, statue, steli, edifici rustici. Tuttavia, lo stesso Silva dichiara quasi in maniera programmatica di voler procedere mediante un sistema di integrazioni, combinando tra loro “oggetti discordi e mal disposti”¹⁹. Quando si passa a considerare cosa egli conserva e come, si nota che è la flora a essere salvaguardata. Non solo, essa è reintegrata con nuove piantumazioni in modo tale da ottenere effetti di massa che si accostano a esemplari isolati, così come gli “oggetti rimarcabili del precedente piano regolare” sono identificabili con la collinetta, già disegnata da un percorso a rondò, da alcune statue e frammenti architettonici. Tali episodi, arricchiti da reperti antiquari in parte provenienti dalla

¹⁶ HEIMBÜRGER RAVALLI 1981, pp. 90-91.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Dalla *Theorie der Gartenkunst* di Hirschfeld, derivano due traduzioni italiane che, nel taglio delle rivisitazioni e nella selezione stessa dei temi, offrono due significative interpretazioni del *landscape garden*: la *Teoria dell’arte dei giardini* a cura di Luigi Mabil e *Dell’arte dei giardini inglesi* a cura di Ercole Silva, entrambe stampate nel 1801. Se la prima traduce assai alla lettera l’originale tedesco (privo però dei casi descritti come lo stesso Mabil precisa in premessa), la seconda abbraccia incondizionatamente la causa paesaggista.

¹⁹ Lo attesta Gabriella Guerci nello studio sul giardino di Cinisello, dove sviluppa attentamente il rapporto con la preesistenza seicentesca, GUERCI 2000, pp.76-77.

collezione di famiglia, in parte acquisiti dallo stesso Ercole, furono ricontestualizzati dallo scenografo Giuseppe Levati²⁰ che operò anche nel giardino Cusani di Desio²¹ e Belgioioso a Milano. Il problema del rapporto con la preesistenza è argomento trattato dallo stesso Silva nella parte conclusiva del suo volume, quando afferma che “rassetandosi sul gusto inglese un vecchio giardino regolare, si dovrà ricavarne la pianta come si trova ed in misura, e si tratterà di saper legare, togliere, aggiungere”. Entra poi nel dettaglio, suggerendo che “ove v’abbia terrazzo con scale non altissime, togliendo il medesimo, e praticando in suo luogo un dolce pendio che discenda al pelo delle acque, una considerevole parte del giardino avanti la casa, mediante ciò, è già fatta”²². In sostanza, per Silva la preesistenza è materia non da abbattere, bensì da rimodellare per adeguare l’esistente alla maniera paesaggistica.

Quanto incida sulla conservazione un assetto consolidato dalla storiografia, lo dimostrano alcuni complessi lenôtriani come Vaux-le-Vicomte, Versailles, Chantilly e i giardini reali di Torino. In questi casi, gli adeguamenti alle istanze paesaggistiche hanno riguardato spesso nuove addizioni, oppure alcuni episodi come i boschetti, vere e proprie stanze verdi per le quali si procede, nel corso del XVIII secolo, a un continuo rinnovamento riguardante gli arredi o la parte vegetale che, a Versailles e in generale nei parchi dell’Île de France, è stressata dalle ripetute tempeste; mentre si conserva l’impalcatura portante del parco, formata dalle infrastrutture idrauliche, dalla rete delle *allées*, dai manufatti. La stessa caratteristica di Versailles come sistema che include altri sottosistemi, *bosquets* o *salles*, diversi tra loro, ha comportato più approcci²³. Oltre

²⁰ Ivi, p. 78.

²¹ Il giardino è descritto dal Silva, insieme a quelli Bonaparte di Milano e Reale di Monza come esempio di diffusione del *jardin paysager* in Italia, cfr. SILVA 2002, pp. 259-266.

²² Ivi, p. 307.

²³ Se ne riportano schematicamente le trasformazioni più significative, avvenute nel corso del XVIII secolo: Salle des Antiques o Galerie d’eau (1680-1685), con ventiquattro statue antiche e alcune copie, in parte trasferite nelle Salles vertes di Trianon (1704). Di questa, che prese il nome di Salle des Marronniers, rimane soltanto la morfologia dell’impianto longitudinale; Bosquet des Bains d’Apollon, col “restauro” di Hubert Robert (1775/80); Labyrinthe (1666-1677), con le 39 fontane che illustravano le favole di Esopo, i cui resti sono conservati al Museo del Castello, fu distrutto nel 1775 per realizzare il Jardin de la Reine in stile inglese; Bosquet de l’Arc de Triomphe (1677-1684) con la grande arcata trionfale in metallo dorato e le fontane-simbolo della Gloria e della Vittoria, più volte restaurato nel XVIII secolo, fu distrutto nel 1801; Bosquet des Trois Fontaines (1677-79), distrutto nel XVIII secolo e ripristinato tra il 2002 e il 2004; Bosquet du théâtre d’eau (1674-1710), distrutto alla fine del XVIII secolo; dei gruppi scultorei in piombo dorato, due sono alla National Gallery di Washington: *les Enfants à lyre* di Le Gros e *l’Enfant au cygne* di Tuby, un altro (*Enfant jouant avec un dauphin*, di Marsy) fu trasportato nei giardini di Trianon, altri si trovano nell’Île des Enfants dell’attuale Rond Vert che conserva il tracciato geometrico seicentesco. Ai margini del boschetto ricostruito nel 2016 si conserva il Bassin des enfants dorés realizzato nel 1709 da Jules Hardouin-Mansart con il gruppo scolpito da Jean Hardy; Bosquet de la montagne d’eaux (1671-74) ha mantenuto l’impianto generale, nonostante le trasformazioni intraprese da Mansart nel 1706; Bosquet de l’Enclade (1675-1677), con la fontana centrale contenente la scultura in piombo del gigante, delimitato dalla galleria di *treillages*, è stato ricostruito alla fine degli anni ‘80 del Novecento.

al Bosquet des Bains d'Apollon, sul quale si è qui insistito, sono il Bosquet de la Reine e il Jardin du Roi, a introdurre elementi di irregolarità all'interno della griglia regolare dell'impianto preesistente.

Si fa notare come tali interventi si svolgano contemporaneamente con le integrazioni settecentesche: dal *Petit Trianon* (1751), al parco anglo-cinese voluto da Maria Antonietta (1774-1782), fino alla costruzione dell'*Hameau*, dal 1783. Si trattò, com'è noto dalle fonti che documentano doviziosamente l'intero processo costruttivo²⁴, di una vera e propria riprogettazione dell'immagine di Versailles, che si sviluppò in continuità con la dimensione territoriale, imbastita dalle prospettive angolari lenôtriane. Per valutare la quale, occorre riflettere in primo luogo sulle documentate "occasioni" storiche di restauro: la ripiantumazione del parco (1775-1778)²⁵ e le distruzioni dell'età rivoluzionaria.

Il parco di Versailles, sottratto agli scempi della rivoluzione, grazie all'espedito di Antoine Richard²⁶, giardiniere della regina, che ne fece un luogo produttivo, trasformando i *parterres* in *potagers* e i lungo-canale in frutteti, fu prescelto da Napoleone, il quale elesse Trianon come una delle sue residenze. Risalgono ai primi del XIX secolo gli interventi che imposero una strategia economica, alla quale furono subordinate le scelte progettuali, in parte dovute all'architetto Guillaume Trepsat²⁷. Più precisamente, il periodo napoleonico operò con l'ottica della rifunzionalizzazione, orientando gli interventi sul Grand Trianon e Petit Trianon. Tra il 1810-1811 furono demoliti manufatti degradati e ritenuti funzionalmente inutilizzabili, il cui restauro avrebbe comportato ingenti impegni finanziari, come alcuni edifici dei giardini di Maria Antonietta, tra cui il Salon frais a sud del Pavillon français, ripristinato nel 1984, la *laiterie*, la *grange* e la *maison de garde*, anch'essi già ricostruiti negli anni '30 del Novecento²⁸. In proposito, scrive Annick Heitzmann, responsabile della ricerca archeologica a Versailles:

La politique impériale en matière de restauration visait à la rentabilité, et les bâtiments trop dégradés, qui n'avaient pas trouvé de réutilisation, furent détruits pour éviter le coût de leur réparation. La partie conservée de la ferme fut transformée en corp de garde de cavalerie pour servir lors des séjours de l'empereur. Tous les escaliers furent détruits et reconstruits, englobant la plus grande partie des fonds réservés au Hameau. [...] Disparut aussi à cette époque un petit cabinet sur poteaux qui enjambait la rivière entre le lavoir et la roue du moulin. Les jardinets, anéantis par l'époque révolutionnaire, furent remplacés par des allées sinueuses et du gazon...²⁹

²⁴ Si veda: HOOG 1992.

²⁵ Una precedente ripiantumazione, seppure parziale, risale al 1747, in conseguenza dei danni causati da ripetute ed eccezionali gelate negli anni 1709-1730, 1740. Sull'argomento, si veda LABLAUDE 1995, p. 129.

²⁶ *Ivi*, pp. 163-164.

²⁷ Annick Heitzmann, *Les jardins du petit Trianon*, in HOOG 1992, cit., p. 29.

²⁸ Gli edifici che furono ricostruiti con sovvenzioni di John D. Rockefeller sono stati restaurati nei primi anni '90 del secolo scorso, col contributo delle industrie Peugeot.

²⁹ Si tratta dei lavori alla torre di Marlborough (il primo edificio dell'*Hameau*, progettato da Richard Mique nel 1783),

pagina a fronte

Vaux-le-Vicomte, veduta del giardino dal castello e del castello dalla parte alta del parco (2015, foto dell'autrice).

Per quanto concerne l'organizzazione della flora, i *bassins* e i *parterres*, che implicavano una manutenzione continua, furono sostituiti da semplici distese prative; mentre la crescita della vegetazione fu, in alcuni casi, "occasione" di cambiamento e comunque strumento di adattamento alle modificazioni ambientali.

Preme qui sottolineare come il parco di Versailles rappresenti un caso-tipo di sistema aperto che, attraverso trasformazioni più o meno incisive sull'esistente, ha conservato struttura e funzioni. Questo deriva da varie concause che si dispiegano nell'arco della vicenda post-rivoluzionaria, rivelando meccanismi di connessione del sistema, capaci di contenere la molteplicità e la stessa dinamica delle evoluzioni. Ciò induce a riflettere sulle strategie della conservazione che si sono attuate negli ultimi decenni, tra manutenzione, restauri e ricostruzioni *à l'identique*, (per esempio: Bosquet de l'Encelade, Pavillon frais, Bosquet des trois fontaines, ma anche le forme topiate dei bossi, riprodotte sulla scorta dell'iconografia storica).

Nel panorama degli adeguamenti alla cultura del *jardin paysager*, il caso dei giardini reali di Torino è altrettanto significativo per l'atteggiamento in parte conservativo nei confronti della preesistenza barocca, sulla quale l'intervento d'inizio Ottocento agì modificando il corredo decorativo, senza alterazioni radicali d'impianto³⁰. Se la proposta di Pelagio Palagi³¹ dimostra la consapevole acquisizione della morfologia preesistente (peraltro attestata dall'esattezza del rilievo), consolidando l'importanza dell'asse centrale pur con la riplasmazione dei *parterres*, saranno le successive trasformazioni del contesto urbano e dei manufatti, la realizzazione di nuovi accessi e adeguamenti funzionali per l'apertura del giardino al pubblico a comportare un più incisivo rimodellamento del giardino barocco³².

Ciò dimostra quale sia l'effettivo crinale tra aggiornamento al gusto e riuso del giardino come spazio pubblico, destinato ai "piaceri del popolo"³³. In altre residenze sabaude si procedette con criteri diversi che variano da caso a caso: adeguamenti parziali, (villa della Regina, Reggia di Stupinigi), trasformazioni progressive e totali (Racconigi), spregiudicate devastazioni (Venaria). È questo il segno più vistoso delle incertezze e contraddizioni di una prassi difficilmente codificabile nell'alveo del "moderno" paradigma della conservazione. Ulteriori indagini andranno dunque indirizzate a esplorare i campi aperti da questi differenti atteggiamenti.

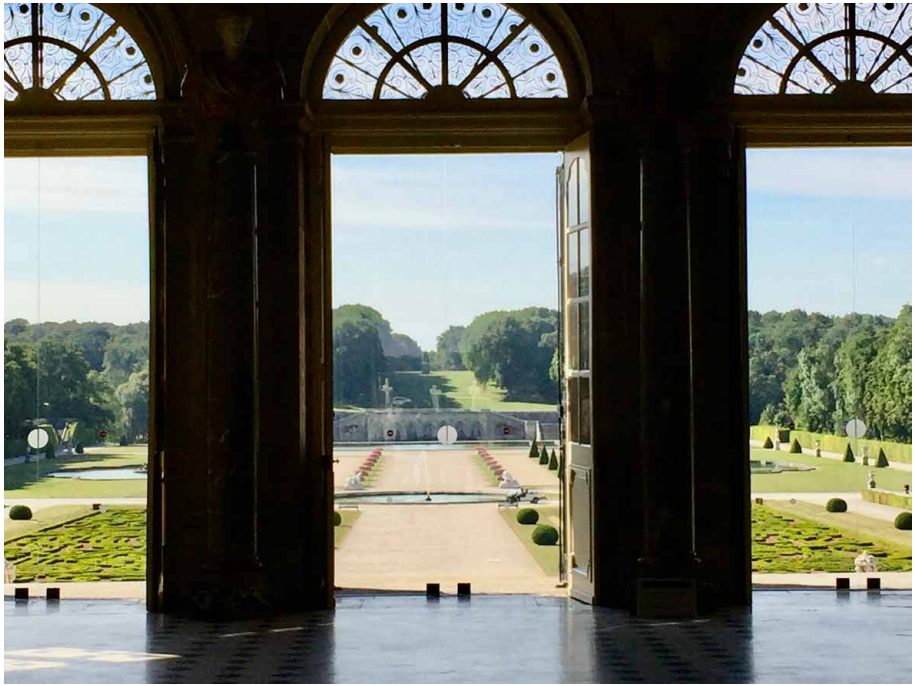
e agli altri edifici dell'Hameau che iniziarono nel 1809 e si protrassero fino al 1812. A. Heitzmann, cit. in HOOG 1992, cit. pp. 29-30.

³⁰ CORNAGLIA 1994, 2019, pp. 69-82.

³¹ Michela Benente, in CORNAGLIA 2019, pp.83-96.

³² Sulle trasformazioni, si veda: Marco Ferrari, *ivi*, pp.127-152

³³ PANZINI 1993.



Dunque: le fila di una ricerca che voglia indagare le possibili interazioni tra la cultura del restauro dei giardini e il restauro dei monumenti, si annodano intorno ad alcuni dati storici imprescindibili che spesso si ibridano e sovrappongono: le devastazioni rivoluzionarie, le trasformazioni di età napoleonica, il diffondersi dell'apertura al pubblico dei giardini aristocratici e la relativa codifica di modelli di spazio pubblico³⁴.

In pieno clima napoleonico, si distinguono le scelte paesaggistiche delle principesse Giuseppina ed Elisa, rispettivamente prima moglie e sorella dell'Imperatore, riferite ai contesti nei quali agirono: Malmaison nell'Île-de-France³⁵ e Marlia nel territorio del principato di Lucca³⁶. A legare tra loro gli interventi è l'architetto Louis Martin Berthault, al quale va tuttavia attribuito un atteggiamento critico nei confronti dello smantellamento di preesistenze ritenute significative del giardino di Marlia, rispetto alle quali l'adeguamento funge piuttosto da correttivo dell'*abus du style régulier*³⁷, mediando gli episodi fortemente connotati della preesistenza barocca con la declinazione naturalistica del contesto. L'aggiornamento paesaggistico previsto dal progetto per il parco della villa Reale è in tal senso illuminante, se considerato alla luce delle varianti al *plan général* che vi fece introdurre l'architetto Berthault, progettista negli stessi anni, di Malmaison. La vicenda progettuale è incentrata sull'esigenza di dare continuità e unitarietà a più giardini, ciascuno organizzato secondo un ordine geometrico; quello dell'ex villa Orsetti, impostato su due assi ortogonali, col teatro d'acqua dietro al palazzo e la successione di peschiera, ninfei, teatro di verzura; quello dell'ex villa del Vescovo coi giardini chiusi e il frutteto concluso da una grotta manierista³⁸. Un primo intervento (1807), attribuito dalla storiografia coeva al giardiniere scozzese (Stewart) Murray, conserva l'architettura del giardino seicentesco, salvo qualche modifica nelle parti boschive della ragnaia. Il procedimento fu quello di spostare l'ingresso in posizione laterale alla villa e rimodellare la grande platea libera di fronte al palazzo, lasciando inalterata l'architettura del giardino seicentesco; mentre l'inclusione dell'altra villa comportò una dilatazione in senso longitudinale dello spazio, il cui perimetro venne così a foggarsi in forma sinuosamente

³⁴ Ivi, in particolare, pp. 24-34, 248-264.

³⁵ Il parco fu realizzato in stile paesaggistico da Berthault, con l'apporto di più giardinieri e botanici (Alexander Howatson, Charles-François Brisseau de Mirbel, Aimé Bonpland, Pierre Ventenat) che incrementarono le collezioni botaniche con la diretta partecipazione della stessa Giuseppina. L'impianto irregolare contiene alcuni topoi del periodo: il lago, una grotta, il tempio dell'Amore. L'ampliamento del parco (1810-1814), incluse alcune proprietà, tra cui un preesistente giardino regolare (il parco di Bois-Préau) che fu completamente smantellato.

³⁶ GIUSTI 1985, 1998, 2015 e 2017.

³⁷ BARON ERNOUF 1868, p. 58.

³⁸ In corrispondenza della villa del Vescovo, destinata a ospitare una sorta di museo scientifico (con cabinet di fisica, ottica, ecc.), il progetto prevedeva un lago (quello attuale è stato realizzato nel Novecento), un padiglione circolare nell'isola e un "abri pour les bateaux". Si veda la planimetria della villa dell'Arcivescovato in ASLu, *Fondo Nottolini* 2097, 26; GIUSTI 1985, p. 479 e, in ultimo: GIUSTI 2015, cit.

allungata. Al 1812 risale il progetto di ampliamento del parco con l'acquisizione di nuovi terreni. Il piano generale, redatto dall'architetto Giuseppe Marchelli, rivela un diverso atteggiamento nei confronti del giardino regolare preesistente, di cui prevede lo smantellamento³⁹. È significativo che da tale disfacimento furono esclusi gli elementi strutturali dell'impianto seicentesco (teatro d'acqua, peschiera, grotte), legati all'articolazione della rete idrica del sistema⁴⁰. Tali manufatti, astratti dal contesto della scenografia barocca e coinvolti nella trasfigurazione paesistica, assurgevano a episodi pittoreschi, da percepire nella variazione dei percorsi e della morfologia del terreno. Si fa notare per esempio che l'asse prospettico del teatro di verzura (di cui era prevista solo la conservazione dell'invaso) si veniva a proiettare oltre lo spazio della scena, con la conseguente eliminazione delle quinte topiate.

Berthault, al quale il progetto fu sottoposto per una supervisione, criticò proprio le demolizioni previste che ritenne una vera e propria degenerazione dei principi del giardino paesistico. Considerò infatti degni di conservazione i boschetti formati da siepi geometriche. "Les bosquets réguliers à gauche du palais me paraissent devoir être conservés", osserva l'architetto, poiché "la distribution en est bonne et les changements que l'on pourrait y faire seraient sans intérêt et ne dédommageraient nullement de ces premières dispositions, qu'il faudrait sacrifier"⁴¹.

Se questo atteggiamento evidenzia la tendenza a inglobare anche nel disegno paesaggistico le componenti "regolari", come dimostra lo stesso Berthault nel progetto per il Jardin du Capitole a Roma (1812)⁴², è significativo il giudizio di valore che trapela dalla selezione degli elementi da conservare riguardante l'assetto distributivo delle architetture vegetali che connettono le emergenze del giardino barocco. Mentre la composizione del *jardin pittoresque*, suggerita dallo stesso Berthault, si basa sul contrasto delle specie arboree, da disporre in sequenza prospettica, secondo il dettato della pittura di paesaggio e, in particolare, dei precetti di Morel⁴³, di "combinare i begli effetti della Natura con tutte le ricchezze della Campagna, arrangiando e perfezionando..."⁴⁴, e cioè, non necessariamente demolendo quanto già esiste. Si fa inoltre rilevare che a Marlia, così come si è visto in altri contesti analoghi (per esempio a Vaux-le-Vicomte, Chantilly, Versailles), la nuova configurazione paesistica viene a interessare le aree agricole di contorno, le quali subiscono rimodellazioni e impianti di nuove specie arboree.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ In questo disegno di rimodellamento del terreno e della vegetazione, le architetture esistenti, come la grotta dell'ex giardino del Vescovo, indicata nel progetto come "pavillon de repos de S.A.I.", sono integrate da nuove costruzioni ("serre et orangerie", "temple" a pianta circolare, "glacière").

⁴¹ ASLAI, *Segreteria di Stato e di Gabinetto* 111, III, pp. 19-21, cit. GIUSTI 1985, pp. 475-476.

⁴² Sui progetti di Louis Martin Berthault a Roma (giardini del Campidoglio e del Pincio) si veda TEYSSOT 1990, pp. 362-363.

⁴³ MOREL 1776.

⁴⁴ *Ivi*, p. 22 (trad. dell'autore)

Il nodo progettuale si sposta, in questi casi, nella messa a punto di espedienti risolutivi per raccordare il nuovo con l'antico. Vedremo ancora a Marlia negli anni '20 del Novecento come l'aggiunta di un nuovo giardino progettato da Jacques Gréber⁴⁵, reinterpreti la geometria delle forme, alla luce dei restauri del giardino seicentesco, collegandosi al parco "storico" senza soluzione di continuità, mediante il prolungamento dei percorsi esistenti.

Se il giudizio di valore di Berthault è emblematico nella ricerca di nuovi scenari paesaggistici, il processo di trasformazione delle preesistenze prende corpo su alcuni temi di fondo: la conservazione del giardino regolare in diretto rapporto con l'architettura, la naturalizzazione della lontananza, la decontestualizzazione di manufatti e arredi.

Come si è visto in alcuni esempi precedenti, gran parte degli interventi di trasformazione comporta il mantenimento, in tutto o in parte, del "giardino" regolare. In particolare, sono conservate le parti architettoniche e le forme vegetali che interferiscono direttamente col costruito. La coesistenza dunque di regolare e irregolare, dove anche il regolare può assurgere a citazione della memoria alla stregua delle nuove invenzioni artificiali (*folies* esotiche ed eclettiche), si codifica nel corso del XIX secolo fino a svilupparsi nell'"eclettismo paesaggistico" che, mediando i diversi generi, legittima la conservazione di preesistenze fortemente connotate, come dimostrano autori quali Ernouf e André. Alla regola dell'architettura del costruito e del giardino si giustappone quel processo di graduale ambientazione paesaggistica che può definirsi "naturalizzazione della lontananza".

Si tratta di un procedimento direttamente mutuato dai principi pittorici. Nel riassetto dei giardini esistenti ciò comporta in primo luogo l'eliminazione reale o ideale dei recinti. Il superamento del limite percorre la trattatistica specializzata, sostenuto dalla metafora artistico-letteraria che trova nel simbolo stesso della natura libera profonde radici ideologiche. Ciò non significa necessariamente demolizione dei recinti murati; più spesso si tratta di un superamento illusionistico mediante gli artifici nel comporre e rimodellare le masse arboree, che si vengono a intensificare progressivamente nella lontananza dall'edificio. Gli esempi di tal genere sono innumerevoli, a partire dagli stessi interventi di Berthault che conserva alcuni episodi preesistenti nei parchi di Couson-Monteloup (la grande prospettiva assiale e alcuni elementi del parco tardo-seicentesco), di Château de Lambertye a Gerbéviller (i ninfei, i padiglioni e le scalinate del giardino d'inizio Seicento), di Compiègne, (il recinto, il quinconce Nord e Sud e la terrazza della regina). L'idea dominante è quella di una transizione progressiva che si sviluppa ricorrendo al

⁴⁵ GIUSTI 2015, pp. 227-229; GIUSTI 2017, pp.240-247.

potenziamento della componente vegetale, fino a ribaltare la dimensione prospettica e il rapporto con le forme regolari.

I principi che Berthault suggerisce nell'adeguamento paesaggistico della villa Reale di Marlia sono estensibili a gran parte dei giardini rinascimentali-barocchi con una forte identità strutturale, dove si conservano le preesistenti strutture architettoniche e idrauliche, mentre si tende a sostituire quegli episodi che imponevano impegnative opere di manutenzione. Per rimanere in ambito lucchese, è qui solo il caso di ricordare le trasformazioni dei giardini di villa Santini-Torrigiani e di villa Mansi-Salom⁴⁶. In entrambi, il confronto con una preesistenza barocca, fortemente connotata, ha comportato atteggiamenti diversi in relazione ai diversi episodi del giardino: conservazione dei tracciati idraulici e del sistema delle peschiere, catene d'acqua, fontane, manufatti; eliminazione dei *parterres en broderie* in favore di più ampie distese prative; spostamento della visuale centrale d'accesso, infittimento delle piantumazioni di specie d'alto fusto lungo il perimetro, dispersione degli ornamenti scultorei.

Gli interventi qui ricordati mettono in risalto i processi di decontestualizzazione delle componenti ornamentali, attraverso un sistema diretto, cioè lo smontaggio e rimontaggio degli elementi, oppure, indiretto, intervenendo sul riassetto morfologico-vegetale di contorno che attribuisce loro nuovi valori estetici. Un esempio è la trasformazione ottocentesca del parco di Saint-Cloud a Parigi che comporta l'eliminazione dei giardini regolari, coi *parterres en broderie*, conservando invece la grande cascata d'acqua, iniziata da Le Pautre nel 1667 e conclusa da Mansart nel 1697. Come rileva Jean Vatout nella sua storia:⁴⁷

on chercherait en vain la Grotte de verdure qui ombrageait la grande cascade; une foule de statues qui ornaient les bassins; les Goulottes, au murmure desquelles Charlotte de Bavière allait souvent rêver et quelque-fois médire; le Trianon remplacé par le pavillon de Breteuil, mais déshérité de ses jardins brodés, de ses tournelles et du grand bassin de Vénus; l'allée des Portiques, le pavillon de la Félicité, élevé par Marie-Antoinette; le Mail, le Fort, et mille autres détails minutieusement célébrés par les poètes et les autres contemporains. Le parc a du moins gardé son jet d'eau et les gradins élégants de sa grande cascade, ouvrage de Lepautre, et d'où l'eau retombe dans un grand bassin dessiné par Mansart; il s'est enrichi en 1800 d'une copie exacte du monument de Lysicrate, dit lanterne de Démothènes, que l'architecte Fontaine éleva sur une tour carré, au-dessus de l'amphithéâtre de verdure⁴⁸.

Il punto di forza dell'adeguamento paesaggistico verte sull'intensificazione arborea ai limiti della proprietà, creando lontananze boschive, vere e proprie cinture di separazione rispetto alla campagna circostante, con la quale il parco si connette mediante il cannocchiale visivo dei viali d'accesso principali, interrotto poi all'interno dalla rete irregolare dei sentieri. La

⁴⁶ Sulle ville lucchesi, cfr.: GIUSTI 2015 e 2017.

⁴⁷ VATOUT 1852 pp.421-422.

⁴⁸ Si veda inoltre: LEFÈVRE 1868, pp.146-147.

sistemazione paesaggistica ne intensifica i valori pittorici con la gradualità e l'interconnessione di specie diverse, di elementi singoli e di masse.

In altri casi, il progredire dal giardino verso il paesaggio lascia pressochè invariato il tema centrale della scenografia barocca e, anche in questi casi, le sistemazioni irregolari vengono a interessare aree di margine o gli spazi di risulta. In tal senso è di particolare interesse il parco di Chantilly, dove l'intervento di Victor Dubois⁴⁹ per il principe Louis VI Henri Joseph de Bourbon-Condé, all'indomani delle devastazioni rivoluzionarie che avevano raso al suolo il Grand Chateau (ricostruito a metà Ottocento dal Duc d'Aumale, su progetto di Honoré Daumet), comportò la realizzazione di un giardino "all'inglese". Come fa notare Henry Malo, "il décide de ne pas rétablir le jardin à la française d'avant la Révolution", bensì di realizzare un giardino "dans le style alors à la mode"⁵⁰. Questo andò a occupare i terreni compresi tra il castello, il Jeu de Paume, la via di Vineuil e il Canale, quindi in parte, la Prairie de Candie e, in parte, i giardini delle cascate, la cui distruzione venne a negare lo sviluppo prospettico laterale che seguiva il tracciato del Grand Canal, come dimostra l'iconografia di fine Seicento - da Pierre Desgots, André Pérelle, a Isael Silvestre-, per controbilanciare l'asse principale passante. Dove tuttavia ogni periodo storico aveva lasciato il segno, nella "pompe élégante" di Chantilly, "d'âge en âge embellis"⁵¹, come ricorda Delille nel suo poema e come attesta l'iconografia degli anni precedenti la rivoluzione "dans le jardin anglais", tra tutti, i disegni e i dipinti di Rosalie Filleul, nata Anne-Rosalie Boquet e ghigliottinata nel 1794, che colgono episodi paesaggistici come l'*hameau*, la grotta, la *grange*.

Esempi di rimodellamento del contesto sono numerosi e, spesso, rientrano nel processo di autorigenerazione della componente vegetale del giardino che aggiorna la sua immagine senza smantellare l'esistente. In tal senso va letto, a titolo di esempio, l'intervento al giardino di villa Pisani di Stra⁵², realizzato ai primi del XVIII secolo su progetto di Girolamo Frigimelica de' Roberti autore del labirinto e di manufatti come l'Esedra, la torretta al centro dello stesso Labirinto, le scuderie. I manufatti settecenteschi sono stati conservati, seppure in alcuni casi con modificate situazioni di contorno, come la base gradonata della *coffee house*, inglobata in una collinetta artificiale, mentre un boschetto all'inglese interessa la zona ovest.

È la via della conservazione della complessità che trasmette la permanenza degli elementi senza prescindere dagli sviluppi evolutivi del sistema, come dimostrano anche gli

⁴⁹ Victor Dubois (1779-1850) realizza per il principe di Bourbon-Condé il giardino inglese tra il 1817 e il 1819.

⁵⁰ MALO 1938, p.125

⁵¹ DELILLE 1782, p.12.

⁵² Cfr. Vincenzo Fontana in AZZI VISENTINI 1988a, pp. 154-158; FORNEZZA; RALLO 2000.

avvallamenti inerbiti, configurati come *boulengrins* in luogo di *broderies* e fontane dei giardini bassi del Belvedere e di Schönbrunn di Vienna, riconfigurati nel primo trentennio del XIX secolo.

Una tendenza a mediare si riscontra in alcuni interventi di area tedesca, che s'inseriscono in uno scenario culturale documentato in *Beiträgen zur bildenden Gartenkunst* di Friederich Ludwig von Sckell⁵³, al quale si deve la realizzazione del parco di Nymphenburg, a Monaco. L'acquisizione della preesistenza è significativamente attestata dal processo di ampliamento e riconfigurazione del parco di Sanssouci a Potsdam, puntualmente ripercorribile sulla scorta dei progetti di Peter Joseph Lenné⁵⁴, elaborati a partire dal 1816. Questi dimostra non solo la selezione degli episodi da conservare e i livelli di interazione tra antico e nuovo, ma anche la scala territoriale del progetto che ingloba e preserva la porzione centrale del giardino regolare esistente, come dato fortemente caratterizzato in relazione al tessuto costruito. Alla prospettiva centrale del *Weinbergterrassen* che si prolunga nella catena d'acqua, in asse con il castello, fiancheggiata dal reticolo dei giardini regolari, si viene infatti a intersecare l'*Hauptallee*, un rettilineo gravitante al Neues Palais, che taglia nettamente il nuovo contesto paesaggistico. Alla base vi è il principio ordinatore dell'asse viario come controllo della forma complessiva del nuovo sistema formato dalla concatenazione di spazi e funzioni differenziati, dove l'ordine geometrico viene riproposto nei parterres e nei giardini privati di pertinenza dello stesso Neues Palais.

Una riflessione su questi criteri di adeguamento e/o ampliamento induce a valutare la dimensione che viene ad assumere il giardino, sempre più assimilabile alle dinamiche di trasformazione urbana. Dove la rottura del limite della città di antico regime si attua come *liaison* paesaggistica e pittoresca, sia con la demolizione delle cinte fortificate, sia con adattamenti dei terrapieni a parchi pubblici; mentre il tessuto urbano si caratterizza per la regolarità morfologica di nuove piazze e reti viarie. Da qui la linea tracciata dall'eclittismo ottocentesco come conciliazione tra regolare e irregolare, tra forme architettoniche e dissolvenze paesaggistiche, che si sviluppa nel "paesaggismo dialettico", integrato cioè con la pianificazione urbana, nei progetti e negli scritti di Frederick Law Olmsted⁵⁵. Giardino e città formano un sistema difficilmente scindibile che si confronta col tessuto vegetale e il tessuto costruito, dalla cui mutualità possono trarre partito anche gli strumenti e le tecniche di analisi e di gestione, finalizzate alla conservazione.

⁵³ Friederich Ludwig von Sckell (1750-1823) offre un compendio delle sue esperienze in *Beiträgen zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber*, Monaco 1818 (ristampato nel 1825), dove dimostra di aderire solo in parte alle istanze paesaggistiche, sottolineando le scelte in ragione della "convenienza" ai luoghi e alle funzioni. Il ricorso alla geometria dei tracciati nei parchi e sistemazione urbane lo allinea alle più note correnti francesi che troveranno ampia diffusione lungo tutto il secolo.

⁵⁴ GÜNTHER, HARKSEN 1993. Si vedano in particolare: le schede, pp. 45-57 e i disegni, pp. 250-293.

⁵⁵ Su F.L. Olmsted j, vedi: WOOD ROPER 1973.

pagina a fronte

Parigi, le jardin du Luxembourg. État ancien - État nouveau (Ernouf 1868).

Restauro: verità storica e archeologia

L'impegno della conservazione matura sul crinale dei due secoli, quando si fa strada una coscienza della storia, dell'identità, della tradizione dei giardini, che porta a guardare ben oltre le operazioni di mera trasformazione. Ciò avviene anche in concomitanza coi grandi lavori di trasformazione urbana che coinvolgono il sistema delle infrastrutture di alcune metropoli europee.

Un intervento di parziale "restauro" compositivo e vegetale è citato da Ernouf a proposito del giardino del Luxembourg a Parigi, interessato dalle alterazioni subite nell'ultimo ventennio del Settecento, quando fu ridotto di sei ettari dall'allora proprietario, il Conte di Provenza, fratello di Luigi XVI (poi re Luigi XVIII). Ricorda Alphonse de Gisors, che progettò le trasformazioni del palazzo negli anni '30 del XIX secolo:

Ainsi furent complètement abattus, en 1782, des quinconces et des allées d'arbres centenaires, remarquables par leur belle végétation, et le jardin public fut réduit à l'Ouest aux proportions que nous lui voyons aujourd'hui⁵⁶.

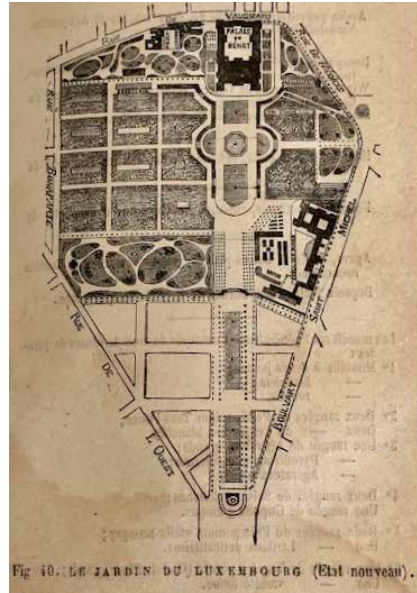
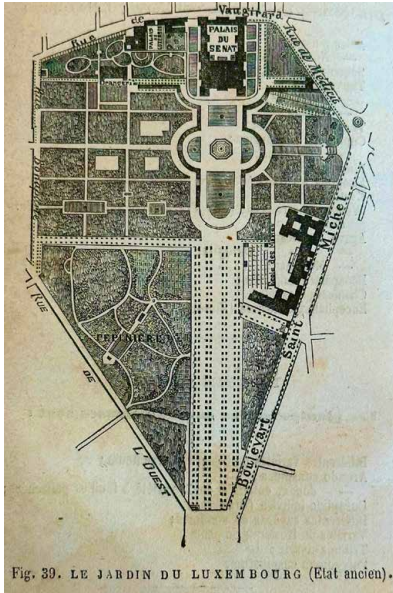
Sull'abbattimento dei *parterres* a quinconce e delle *allées* di alberi centenari parla lo stesso Ernouf nell'edizione del 1868 del suo trattato, entrando nel merito di un restauro compositivo e vegetale, argomento che lo stesso approfondisce nell'edizione del 1886 "entièrement refondue" con la collaborazione di Adolphe Alphand protagonista del riassetto urbanistico di Parigi tra il 1852 e il 1870⁵⁷.

Furono i lavori di riorganizzazione della viabilità urbana e del giardino, divenuto pubblico, che si protrassero fino al 1811, sotto la direzione degli architetti Jean-François-Thérèse Chalgrin e Thomas Pierre Baraguey e gli interventi urbanistici degli anni '40 a conferire l'impianto conservato fino al 1861, su cui insiste anche Mangin⁵⁸. Ernouf pubblica le planimetrie corrispondenti all'"état ancien" e all'"état moderne", in un momento particolarmente significativo della vicenda, evidenziando sia il nuovo assetto irregolare, in una superficie ridotta rispetto alla preesistente Pepinière des Chartreux, sia l'intervento nel giardino regolare esistente, di cui egli fornisce la lista completa della flora, nonché lo schema idraulico dei *parterres*. Lo stesso sottolinea inoltre la maniera di aggiornare con nuove sistemazioni vegetali le direttrici assiali, come quella della fontana medica, delimitata da festoni di edera.

⁵⁶ DE GISORS 1847, p.77.

⁵⁷ Sull'urbanistica parigina e l'intervento di Alphand, si veda SANTINI 2021.

⁵⁸ A. MANGIN 1888, pp. 330-331. Inoltre, ricorda lo stesso Mangin, fu sotto Louis-Philippe che si volle "de faire servir l'ornamentation sculpturale de Luxembourg à l'instruction historique du promeneur et qu'au lieu des vieilles figures mythologiques cassées, "[...] est un spécimen heureux d'un genre de travail toujours difficile, le raccordement d'une portion importante de jardin de l'ancien style français, avec un parc du genre irrégulier". ERNOUF 1868, p. 141.



Tema centrale delle osservazioni di Ernouf e degli altri autori coevi è la maniera di raccordare il nuovo con l'esistente, la parte irregolare con quella regolare. Un esempio significativo in tal senso è il giardino, pubblicato ancora da Ernouf, di Château de Maisons de Thomas de Colmar, “restauré” dal paesaggista François Duvergier, un “artiste expérimenté”⁵⁹, al quale riconosce la capacità di risolvere organicamente il raccordo tra i due diversi registri formali:

On a scrupuleusement conservé et restauré dans le style français, au milieu de la grande pelouse, le vaste bassin régulier C, les anciens parterres des deux côtés du château et l'autre bassin D, placé au centre de la seconde pelouse régulière qui s'étend au sud du château. [...] Sur cet encadrement classique s'embranchent les courbes gracieuses du parc irrégulier, dans lequel on a fait habilement figurer, isolément ou au centre de massifs modernes, les beaux arbres de l'ancien parc.⁶⁰

È questo l'esempio felice di un genere d'intervento sempre difficile, quello di raccordare una porzione importante di giardino in “stile francese antico”, con un parco del genere irregolare. Dove è ormai acquisito il termine “restauro” mutuato dalla coeva cultura dei monumenti. In proposito, di particolare importanza sono termini come “lacune” riferito alle mancanze

⁵⁹ François-Joseph Duvergier (1807-1881), che pubblicherà il progetto citato e riprodotto da Ernouf nella sua raccolta in due volumi *Les Parcs et jardins* (1871 e 1878), svolge l'attività in Francia e all'estero. Paysagiste presso Salomon de Rothschild a Suresnes, tra i suoi progetti, si segnala: il parco di Château de Maisons, pubblicato per la prima volta in “Revue horticole” del 1858, il *Plan du jardin d'expériences horticoles* della Société Royale d'Horticulture de France, i giardini di Peralada (Catalogna) e del castello di Rocafort (DUVILLERS 1878).

⁶⁰ ERNOUF 1868, II, p.142.

arboree, accompagnate dalle annotazioni sui criteri adottati per integrarle mediante alberi simili presenti nell'antico parco.

Les nombreuses lacunes qui existaient dans cette avenue ont été comblées au moyen d'arbres similaires qui existaient dans l'ancien parc, et dont la transplantation a été opérées avec autant de bonheur que de hardiesse.⁶¹

In proposito si fa riferimento al sistema del “trapianto” delle alberature, i cui metodi “arditi” destano l'interesse della trattatistica (da Ernouf ad André fino a Gressent), dimostrando l'affinamento di metodi e tecniche di restauro della componente vegetale. Il criterio d'intervento è chiaramente motivato da Ernouf, quando dichiara la “scrupolosa conservazione” nello stile francese del vasto bacino regolare, in mezzo alla distesa prativa, coi preesistenti parterres laterali al castello e di altre parti analoghe. Più precisamente:

son application est parfaitement rationnelle autour des châteaux réellement construits à l'époque où l'on ne comprenait que les jardin régulier, et même autour des châteaux modernes construits à l'imitation de ceux-là⁶².

Ma quello che sembra particolarmente significativo nel considerare le relazioni tra i due generi, con le relative differenze d'approccio, è che Ernouf formuli un criterio di valutazione in funzione del rapporto tra giardino preesistente, d'impianto regolare, e giardino paesaggistico, in funzione soprattutto della valorizzazione della preesistenza stessa, fino a riconoscere all'atto della conservazione, l'incremento della qualità dell'insieme. Dove,

Sur cet encadrement classique s'embranchent les courbes gracieuses du parc irrégulier, dans lequel on a fait habilement figurer, isolément ou au centre de massifs modernes, les beaux arbres de l'ancien parc⁶³.

La conservazione delle alberature ne veniva di conseguenza legittimata, in nome del principio della diversità come prerogativa estetica, incrementata dal mutuo contrasto antico-moderno, regolare-irregolare. È del resto ancora lo stesso Ernouf, come già il principe Pückler-Muskau, a riconoscere il valore dello “stile classico” del giardino, poiché coerente con l'epoca di costruzione del castello, rivelando la piena conformità ai principi dello storicismo⁶⁴. Tale riconoscimento implica la conservazione degli assetti preesistenti e, al tempo stesso, il rifacimento in stile formale dei giardini di pertinenza di edifici neorinascimentali o neobarocchi. Sono questi gli stessi principi alla base dell'*éclectisme paysager*, quella tendenza che trova corrispondenza con l'eclettismo architettonico.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, pp.112-113.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

Fino alla rivoluzione, la Francia disponeva di “jardiniers conservateurs fanatiques” che non accettavano lo stile irregolare, ricorda ancora Ernouf, il quale cita il *Jardinier Fleuriste* di Louis Liger, (1704)⁶⁵, ammettendo tre categorie stilistiche: *classique régulier* o *style français*, direttamente derivato dall’antico (riabilitato da alcuni paesaggisti, tra cui Hermann Ludwig Heinrich von Pückler-Muskau⁶⁶), *mélangé* o *irregulier*, detto impropriamente *anglais* e, infine, *pittoresque*, una derivazione dai precedenti⁶⁷.

Quanto allo stile regolare, sia Ernouf che André, ne giustificano la sopravvivenza rispetto all’ineluttabile avanzare dell’irregolare, tuttavia in relazione all’edificato, adattandosi allo stile greco, romano, medievale, rinascimentale, ma anche agli edifici di epoche successive, a condizione che il carattere dell’architettura sia autentico e non abbia niente di equivoco:

Si l’habitation a un caractère architecturale tellement important et accentué, qu’on éprouve le besoin de lui raccorder le décor du jardin d’une façon tout à fait marqué, mieux vaudrait revenir franchement à l’architecture verte, et aux préceptes des Mollet et Le Nôtre⁶⁸.

Mentre un costruito “franchement moderne”, di stile rustico o senza uno stile caratterizzante, verrebbe a creare un contrasto “shocking” con l’intorno. Tali affermazioni confermano quindi i principi dello storicismo nella dimensione paesaggistica, evidenziando la natura progressiva della storia dei giardini, risultante da una logica di sviluppo strettamente legata all’architettura costruita, da cui deriva anche l’approccio stesso alla conservazione.

Un aspetto infine pare importante rilevare dal trattato di Ernouf, l’idea che il restauro di un giardino pubblico possa ritenersi una leva di sviluppo di settori urbani, in linea con le tendenze dell’urbanistica parigina di secondo Impero. Nello specifico, è citato Le parc Monceau, che, “restauré, et devenu jardin public, a changé complètement la physionomie du quartier. Il est à remarquer qu’autrefois sur la place de l’Europe, aujourd’hui supprimée, on avait planté un jardin entouré de grilles, mais accessible seulement à quelques privilégiés”⁶⁹.

Nella seconda parte del suo *Traité*, cioè dopo aver delineato la storia dei giardini, Edouard André inserisce il restauro tra le diverse pratiche progettuali. Un’affermazione significativa che riconduce il progetto a una categoria che si era affermata nel corso del XIX secolo, dalla quale mutuare l’osservazione diretta, l’analisi comparata, lo scavo e il rilievo, ma soprattutto l’attenzione alla composizione degli strati e al riconoscimento delle tracce presenti nei diversi livelli del suolo. In sintesi, una metodologia capace di misurare le conoscenze dirette, attraverso i dati del terreno con quelle indirette della conoscenza storica.

⁶⁵ *Ivi*, p. 166.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ivi*, I, p. 84.

⁶⁸ *Ivi*, p. 141.

⁶⁹ *Ivi*, p. 348.

Sul piano metodologico, il tema della preesistenza è esemplificato nel progetto dei parchi di M.R. a Varennes (Seine-et-Marne) e di Villiers (Loiret), di cui André offre un dettagliato riscontro.

Nel primo caso, André propone la modifica di un parco costruito una trentina d'anni prima (1830 circa), di cui corregge "i difetti", pur mantenendo il tracciato esistente. Dove i criteri d'intervento consistono sostanzialmente sulla regolarizzazione di forme ritenute bizzarre e caotiche.

Per meglio comprendere il metodo progettuale occorre focalizzare l'attenzione sul rilevamento dello stato di fatto, che rappresenta per André, come già per D'Argenville, il punto di partenza del progetto di restauro. Più precisamente, lo stesso elabora un "plan-étude", un masterplan *ante litteram*, che inquadra l'insieme delle tematiche progettuali, spingendosi fino a dimostrare l'impiego dei segni convenzionali per raggruppare sulla carta un gran numero di indicazioni utili per procedere alla fase esecutiva dei lavori⁷⁰.

Si tratta di una restituzione didattica del progetto, com'è nello stile del suo trattato, che parte dalla spiegazione del metodo di rilevamento dello stato di fatto. André elabora un "piano" del parco de Villiers che si estende per circa 20 ettari, dove sono indicati in sovrapposizione gli interventi di conservazione e demolizione di manufatti esistenti, le correzioni e modifiche di tracciati, i nuovi inserimenti, i punti visuali con l'indicazione dei paesaggi in lontananza. L'importanza del rilevamento del sistema, analitico e sintetico insieme, attento ai particolari della realtà esistente, rivela il ruolo fondamentale che André assegna ai fattori d'interazione delle singole parti con l'insieme e con il contesto paesaggistico. È quindi una traccia fondamentale nel processo di acquisizione delle conoscenze che perviene a un livello di sistematizzazione tecnico-pratica, da cui emerge il taglio interdisciplinare del progetto che André esplicita fin dall'incipit. In pieno *éclectisme paysager*, la storiografia mette a fuoco la soglia antico/moderno, sinonimo di regolare/irregolare⁷¹. Sono qui ripresi i principi del filologismo storicista che si sostanzia nel perseguire in ogni caso, sia nel restauro che nel nuovo, l'unità stilistica tra interno ed esterno. Si tratta "d'accompagner tel palais ou tel château, d'un vieux et bon style, de l'entourage qui lui convient, comme on étudie un piédestal d'après l'époque d'une

⁷⁰ Il *Plan-étude* comprende: "le tracé ancien ou état des lieux, le tracé nouveau ou rectificatif, les courbes de niveau-cotées, les lignes de vues avec indication du paysage lointain, les signes divers rapportés à la légende du plan". In legenda: "Courbes de niveaux, Anciennes constructions supprimées, Anciennes constructions conservées, Constructions nouvelles, Haies supprimées, Ancien trace, Tracé rectifié des allées, Ligne de vue, Eaux, Massifs d'arbres, arbustes, Arbres isolés, Arbres isolés conifères, Corbeilles de fleurs, Rocailles" (ANDRÉ 1879, PLANICHE 1).

⁷¹ GIUSTI 2007.

statue”⁷². Ciò comporta l’unità di metodo, dalla grande alla piccola scala, dall’architettura al giardino.

Su queste basi storiografiche inizia a prendere corpo lo statuto del restauro dei “giardini antichi” come categoria d’intervento strettamente connessa col processo costruttivo. Una “questione interessante” che riguarda gli aspetti “archeologici” dei giardini⁷³. *Coté archeologique des jardins*; un insieme di scienza e arte unite tra loro nelle più felici proporzioni, da trattare con padronanza e rispetto della storia dei giardini, conoscenza approfondita dell’architettura e una lunga esperienza di questioni orticole:

Mais il faudrait à un artiste la science et l’art mélangés dans les plus heureuses proportions, la possession entière et le respect de l’histoire des jardins, des connaissances architecturales approfondies et une longue pratique des choses de l’horticulture. Difficile assemblage, qu’il sera peut-être donné à quelqu’un de nos successeurs de réaliser, si l’art des jardins se dégage enfin comme un idéal digne de tenter les esprits élevés⁷⁴.

L’obiettivo del restauro è per André la “verité historique”⁷⁵ che comporta l’approccio “oggettivo della ricerca archeologica”, fondato sulla certezza delle fonti storiche. Se questi sono principi che trasmettono un’impostazione positivista della conoscenza, volta a salvaguardare la possibile “autenticità”, di fatto non sembrano configurarsi come metodo, almeno per gli interventi che si attuano tra fine Ottocento e inizio Novecento. In essi persiste piuttosto la tendenza ad astrarre modelli ideali dalla complessità dei fenomeni, fondando l’analisi più sull’iconografia e sulle fonti indirette che su quelle dirette, come fa intendere André quando offre i riferimenti cui guardare per riprodurre i vari tipi di giardini, a partire dallo “style de la Renaissance française” da Francesco I a Enrico IV:

Androuet Ducerceau serait consulté pour les remarquables exemples qu’il a publiés des jardins de la fin du XVI^e siècle. Le Blond et Dezallier d’Argenville ont dessiné tous les détails des compositions de Le Nôtre et de ses successeurs. Divers recueils, profusément illustrés (de Groot pour la Hollande, G.B. Falda pour l’Italie, J. Loudon pour l’Angleterre), permettraient de reproduire avec fidélité les jardins qui accompagnaient les monuments de diverses époques dans ces régions, ou ceux qui s’en inspirent dans les constructions d’aujourd’hui⁷⁶.

⁷² ANDRÉ 1879, p.149.

⁷³ *Ivi*, pp. 198-199.

⁷⁴ *Ivi*, p.199.

⁷⁵ *Ivi*, p.170.

⁷⁶ *Ibidem*, p.160.





**Valencia
(Spagna).**
Giardino di
Monforte.
Scorcio sulla
parte formale
in adiacenza
all'edificio.
(2018, foto
dell'autrice).

Il restauro dei giardini in Europa tra XIX e XX secolo

L'affermazione dell'identità nazionale che caratterizza lo scenario politico-culturale europeo dell'ultimo quarto dell'Ottocento si riverbera nella ricerca dei caratteri tipici, originali, distintivi delle arti e del giardino. Testimonianza di un passato aristocratico sopraffatto dalle rivoluzioni, patrimonio della Nazione capace di trasmetterne i valori della sua storia, quindi “monumento” celebrativo del presente, il giardino manifesta le ferite dell'abbandono e delle ceneri belliche. Va da sé che questo determini un atteggiamento volto al ripristino di un passato ricostruito attraverso una scrittura della storia che tende a impiantare sulle eccellenze della tradizione uno status di eterno presente. Per la Francia post imperiale, devastata dalla guerra franco-prussiana e pervasa da forti spinte nazionaliste, il restauro dei giardini s'inquadra nella “riscoperta” del giardino regolare¹, in quel ritorno all'ordine e alla chiarezza che distingue “si avantageusement le génie français”² e che si configura in una vera e propria reinvenzione della tradizione lenôtriana.

C'est là, d'autre part, un point d'importance, car notre génération, par réaction, peut-être, à une basse démagogie, s'éprend de la beauté de la France, n'a plus même de sympathie pour les éléments étrangers du romantisme, et semble désireuse d'ajouter, selon le génie de la race, quelque lustre nouveau à la splendeur française³.

Si tratta di una forma di reazione contro le degenerazioni del pittoresco, come fa notare Edouard André⁴; un “ritorno” annunciato anche da André Lefèvre che, a conclusione del suo volume, lamenta la fine dei “grands parcs ornés”, lanciando l'auspicio di vedere nei parchi “si accidentées, si admirablement disposées par la nature”, la realizzazione di qualche terrazza o fontana, di quegli ornamenti capaci di ricondurre “notre art à celui de Le Nôtre et de Morel”⁵. Alcuni decenni dopo,

¹ A tale proposito l'architetto paesaggista Prosper Péan nel 1932 precisa che il termine *jardins réguliers*, si usa in contrapposizione a *jardins irréguliers*, per indicare i “cosiddetti inglesi, cinesi o paesistici”; mentre “sembra più appropriato il termine *Jardins Français* perché, in effetti, è nel nostro paese che è nato questo genere dovuto al genio dell'illustre Le Nôtre” PEAN 1932, p.33 (trad. dell'autore).

² VERA 1912 p. 24

³ *Ivi*, p.11.

⁴ Si vedano, in particolare, le sistemazioni tratte da G.M. Kern e J.C. Loudon che André riporta a titolo esemplificativo come “*type de laidéur*”, “*mauvais goût*”, “*musée d'horreurs*”, ANDRÉ 1879, figg. 278, 280, 280, pp.486-487.

⁵ LEFEVRE 1867.

pagina a fronte

Château de Vaux-le-Vicomte (Île-de-France).

Veduta dei parterres (2015, foto dell'autrice).

Lucien Corpechot, esprime con chiarezza l'intento del suo studio, pubblicato nel 1912 e ripubblicato nel 1937: portare un modesto contributo “à l'entreprise de restauration classique qui faisait le souci de sa generation”⁶. Dove il concetto di classicismo, sul quale s'imposta il “rinnovo di una tradizione”, si riallaccia alle riflessioni filosofiche sulla ricerca “positiva”, nell'indagare le leggi del passato per progredire verso il futuro. Il riferimento ad Auguste Comte è in tal senso significativo⁷: il “genio” francese si è espresso attraverso i “maestri” della generazione “classica” che avevano concentrato la loro attenzione sull’“immensa questione dell'ordine”, come dimostrano i parchi di Versailles, Vaux o Dampierre, ritenuti “i migliori esempi” del genere. Ai primi del Novecento, scrive ancora Corpechot⁸, “un revirement se manifestait dans le goût français. Ils n'estimaient plus que l'art peut être une copie de la nature. Ils ne demandaient une trasposition [...] une nouvelle école d'architectes-jardiniers s'est formée. Elle est fidele à la tradition du jardin de l'intelligence”.

Per Hauteceur le origini del fenomeno - il *retour à la régularité* - sono da ricercare proprio nelle occasioni del restauro dei parchi sei-settecenteschi⁹. Lo scenario è chiaramente illustrato da Jean Cordey che nell'*Etude historique et artistique*, pubblicato in appendice alla monografia di Anatole France su Vaux-le-Vicomte (1933), denuncia la devastazione di castelli e parchi barocchi dei dintorni di Parigi, adducendo, tra le ragioni, il cambiamento del gusto, come causa ed effetto insieme dei profondi cambiamenti sociali, a cui seguì il periodo della rivoluzione, con “emigrazione, sequestri e rovina delle famiglie”. Da qui il dilemma: “rimettere in efficienza o demolire”? Ne segue che: “più di un proprietario, spaventato dagli enormi costi per i necessari restauri, si rassegnò a mettersi nelle mani della *bande noire* che vendette travature, rivestimenti scultorei, marmi, rampe di scale [...], demolendo mirabili edifici e distruggendo capolavori”. Tuttavia, da queste devastazioni, che coinvolsero i castelli di Meudon, Saint-Cloud, Clagny, Marly, Chilly, Choisy, si salvarono Maisons e Vaux. Ma, se a Maisons i *parterres* furono rasati al punto di scomparire del tutto, il parco frazionato e lottizzato...”, cosicché oggi “il castello sorge esteriormente intatto, ma privo della sua originaria magnificenza”, perché “rinserrato in un angusto recinto”, il castello di Vaux si è conservato integralmente, grazie alle cure che i proprietari vi hanno profuso, ricostruendo il giardino con gusto e “souci d'exactitude”. Si trattò di un processo di lunga durata che, dalla fine dell'Ottocento, arriva fino ai restauri e ai ripristini più recenti, conseguenti alle distruzioni dell'ultimo conflitto bellico.

⁶ CORPECHOT 1937, prefazione alla 2a edizione, con apparato iconografico curato da Marguerite Chargeat, “L'historiographie des jardins”.

⁷ *Ibidem*,

⁸ *Ivi*, p. 5.

⁹ L. HAUTECEUR 1957, p. 211.



“Due uomini si consacrarono a questi restauri”, scrive ancora Hautecoeur, “Henri e suo figlio Achille Duchêne che resero il loro splendore perduto ai parchi di Vaux-le-Vicomte, Courances, Chenonceau, Wideville Langeais, Le Marais, Condé-sur-Iton”¹⁰.

Il problema del restauro dei giardini si pose per la prima volta in termini radicali, quando si trattò d'intervenire su preesistenze devastate e distrutte da situazioni contingenti. Come scrive lo stesso Achille “en 1882 les Duchêne renouèrent avec la tradition, mais, en la modifiant...”¹¹, riconducendola direttamente all'architettura e alle leggi della grande decorazione, e non all'orticoltura, come precisa nel volume del 1935:

Nous nous inspirions directement des règles de l'architecture et de la grande décoration, et non, comme presque toute l'école de cette époque, de l'horticulture. Notre principale préoccupation était de ramener les jardins à une conception architecturale et décorative en les ordonnant d'après les axes de la demeure¹².

E, oltre: “Nous ne devons pas plus les copier qu'ils ne se copiaient entre eux, car une tradition ne reste vivante qu'en renouvelant ses expressions”¹³.

Si trattò, in effetti, di un rinnovamento più profondo del “modello” francese che procedendo dalla rilettura di Le Nôtre e dalla rielaborazione delle sue forme, giunse alla riduzione

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ DUCHÊNE 1932, pp.28, 30.

¹² DUCHÊNE 1935, p.8.

¹³ *Ibidem*.

sintetica degli elementi più rappresentativi. Per Duchêne, ogni giardino è un'opera a sé che pone sempre nuovi problemi, e pertanto il suo restauro deve tener conto dell'*esprit de l'époque*, così come la sua costruzione deve foggarsi sull'*esprit du lieu*'¹⁴. Invocare lo spirito dell'epoca e del luogo sottintende il principio di creatività condizionata da un contesto significante; un'imitazione immaginifica che, partendo dall'idea o meglio dall'idealizzazione di un giardino, finisce per configurare un giardino "altro". Gli esiti di tale processo sono evidenti nei restauri del parco di Vaux-le-Vicomte, condotti nell'arco di un trentennio, dove Achille Duchêne riuscì a ridare equilibrio all'insieme stabilendo una gerarchia d'intervento tra il giardino basso e alto¹⁵. Fu l'industriale Alfred Sommier che acquistò il castello dopo decenni d'abbandono. I primi restauri, condotti dal 1876 dal paesaggista Elie Lainé¹⁶, con l'ausilio delle incisioni sei-settecentesche di Israel Silvestre e André Perelle, comportarono la ricostruzione degli elementi strutturali (terrazze, grotte, *pièce d'eaux*) e ornamentali (allestimento di nuovi gruppi scultorei e realizzazione di distese prative bordate di piattabande fiorite). Sulla scorta di una documentazione verificata e delle tracce ancora visibili, l'aiuto di eccellenti architetti, il castello, gli annessi e il parco furono ripristinati nello stato in cui oggi li vediamo, scrive Cordey nel 1937, sottolineando la ritrovata "unité comme autrefois"¹⁷, dando una visione statica, fuori dal tempo, identica all'incisione del Silvestre. Dove "tout est là, rien n'est changé, et si l'allée d'eau n'a pu être refaite, de larges vasques de marbre chargées de fleurs marquent la place des anciens jets d'eau"¹⁸.

Dal 1909, alla morte di Alfred Sommier, il figlio Edme portò avanti l'opera di restauro, affidando la fase definitiva dei lavori ad Achille Duchêne¹⁹. Questi rielaborò, nel giardino frontale, i *parterres de broderie*, desunti dai modelli lenôtriani; nelle parti laterali, apportò alcune piccole, ma importanti, modifiche finalizzate a direzionare il punto di vista, come l'interruzione del tracciato ortogonale all'asse di simmetria centrale che divide i

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Notizie sulle vicende post-rivoluzionarie del castello e del parco sono contenute nell'appendice storica di Jean Cordey alla monografia su Vaux-le-Vicomte di Anatole France (1937). Per una puntuale interpretazione della vicenda storica, dalle devastazioni rivoluzionarie all'ampliamento del Duca di Praslin prima e ai restauri di Alfred Sommier poi, si veda MOULIN 2014.

¹⁶ Elie Lainé (1829-1911), oltre a Vaux-le-Vicomte, interviene nei parchi di Waddesdon Manor (Inghilterra) per Ferdinand de Rothschild e dal 1881 per Edmond de Rothschild nel parco del castello di Armainvilliers (Seine-et-Marne). Tramite Ferdinand de Rothschild lavorò per Léopold II, re del Belgio nelle tenute reali, nella pianificazione urbana, progettazione di strade, l'installazione di sistemi idraulici e la creazione di boschi maturi. SINCLAIR 2013.

¹⁷ CORDEY 1933, pp. 206-207.

¹⁸ *Ivi*, p.208.

¹⁹ Henri (1841-1901) Duchêne, si forma al *Conservatoire des Arts et Métiers*, e, dal 1860, frequenta l'*Ecole Centrale*. Conseguita la laurea in ingegneria, lavora alla *Ville de Paris* come collaboratore di Alfred Darcel, *ingénieur en Chef des Ponts et Chaussées*, che affianca nella progettazione di parchi e *promenades*. Il figlio Achille (1866-1947) collabora col padre, presiede la *Société des architectes paysagistes de France*, la *Société des Amateurs des jardins* ed è presidente onorario del *Comité de l'art des jardins de la Société Nationale d'Horticulture de France*. Sull'argomento cfr. BARIDON 1998, pp. 1108-1113; DUMAS 1998, p. 11.

parterres, e la rimozione dei gruppi statuari precedentemente ricostruiti. Si venne così a ripristinare l'idea del tappeto decorato da percepire in stretta continuità col *décor* interno, mentre, al progredire della lontananza, si dispiegava il disegno essenziale del manto erboso, delimitato dalle piramidi di tasso e interrotto dai *bassins d'eaux* laterali.

Questi due momenti del restauro dimostrano la relatività dell'interpretazione del passato e l'indispensabile parametro del tempo nella valutazione retrospettiva della storia²⁰. Il metodo di Achille Duchêne parte dunque dalla stessa idea di ripristino del giardino lenôtriano; ma si basa sull'interpretazione della storia e sulla ricerca di soluzioni capaci di ridare continuità e intelleggibilità organica all'insieme, senza tuttavia indulgere nelle riproduzioni minute (anche se ridefinisce il disegno delle *broderies* in maniera più aderente al progetto di Le Nôtre a Vaux), né nell'operare forzature che ne avrebbero distrutto anche le tracce residue. La sua maniera di rileggere il giardino barocco lo spinge a introdurre accorgimenti per distinguere la diretta citazione di Le Nôtre dalla propria interpretazione: i *parterres de broderie* delimitati da quelli *de gazon* e la sostituzione di manti erbosi e fioriture alle catene d'acqua sono alcune delle soluzioni che il paesaggista introduce a Vaux. Si tratta di espediente citazionistico che, insieme anche ai *parterres* "muti" e a raso, si basa sul riconoscimento dell'identità storica ripristinata, rispetto alla chiara leggibilità dell'interpretazione creativa, al quale guarderanno i restauri successivi di molti giardini regolari europei.

Stando a Ernest de Ganay²¹ si trattò di un'operazione completamente nuova, perché, al di là di qualsiasi speculazione teorica sulla salvaguardia del patrimonio, si era passati a una fase operativa. E a tale proposito spiega come dalle incertezze del Secondo Impero nella ricerca delle tracce dei giardini regolari (mosaicoltura, *corbeilles en relief*, vasi o gruppi al centro delle *pelouse*, ecc.), l'arte si sia purificata, ritornando alle origini classiche, esigendo rigore e ortodossia, poiché i *parterres en broderie* obbediscono a regole assolute. Questi risultati vanno oltre lo stesso Le Nôtre, il quale si compiaceva nella ricerca del movimento giocando sul manto arbustivo e sul taglio e dando alle sue composizioni un ritmo per evitare la monotonia. Questa capacità d'interpretare, di modulare, riorganizzare strutturalmente il vocabolario formale e decorativo dei giardini regolari del *Grand Siècle*, di adattarlo a una domanda socio-economica nuova, propriamente contemporanea, caratterizza la maggior parte delle creazioni dei Duchêne. E, in effetti, non si tratta mai di *pastiches*²².

²⁰ MOSSER 2000, p. 50

²¹ Studioso di giardini francesi, Ernest de Ganay (1880-1963), oltre ai numerosi articoli su *Gazette illustrée des amateurs de jardins*, ha pubblicato: *Châteaux et Manoirs de France* (1938-1939), *Les jardins à la française en France au XVIII^e siècle* (1943), *Les jardins de France et leurs décor* (1949), *Beaux jardins de France* (1950). Cfr. BARIDON 1997, p. 1109n.

²² Cfr. *Gazette des Amateurs de jardin* del 1933-34, in MOSSER 2000, pp. 41-60.

Il ritorno alla storia non è soltanto “nostalgia”, come la storiografia coeva ha fatto notare. Infatti, non si riproduce acriticamente il passato; lo si reinterpreta, se ne colgono le atmosfere, le suggestioni. *Les jardins de l'intelligence*²³, dunque, in giustapposizione ai *jardins de la sensibilité*, per Corpechot esprimono in pieno quell'*esprit de France* che ha saputo cogliere l'essenza del paesaggio e mettere a nudo le forme epurate dalle contingenze spazio-temporali. Una sorta di metafisica delle forme che si sostanzia nell'idea di regolarità. Da qui la ricerca degli elementi caratterizzanti, riconducibile a un processo di smontaggio e di rimontaggio della complessa macchina barocca, codificata dal trattato di Dézallier D'Argenville, di cui vengono riprese le linee-guida della struttura compositiva e i dettagli decorativi, come dimostrano gli studi degli stessi Duchêne²⁴. Da qui l'“ordonnance particulière” derivante dall'architettura piuttosto che dall'imitazione della natura, la quale ammette allineamenti, rettilinei, piante topiate, e, comunque, tutti gli elementi del giardino disposti con ordine all'interno della composizione generale²⁵.

Il metodo dei Duchêne spinge oltre la ricerca di artifici formali per arrivare a “correggere” anche gli elementi strutturali del giardino regolare. Lo dimostra la ricostruzione del parco di Champs-sur-Marne. Sulla base del riscontro documentario, fondato sull'iconografia settecentesca del giardino progettato da Claude Desgots per i Bourvalais, e in particolare sul rilievo di Jean Mariette del 1727 (dove sono raffigurati i *parterres de broderie* con tre fontane al centro, la duplice terrazza che conduce al castello e i boschetti laterali, sezionati dai viali incrociati a stella²⁶), furono avviati i saggi preliminari che consentono di individuare l'ubicazione delle fontane e dei tracciati. A tale proposito, si ricorda che fin dal 1739, col passaggio della proprietà al duca de La Vallière, erano state apportate modifiche ai *parterres* e ai *bosquets*, da parte di Jean-Charles-Garnier d'Isle, allievo di Desgots.

²³ CORPECHOT 1937.

²⁴ MOLINIER 1991.

²⁵ Si tratta di “quattro famose massime”: “1° Faire céder l'art à la nature; 2° Ne point trop offusquer un jardin; 3° Ne le point trop découvrir; 4° Le faire toujours paraître plus grand qu'il n'est effectivement”. Tutto ciò significa in termini progettuali: “1° Qu'il ne convient pas de concevoir des projets irréalisables ou susceptibles de choquer; 2° Qu'il ne faut pas maintenir trop d'ombrage; 3° Qu'il convient de conserver assez le couvert; 4° Qu'il est avantageux d'user des artifices de la perspective, capables d'accentuer les effets naturels de l'éloignement”, *ibidem*, p.34.

²⁶ In breve: nella seconda metà del XVIII secolo, quando la proprietà, acquisita da Gabriel Michel nel 1763 e cinque anni dopo ereditata dalla figlia Henriette Françoise, marchesa di Marbeuf, il parco fu aggiornato al gusto inglese. Con la rivoluzione, i *parterres à l'angloise* furono coltivati a grano e le fontane svuotate. All'inizio del XIX secolo il duca di Levis, nipote della marchesa di Marbeuf, riacquista la proprietà ed amplia il parco trasformandolo secondo lo stile paesaggistico, con viali sinuosi e *fabriques*, distese erbose e specchi d'acqua serpeggianti. Dall'atto di vendita tra il duca di Lewis e J.M. Grosjean: “... ce parc est disposé dans son ensemble à l'anglaise avec bois d'agrément, constructions rustiques, pavillon pour maison de jardinier et potager [...] une grande construction dans le genre rustique établie sur son ouvrage souterrain en forme de grotte et voutée en rocaille et auquel on arrive par des pentes douces. Le tout bati en bois de grumes, couvert de chaumes, et élevé des plusieurs étages formant galerie élevée” (DE GANEY 1933).

L'intervento di Henri e Achille Duchêne, incaricati del restauro da Louis Cahen d'Anvers dal 1895, ripristinò la geometria del giardino seicentesco, tuttavia in forme chiaramente moderne. Inoltre, conservò la parte paesaggistica del parco, rimodellandola con viali curvilinei che perimetrano il giardino regolare e ricostituì alcuni boschetti presenti nella prima sistemazione paesistica e quindi non raffigurati nel rilievo del Mariette. Come lo stesso sottolinea:

... Pour restituer les jardins à la française de jadis, tout était à refaire. Le travail fut confié pour le parc aux architectes de jardin en renom, Henri et Achille Duchêne, auteurs des 1875 de la rénovation des jardins de Vaux-le Vicomte. Ce furent les fondations abandonnées qui permirent aux Duchêne de reconstituer les anciennes terrasses avec leurs parterres. Des fouilles remirent au jour les anciens perrons et le fond des bassins avec l'aide des plans d'autrefois²⁷.

Questi espedienti venivano in tal modo ad accentuare la linea di demarcazione e, nel contempo, d'interazione tra i due diversi stili di giardino, dimostrando non solo l'accettazione dello *style mixte*²⁸, ma anche l'idea di processualità nella sua stessa evoluzione, attraverso la riconoscibilità dell'intervento di ripristino rispetto alla preesistenza. Un processo che arriva fino alla maniera di rivitalizzare il contesto, come lo stesso chiarisce in una lettera a Ernest de Ganay del giugno 1926. In essa spiega che le ragioni della scelta di ricostruire le terrazze di fronte al castello in stile moderno, giustificate dal cambiamento d'uso degli spazi e, di conseguenza, lo spostamento del quartiere abitativo al piano terreno, anziché al primo. Da qui deriva anche la necessità di modificare le stesse relazioni prospettiche tra interno ed esterno, evitando, come di regola, che il raggio visuale cada a metà dei *parterres* sottostanti. Dalla stessa lettera emergono con chiarezza anche gli strumenti tecnici di cui Achille Duchêne si avvale nel processo di riscrittura e rielaborazione critica dei principi della prospettiva, che portano a “correggere” gli “errori”, come l'interruzione delle visuali mediante l'inserimento di elementi puntuali²⁹. A tal fine, lo stesso Duchêne spiega le ragioni di una scelta che tende a diminuire la differenza di livello tra l'inizio della *broderie* e il terrapieno del castello, per calibrare il raggio visuale, in modo tale che cada, per quanto possibile, all'inizio delle *broderies* e non nel mezzo, oppure a un terzo da queste (cosa che né l'architetto, né i proprietari avevano considerato). La scelta di Duchêne si avvale dunque di un attento rilevamento delle quote e di un confronto con quelle originali, introducendo correttivi per “evitare l'errore che gli antichi avevano commesso”. A tale proposito spiega infatti come una delle prime

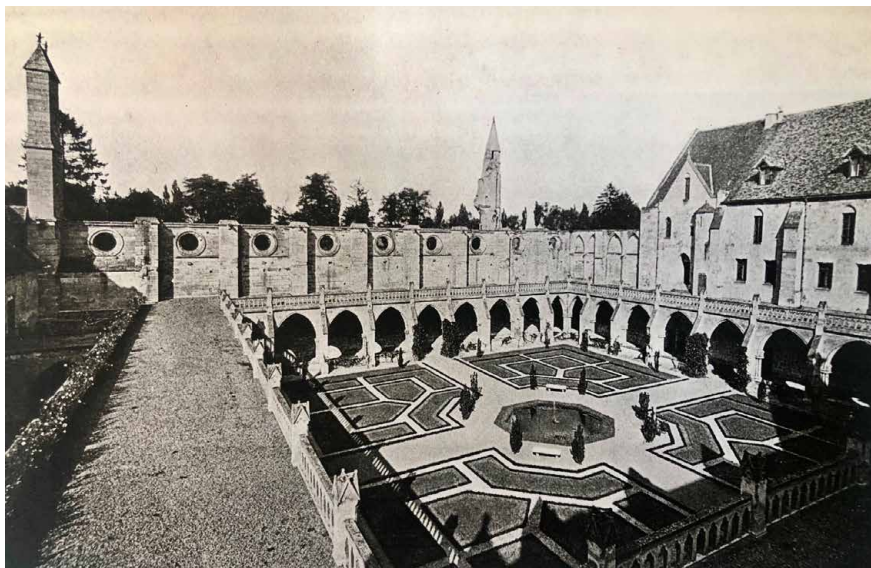
²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Jardin mixte* è per Achille Duchêne: “lorsque l'ensemble de l'habitation est entouré sur une petite surface relative d'un jardin régulier, c'est pour ainsi dire ce que l'on fait en Angleterre, mais avec la différence que je m'occupe tout spécialement d'obtenir une transition agréable avec le parc paysager, au lieu d'avoir une démarcation brusque comme nos voisins d'Outre Manche. La partie du jardin régulier doit être en réalité peu accusée comme caractère classique pour faciliter la transition”, in DUCHÈNE 1998, p.35.

²⁹ MOSSER 2000.



**Royaumont
(île de France).**
Veduta del
giardino
dell'abbazia
restaurato da
Achille Duchêne
in una foto
d'epoca (archivio
dell'autrice).



regole nell'arte dei giardini, soprattutto quando sono strutturati a terrazze, è di evitare quanto possibile, che il raggio visuale dal punto fisso di stazione, in particolare dagli appartamenti di *recéption* del piano terra, cada in maniera casuale sui motivi decorativi (*parterres*, fontane, ecc.) che dovranno essere completamente neutralizzati, oppure visibili solo nella loro totalità³⁰.

Per Duchêne, dunque, il restauro diviene occasione anche per conoscere i nodi critici del progetto lenôtriano. Nell'analizzare il parco di Champs e, in particolare, gli aspetti compositivi, Duchêne sottolinea “una quantità di cose che possono servire d'insegnamento nell'arte dei giardini”.

È importante ribadire come l'idea di “restauro” che emerge dagli interventi dei Duchêne ammette l'impossibilità del ripristino e al tempo stesso afferma con forza i principi del restauro innovativo³¹. A ciò si aggiunga l'implicito riconoscimento delle peculiarità di ciascun “caso”, come dimostra l'ampio e variegato repertorio degli interventi sui giardini esistenti: il parco di Château de Wideville Davron a Ovest di Versailles, costruito nei primi decenni del XVII secolo da Charles de Bouillon, dove Achille ridisegna i quattro

³⁰ *Ibidem*.

³¹ “...il fallait éviter un écueil: l'on ne refait pas le passé. S'il ressuscite, ce ne peut être exactement dans une forme ancienne. En revanche ce qu'il faut chercher, c'est à rendre l'ambiance du passé, son atmosphère [...] Si par bonheur un plan ancien existe, voilà le thème à interpréter, sans céder à la tentation de rendre aux jardins ainsi retracés une vie entière et identique celle de jardins”, DE GANAY 1933.

parterres de broderie (oggetto di un recente restauro³²); quelli degli châteaux di Marais, dominato dal gran canale che circonda i *parterres*³³, di Blenheim Palace³⁴ dove restaura la corte d'onore (1900-1910) e nel 1925 progetta il *parterre d'eau* delimitato da piattabande *de broderie* che risolve il legame tra il castello e la linea del lago e, ancora, quelli di Nordkirchen, di Condé-sur-Iton³⁵, di Courencens, di Ballery, di Voisins³⁶, dell'abbazia di Royaumont³⁷.

I temi progettuali affrontati da Achille Duchêne sono tanto più significativi se letti nel più ampio contesto del restauro dei monumenti e confrontati con principi-chiave quali l'abbandono delle "restituzioni integrali", il "rispetto dell'opera storica e artistica del passato", la "riconoscibilità" dei materiali nuovi che si concretizzano con alcuni espedienti progettuali, come il purismo delle linee, la "fuga" mediante tracciati, piattabande e altro, per distinguere l'intervento.

Su una linea metodologica di "restauro creativo", indirizzata al ripristino di giardini "ma-lencontreusement transformés à l'anglaise sous Napoléon III", si muove la generazione dei paesaggisti degli anni tra le due guerre³⁸, come Ferdinand Duprat³⁹, Anatole-Guy Otin⁴⁰, Prosper Péan⁴¹, André Rioussé⁴², Jacques Gréber⁴³, Léon Azéma⁴⁴. È in particolare al Duprat

³² Cfr. BARIDON 1998, p. 1110; RACINE 1999, p.158

³³ Si legge a commento della veduta d'insieme del progetto di A. Duchêne: "Remarquez la composition parfaitement ordonnée de tout cet ensemble, conçu dans l'esprit nettement traditionnel..." I bosquets ai lati del gran canale, sono concepiti "à gauche dans l'esprit traditionnel décoratif, et à droite pour une utilisation sportive contemporaine", *Jardins d'Aujourd'hui* 1932, p.152.

³⁴ *Ivi*, pp.158-159.

³⁵ *Ivi*, p.162.

³⁶ *Ivi*, p.165.

³⁷ *Ivi*, p.148

³⁸ Tra questi si segnala anche Jules Vacherot (1862-1925), seppure si attesti ancora sulla difesa a oltranza del "pittorresco" (elegge come suo maestro Barillet-Deschamps) e del genere misto, giustapponendo regolare e irregolare. Architect en chef all'Esposizione del 1900, jardinier principal de la Ville de Paris, è autore del volume *Parcs et jardins* (1908, 1925). Realizza numerosi giardini pubblici e privati. Tra questi: il giardino del Trocadero, delle residenze di M. Potin a Neuilly-sur-Seine e di Leopoldo II del Belgio a Saint-Jean-Cap-Ferrat. VACHEROT 1925, HAUTECOEUR 1959, p. 213; RACINE 1999, p. 428.

³⁹ Ferdinand Duprat (1887-1976), presidente della Société française des architectes de jardins, professore di architettura dei giardini e urbanistica all'École supérieure d'horticulture de Versailles.

⁴⁰ Anatole-Guy Otin, architetto paesaggista, è tra i fondatori della Société Française des Architectes de Jardins (SFAJ), con Achille Duchêne, Ferdinand Duprat, Maurice Thionnaire, Louis Deny, Jacques Gréber, Louis Decorges, Prosper Péan, Albert Séret, André Rioussé. Sull'argomento: LIMIDO, SANTINI 2022. Tra i suoi lavori sono i giardini di château de Valençay (Indre) iniziati dal 1923, a cui è stata dedicata una mostra nel 2011. È autore del saggio *Le jardin moderne. Jardins d'Aujourd'hui*, 1932.

⁴¹ Prosper Péan (1878-1937), figlio di Armand, architetto paesaggista dell'école di Barillet Deschamps, è anch'egli architetto paesaggista, vice presidente del Comité de l'Art des Jardins de la Société nationale d'horticulture de France, scrive *Nouveau Jardiniste moderne* (1929), RACINE 1999, p.427.

⁴² André Rioussé (1895-1952), architetto paesaggista, allievo di Jules Vacherot, insegna all'École nationale d'horticulture dal 1946 al 1951, scrive *Petits jardins d'aujourd'hui* (1937c.).

⁴³ Jacques Gréber (1882-1962), architetto e urbanista, insegna all'Institut d'urbanisme dell'Università di Parigi. Espone, insieme a J.C.N. Forestier, André Laprade, i fratelli Véra, Jean Charles Moreux, del filone déco del giardino moderno, chef architect dell'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes del 1937 si veda: GRÉBER, 1934, pp. 83-87. GRÉBER 1937; IMBERT 1993, pp. 203, 206; LORTIE 2002; M.A. Giusti, in CAZZATO 2009, vol. II, pp.558-559.

⁴⁴ Léon Azéma (1888-1978), autore di vari edifici parigini tra cui Palais de Chaillot, progetta il Parc de la Butte du Chapeau Rouge e il restauro del Parco di Sceaux. Si veda: CHAPLAIN, BONNEFILLE 2004.



**Madrid
(Spagna).**
Giardini di
Sabatini
ripristinati
da Fernando
Mercadal a
partire dal
1933.
Veduta
d'insieme e
dettaglio.
(2018, foto
dell'autrice).



che si devono interventi di ripristino di giardini regolari, passati attraverso trasformazioni paesaggistiche. Lo dimostrano i restauri del Parco di Beychevelle (Médoc)⁴⁵, antico parco *à la Française* trasformato in *jardin paysager* sotto il secondo impero, del quale vengono conservati solo alcuni “begli alberi” ai lati dei *parterres*, il giardino Vernet a Saint-Germain-en-Laye, dove lo stesso Duprat amplia il parterre regolare preesistente con una *Roserie* conclusa da una *Salle de Verdure*⁴⁶, quelli degli châteaux de La Gourdans⁴⁷, de La Roche-Courbon (Saintonge), di Margaux (Médoc), dell’Hotel de Ville di Bordeaux, già palazzo di Rohan, restaurati “à la manière du XVI^e siècle”⁴⁸. I principi di astrazione delle forme barocche sono riconducibili al modello-tipo elaborato dallo stesso Duprat, dove la ricostruzione fedele “à la manière de l’époque” viene messa a confronto con la “formule simplifiée”: soppressione di volute e di profili mistilinei in funzione di una ricerca della linea chiara e ben definita che si traduce nella scelta dei *parterres* a raso e specie topiate in forme geometriche pure.

Su questi principi si basano i restauri dei più noti giardini regolari francesi⁴⁹. Tra questi, è particolarmente significativo l’intervento a Villandry⁵⁰, un castello cinquecentesco ristrutturato nel XVIII secolo, con un parco paesaggistico sul sito del giardino regolare preesistente, dove, “M. Carvalho, son propriétaire, a entrepris de restaurer tel qu’il était à la Renaissance”⁵¹. Il restauro di Villandry (1908-1918), concepito dallo stesso proprietario e curato dal paesagista Xavier de Winthuysen⁵² che collabora col pittore spagnolo Lozano, evidenzia l’incontro tra la cultura francese e spagnola di primo Novecento sul piano della riscoperta delle radici classiche della tradizione del giardino⁵³. Si trattò di una riproduzione evocativa del passato – “la meilleure évocation des jardins d’autrefois”, come osserva Ernest de Ganay – che guarda sia all’organizzazione geometrica della tradizione rinascimentale italiana e francese (in particolare, ai modelli di Androuet du Cerceau per il *potager*), sia ai caratteri ornamentali (materiali ceramici, fontane polilobate) del giardino andaluso, per il Jardin d’Amour.

⁴⁵ *Jardins d’Aujourd’hui* 1932, p.170.

⁴⁶ “La Roserie, bordée d’une pergola, agrandit le Parterre régulier préexistant et se termine, au pied d’un rocher couvert de feuillage, par une Salle de Verdure où des bancs s’appuient au piedestal d’un grand vase de pierre. Un petit miroir avec sujet jetant l’eau en occupe le centre”, *ivi*, pp.45, 185.

⁴⁷ Châteaux de Gourdans è appartenuto ai Savoia, poi al conte Pierre de Vogüé, che nel XVIII secolo ristrutturò la residenza e realizzò il giardini disposti su terrazzamenti, ripristinati negli anni trenta del Novecento dal marchese de Leusse.

⁴⁸ *Jardins d’Aujourd’hui*, 1932, p.149.

⁴⁹ Ancora alcune informazioni sullo stato dei restauri in Francia: “Le château de Champs a vu renaître ses jardins [...] a Sceaux, le défaut de soins a bientôt aboli le souvenir des Jardins d’antan, mais la Ville de Paris procède à leur restauration [...]”, *Jardins d’Aujourd’hui* 1932, p. 38.

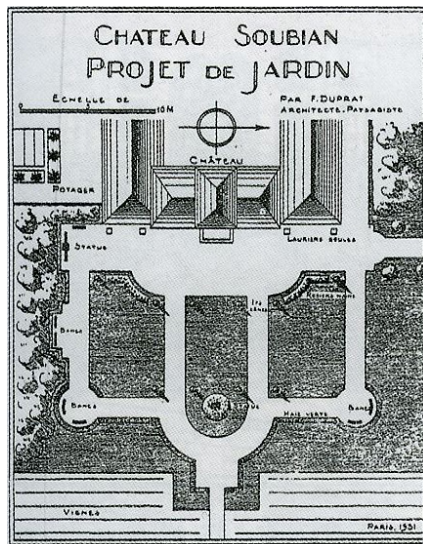
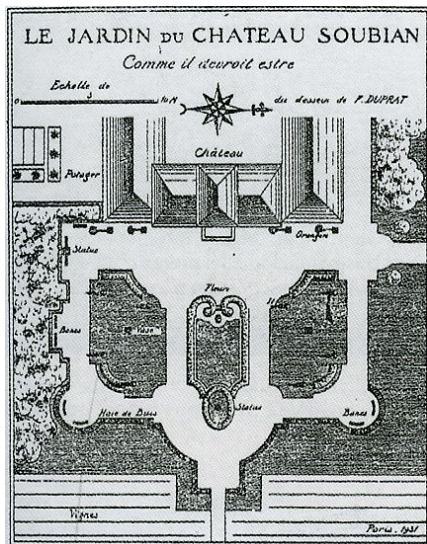
⁵⁰ Sull’argomento, si veda: CARVALLO 1998; RACINE 2002, pp.160-164.

⁵¹ *Jardins d’Aujourd’hui* 1932, pp. 38-39.

⁵² Xavier de Winthuysen, (1874 Siviglia - Barcellona 1954) pubblica nel 1930 *Jardinos clásicos de España*, (ristampa anastatica, Aranjuez 1990). Notizie sulla sua formazione sono in: ANON, SANCHO 1990.

⁵³ Il giardino è stato oggetto d’un successivo restauro degli anni ‘70, realizzato dal nipote, Robert Carvallo (1937-1997). Sull’argomento, si veda: CARVALLO 1997.

➔
Château
Soubian.
Progetto di
ricostruzione
del giardino
“à la manière
de l’époque”
e secondo
la “formule
simplifiée”
(Fernand Duprat
1932).



pagina a fronte

Granada
(Spagna).
Alhambra.
Veduta del
Patio de la
Acequia
(2024, foto
dell'autrice).

La formazione di Xavier de Winthuysen avviene a Parigi, dove vive tra il 1912 e il 1916, entrando in contatto con Jean-Claude-Nicolas Forestier, Conservateur des Promenades de Paris e autore di numerosi interventi in Francia, Spagna, Marocco, Argentina, ma soprattutto attento rilevatore dei giardini del passato che interpreta nei nuovi progetti, come dimostra il suo ricco carnet di disegni⁵⁴.

Va subito riconosciuto il merito a Xavier de Winthuysen di condurre sul piano del rigore storico-documentario la metodologia di ricerca, procedendo con l'analisi dei “giardini classici” spagnoli. Lo dimostra il cospicuo repertorio di rilievi fotografici e grafici: i giardini dell'Escorial, Casida del Principe (o Casida de Abajo), Casino del Infante (o Casida de Arriba), Jardin de la Quinta; Palacio Ducal de la Abadia; Aranjuez; Granja de San Ildefonso⁵⁵, colti in istantanee pittoriche e misurati nei dettagli analitici, con l'intento di fissare la mutevolezza dei caratteri. In questa maniera di procedere si viene così ad ampliare il patrimonio della conoscenza, superando l'approccio poetico-letterario delle

⁵⁴ Tra i progetti di Forestier: i giardini per la residenza del Sultano di Casablanca (1916) quelli sivigliani del Parco di Maria Luisa, il giardino di Joseph Guy. Si veda inoltre il repertorio pubblicato in *Carnets de plans et de dessins* (1920).

⁵⁵ Rileva con foto e disegni alcuni particolari dei giardini dell'Escorial, di Aranjuez e de La Granja di San Ildefonso. Ad Aranjuez, Winthuysen nota l'integrazione tra composizione geometrica e natura libera, dove il Tajo entra a far parte della composizione stessa. Nell'Isle, il bosco racchiude differenti composizioni e riferimenti stilistici a epoche diverse; vi sono zone ordinate con piante tagliate, altre di gusto cinese, con laghi e chioschetti, altri di carattere romantico, con opere rustiche di ponticelli, ecc. “passando da un aspetto a un altro con grande sorpresa ed emozione di bellezze distinte” *Jardinos clasicos de España*, 1990.



letture ottocentesche suggestionate dalle atmosfere esotiche dei giardini dell'Alhambra. Il loro mito percorre le visioni romantiche di Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Washington Irving, arrivando al Novecento con Maurice Barrès, Louis Aragon, fino a *La Nuit dans les jardins d'Espagne* di Debussy. “Le charme de Granada”, scrive Barrès “c’est de posséder les plus beaux arbres du Nord et des eaux vives, sous un soleil africain”⁵⁶.

È inoltre importante ricordare che ad alimentare la ricerca delle matrici arabo-islamiche del giardino, oltre a Forestier che ne trascrive in nuove invenzioni gli elementi-simbolo, contribuisce Jean Gallotti, conservatore del Museo di Rabat tra il 1910 e il 1925. Al suo studio pubblicato nel volume *Le jardin et la maison arabe du Maroc* (1926) con le illustrazioni di Albert Laprade⁵⁷ va il merito di aver finalizzato alla conservazione la conoscenza diretta degli elementi costruttivi e materici del giardino islamico, in un periodo di grande fervore progettuale⁵⁸.

⁵⁶ BARRÈS 1910, p.25

⁵⁷ GALLOTTI 1926; BARIDON 1997, pp.279-289.

⁵⁸ Si ricordano solo i piani de l'Aguedal a Rabat, i giardini d'Ain Khremis a Meknès, che lo stesso Laprade (1883-1978) elabora sotto la direzione del paesaggista Henri Prost (1874-1959). Si veda: RACINE 2002, pp. 186-192.

qui e pagina a
fronte

Villandry (Loira).
Scorci dei giardini
di Joachim
Carvallo
(2010, foto
dell'autrice).



Ritornando quindi a Xavier de Winthuysen, si evidenzia subito l'importanza del confronto con la cultura francese⁵⁹ nell'approccio ai problemi di restauro e, in particolare, nell'assumere lo studio della tradizione storica come punto di partenza. D'altronde lo stesso Forestier guarda al giardino spagnolo, rilevandone alcuni elementi tipici come lo spazio chiuso del patio, i tracciati a cielo aperto della rete idrica, i materiali ceramici; in sintesi, i rapporti di scala e le varietà cromatiche che avvicinano la tradizione del giardino ispano-moresco alle sperimentazioni artistiche del periodo. Aspetti questi che elabora nel Parco Maria Luisa di Siviglia, realizzato in occasione dell'Esposizione iberoamericana del 1929. "In Spagna, esistono ancora Cours-Jardins, Patios, del XIII secolo. I giardini di Daraxa, il Patio de la Réjã, i cortili dei Mirti e dei Leoni all'Alhambra, i giardini interni del Généralife a Granada sono esempi, modelli ai quali possiamo ispirarci", scrive André Riousse nel 1932, sottolineando inoltre che "per quanto siano concepiti per altri climi e per abitudini diverse dalle nostre, essi possono tuttavia rispondere alle aspettative attuali, per i materiali, la purezza del loro tracciato, la loro simmetria, infine, per questa ricerca dell'intimità alla quale tendono i nostri sforzi"⁶⁰.

⁵⁹ La sua formazione deriva dal mondo della pittura che lo induce a ritrarre molti giardini della tradizione spagnola. Sull'argomento, cfr.: Xavier de Winthuysen. *Jardinero Andalucia* 1989.

⁶⁰ RIOUSSE 1932, p. 71 (trad.dell'autore).



In Xavier de Winthuysen la metodologia della ricerca si rafforza attraverso iniziative didattiche e di tutela. Nel 1927 egli promuove una Escuela Nacional de Jardinería e, nel 1934, forma, su incarico della Dirección General de Bellas Artes, il Patronato de Jardines Históricos de España. Nel “Decreto de Constitución” del Patronato è motivata l’importanza dei giardini spagnoli, di cui sono evidenziati le peculiarità regionali, le fasi storiche di sviluppo, i valori riconosciuti da parte dei contemporanei che ne diffondono i modelli in Europa e in America. In breve, egli ritiene che la Spagna concentri nell’insieme dei suoi giardini la storia completa del giardinaggio di tutti i tempi, da cui derivano il carattere di unicità e l’importanza della loro conservazione in quanto “monumenti”. Più precisamente:

España es el único país de Europa que conserva un jardín medieval, en parte tal como fue creado. Desde esta obra hispano-morisca hasta la actualidad, por la sucesión de aportaciones del arte europeo y las modalidades propias que se han desarrollado, encierra España, en el conjunto de sus jardines, la historia completa del arte de la jardinería con sus ejemplos hispano-árabe, mudéjar, escurialense, renacimiento italiano, barroco, clásico francés, neo-clásico, románico y actual resurgimiento neo-sevillano⁶¹.

A fronte del riconoscimento dei valori di memoria, lo stato di abbandono e il degrado di molti giardini stimola l’impegno alla loro tutela, a un governo particolare e a competenze specialistiche.

Considerando la importancia estética e histórica de estas obras, la no menor para el interés social y la transcendencia que para el arte moderno de ellas se derivan estando todo por hacer en este orden y creyendo de conveniencia nacional el desarrollo de una política de nuestra jardinería, sería necesario proceder a la catalogación de los jardines para fijar la existencia, declarando monumento de interés artístico estas obras que, por sus cualidades especiales de vitalidad y continuado desarrollo, no pueden ser consideradas como otra clase de obras inertes y que necesitan un régimen especial e idóneo para ser conservadas e inspeccionadas por la Dirección General de Bellas Artes...⁶².

La conoscenza dei caratteri costruttivi del giardino spagnolo è argomento del volume *Jardines clásicos de España*, stampato a Madrid nel 1930. Nonostante de Winthuysen si sia limitato alla sola regione della Castiglia, lo studio sviluppa un impianto ampio e articolato, con letture incrociate di carattere storico-critico e analitico-descrittivo, che doveva comprendere tutte le aree regionali. La finalità è annunciata nella prima parte sul concetto generale di giardino, per passare successivamente a motivare l’importanza di quello spagnolo. De Winthuysen analizza le diverse influenze culturali che ne determinano

⁶¹ Cit. AÑÓN, 1990, p. 24.

⁶² *Ivi*, p.25.

la tipicità. Queste sono riconducibili, oltre alle tradizionali relazioni spaziali casa-patio-giardino, discendenti dal modello della *domus* antica, a una serie di elementi: il predominio degli alberi e degli arbusti sulle rifiorite (agrumi, palme, cipressi, magnolie), il verde come colore di base, sul quale si staglia la mescolanza di fiori composti come tappeti orientali (gelsomini, rose, gerani, crisantemi), i cipressi con funzione di “mete” visuali, l’acqua come canovaccio dell’intera narrazione. Il carattere di novità di questi studi consiste nella messa a punto di un metodo di conoscenza finalizzato alla tutela e alla conservazione, assai precoce sul piano specialistico del giardino rispetto al resto dell’Europa. Inoltre, dalla conoscenza diretta dei siti emerge il loro stato di abbandono che induce l’Autore a invocare provvedimenti di restauro. “I giardini storici di Spagna, a parte le peculiarità di ciascuno, hanno un grande interesse, unico nel modo di costruire la storia dell’arte dei giardini, a partire da quelli moreschi dell’età di mezzo fino all’attualità. Tali esempi devono essere conservati; le ricostruzioni sono ammissibili soltanto per ripristinare fedelmente quanto è stato perduto, perché sarebbe impossibile depurarli...⁶³. Con questo studio, de Winthuysen intende dunque legittimare con forza l’identità stilistica della formula classica (già esplicitata nel titolo stesso del volume); al tempo stesso, fornire gli strumenti di conoscenza più idonei per la ricostruzione e il restauro.

La sua filosofia del restauro è espressa con chiarezza nei progetti per il settecentesco Jardín del Barranco del Palacete de la Moncloa (1920-1921)⁶⁴, completamente trasformato alla fine dell’Ottocento dopo che un fitto bosco di conifere aveva sopraffatto l’assetto regolare. Lo stesso ammette di non aver voluto ripristinare alla lettera quanto era presumibile solo per ipotesi, ritenendo ingenuo pensare di resuscitare il passato, e, cosa ancora peggiore, pensare di resuscitarlo per mera fantasia, con la conseguenza di un ridicolo *pastiche*. Il suo proposito è guardare al passato, andando oltre il degrado, con l’obiettivo di guardare alla sua bellezza, affinché questa costituisca il legame per continuare il cammino della vita⁶⁵. Gli stessi argomenti ribaditi in una conferenza del 1922 e nel suo libro affermano i principi del restauro creativo, che consistono nel selezionare i tratti significanti del passato, da riprodurre criticamente, nella piena consapevolezza di giungere in tal modo a collegare il passato col presente.

Altrove, la necessità di procedere all’integrazione di lacune, come nel giardino settecentesco “El Capricho” dei duchi di Osuna⁶⁶ dove de Winthuysen interviene nel 1942, lo induce a se-

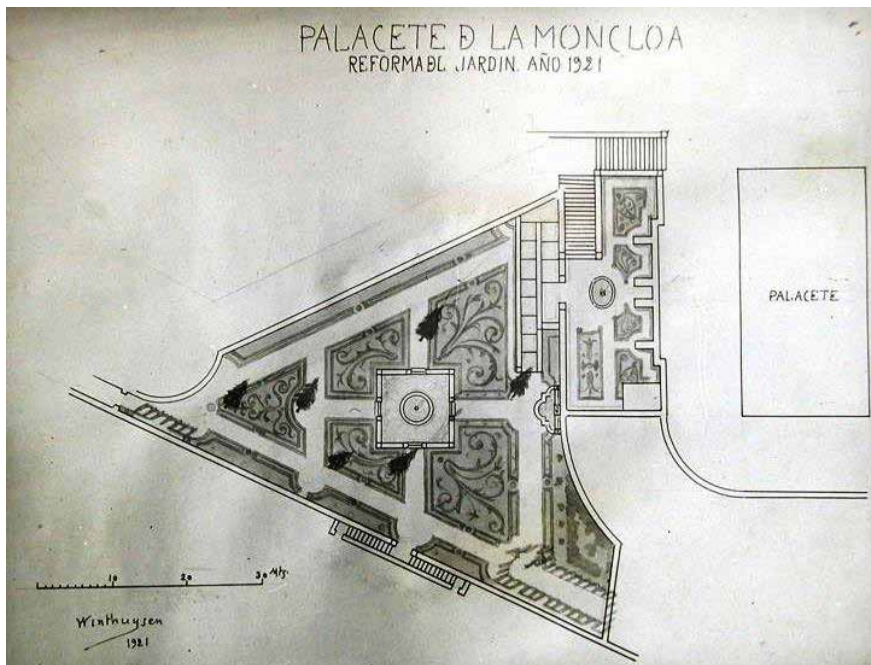
⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ DE WINTHUYSEN 1989, p.165.

⁶⁵ *Ivi*, pp.165-166 ..

⁶⁶ Risale al 1942 il restauro del giardino settecentesco “El Capricho” dei duchi di Osuna (Madrid), su incarico del Direttore generale de Bellas Artes. Ormai informe e privo del corredo statuario, De Winthuysen ne ripropone la scansione dello spazio in otto parti, con fontana centrale, la ricostruzione di parterres e di antichi bancali, nella ricerca di una prospettiva assiale.

➔
Xavier de
Winthuysen.
"Palacete de
Moncloa, reforma
del Jardín, 1921"
Archivio del Real
Jardín Botánico de
Madrid (pubblico
dominio).



guire il procedimento analogico, inserendo arredi riprodotti secondo modelli desunti da altri contesti che esprimono comunque la “tipicità”.

Infine, ancora al 1942 risale il restauro del giardino di Monforte (Valencia), di cui fu incaricato dal *Patronato de Jardines*, quando la proprietà fu dichiarata d’interesse storico-artistico. Tale intervento segna una tappa significativa nella cultura del restauro del giardino spagnolo. Col passaggio della proprietà a Juan Bautista Romero (1849), il giardino era stato riconfigurato in forme eclettiche, con parti regolari e parti irregolari. Le linee guida del progetto di restauro finalizzato alla “conservazione del poetico effetto che il giardino presenta nel suo insieme”, consistono nel fermare il degrado e intervenire in maniera mimetica, “nascondendo la mano, perché le opere che si realizzano ex novo non contrastino con quelle antiche”⁶⁷.

Si vengono qui a definire alcuni temi centrali del dibattito contemporaneo tra mimesi del passato e rilettura “autenticamente” contemporanea. Più estesamente, questi temi sono riconducibili al processo progettuale come affinamento di conoscenze storico-archeologiche-paesaggistiche e momento attivo, immaginativo, di nuova creazione.

⁶⁷ DE WINTHUYSEN 1989, p.166.

Su questo tema, centrale agli interventi sui giardini esistenti, è significativo il pensiero di un paesaggista del secondo Novecento come Russel Page, che nel suo *The Education of a Gardener* del 1962 critica le “accurate riproduzioni” che caratterizzano i giardini del barocco francese; mentre nota gli accorgimenti innovativi nel restauro del parco di Sceaux, poiché dichiarano l’appartenenza alla contemporaneità. “Anche questa volta ci troviamo di fronte alla riproduzione di un progetto in stile Luigi XIV, tuttavia con alcune differenze che riguardano l’esecuzione: infatti, mentre la composizione principale rimase intatta, i particolari sono stati palesemente ricreati secondo lo stile moderno delle belle arti degli anni Venti. Poniamo tuttavia, che si fosse fatto il tentativo di copiare i particolari dello stile di Le Nôtre con maggiore esattezza, la maniera moderna si sarebbe inevitabilmente insinuata e avrebbe informato di sé l’intera opera di restauro”⁶⁸.

Se Page ammette anche nei ripristini l’ineluttabile riconoscimento del linguaggio contemporaneo, in quanto prodotto di tecniche e di materiali che tradiscono il tempo dell’esecuzione, è significativo far notare come sia la particolare immagine del giardino regolare che deriva dalle reinterpretazioni critiche dei restauri degli anni Venti e Trenta a indirizzare il progetto contemporaneo, tra preesistenza e innovazione. Lo dimostra lo stesso Page in alcuni contesti nei quali opera direttamente, come i giardini delle ville Agnelli a Villar Perosa e Silvio Pellico vicino a Torino. Si tratta di principi che egli fa assurgere a veri e propri precetti. “...così mi piacciono di più le composizioni di giardini – e in particolare quelli della grande tradizione formale – quando sono soltanto suggerite e definite, solo abbozzate nelle linee principali, senza eccessiva elaborazione”⁶⁹.

Se in Italia e in altri paesi europei, l’affermazione identitaria può essere interpretata come risposta alla tendenza che aveva trasformato all’inglese i giardini della tradizione classico-rinascimentale-barocca, e alla “degenerazione” del *jardin paysager* nelle più esasperate parodie della natura, in Inghilterra il fenomeno del ripristino di giardini regolari riscoprì e divulgò la geometria della topiaria, “riportata in auge dagli italiani del ’400”, ricorda Reginald Blomfield cui si deve il rilancio della tradizione inglese del giardino formale che si arricchì di contributi di conoscenza diretta dei giardini italiani (si pensi solo, al ruolo divulgativo dei rilievi di Shepherd e Jellicoe). Punto di riferimento è il suo *The Formal Garden in England* (1882) illustrato da Inigo Thomas, i cui principi furono anticipati da John Dando Sedding nella conferenza del 1889 *The Architectural Treatment of Gardens* e nel volume *Arts and Crafts, Old and new* (1891), che ha contribuito a rivalutare “The old-fashioned garden”, il giardino all’antica, opera di grande valore, uno dei simboli dell’Europa, espressione di quella vita

⁶⁸ PAGE (1962)1994, pp.55-56.

⁶⁹ *Ibidem*, p.72.

qui e pagina a
fronte

**Valencia
(Spagna).
Giardino di
Monforte.**

Particolare
del giardino
formale contiguo
all'edificio e
scorcio d'angolo
dei viali
(2015, foto
dell'autrice).



tranquilla e bella di un tempo, “one of pleasures of England, one of the charms of that quiet beautiful life of bygone”⁷⁰. Giardini che meritano uno studio attento perché incarnano tradizioni e valori antichi. Meglio ancora, “restituiscono in forme tangibili gli antichi stati d’animo che il paesaggio inglese ha ispirato; testimoniano l’antica devozione verso il paesaggio della nostra terra natia e illustrano i vecchi tentativi di idealizzarne i tratti piacevoli”⁷¹.

La riscoperta del *Formal Garden* ebbe i primi riscontri nella ricostruzione del “giardino a nodo” (*Knot Garden*) di Enrico VIII, in stile Tudor che Ernest Law⁷² intraprese nel 1924 nella residenza di Hampton Court, negli interventi evocativi di Harold Peto e nei numerosi restauri di giardini scozzesi a cura di Robert Lorimer⁷³.

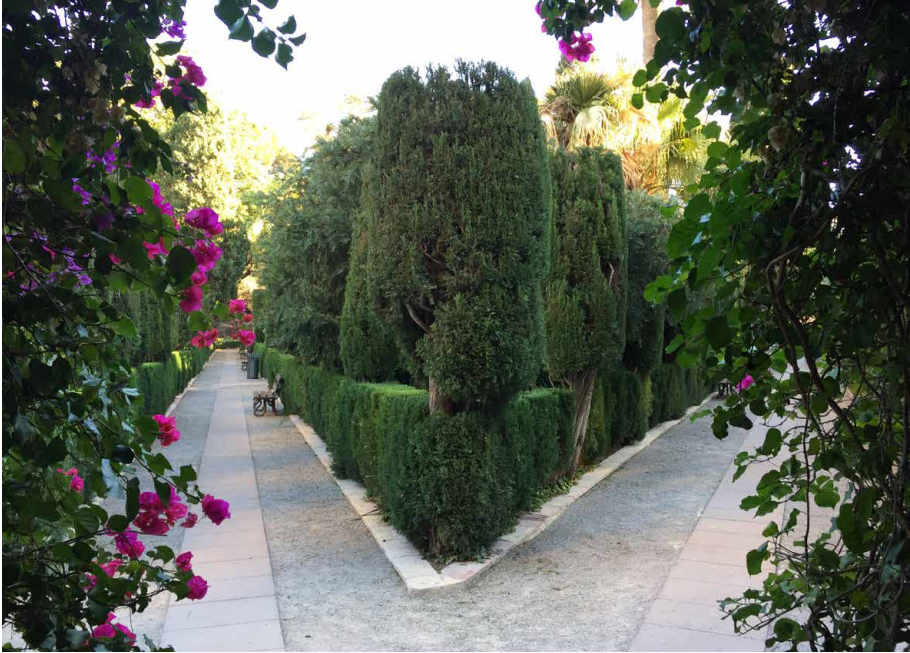
È quindi contro il furore paesaggistico che aveva investito la Gran Bretagna a partire dalla metà del XVII secolo, cancellando la storia del giardino medievale e rinascimentale,

⁷⁰ BLOMFIELD, THOMAS 1892, p. 21

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ernest Law (1854-1930) è autore di uno studio storico, in tre volumi su Hampton Court Palace, pubblicato dal 1885 al 1891.

⁷³ Su Sir Robert Stodart Lorimer (1864–1929): TANKARD 2018.



che si pone il movimento del *formal garden*⁷⁴. Dalle forme di ripristino storicistico di fine Ottocento e primo Novecento, bisogna arrivare ad Hampton Court per un primo significativo caso di restauro, un caso – come oltre vedremo – al centro di polemiche sul ripristino o meno del giardino dell’epoca di Guglielmo III d’Orange e Maria Stuard che aveva subito trasformazioni significative con la scomparsa dei parterre, l’inerbimento delle bordure e la crescita libera di piante arbustive e d’alto fusto. A dirimere la questione, nel 1919, fu chiamato un gruppo di esperti, come l’architetto Sir Aston Webb, presidente della Royal Academy, Ellen Willmott, giardiniera e botanica della Linnean Society, Frederick Robert Stephen Balfour, che realizzò l’Arboretum nella tenuta di famiglia a Dawyck vicino a Peebles, rappresentante ufficiale della Royal Horticultural Society, ed Ernest Law, storico dei giardini di Hampton Court⁷⁵. A fronte delle tendenze verso il ripristino del giardino formale o piuttosto verso lo sviluppo dell’aspetto orticolo, la via del compromesso portò alla riduzione, ma non alla completa eliminazione, delle aiuole e delle bordure erbacee.

Un cambiamento di registro risale al secondo dopo guerra, grazie alla spinta propulsiva del

⁷⁴ Sull’argomento, si veda: ELLIOT 2010.

⁷⁵ *Ibidem*.

pagina a fronte

Drummond Castle, Scozia.
Scorcio del castello dal giardino (2002, foto dell'autrice).

National Trust a partire dal restauro di Hidcote Manor nel Gloucestershire, progettato quarant'anni prima da Lawrence Johnston, che lo aveva lasciato all'organizzazione dal 1948, quando si era trasferito in Costa Azzurra.

La gran parte degli interventi promossi dal National Trust si deve all'orticoltore Graham Stuart Thomas, che divenne un punto di riferimento sul restauro dei giardini inglesi. Sostenitore dell'idea che il restauro del giardino si conformi all'epoca di costruzione dell'edificio e al tempo stesso influenzato dalla lezione di Gertrude Jekyll, che aveva conosciuto e a cui si era ispirato all'inizio della sua carriera⁷⁶, egli intervenne nella conservazione di un centinaio di parchi che vanno dai parterre di fine Seicento di Ham House (1976), al paesaggio settecentesco di Stourhead, ai giardini di Sissinghurst, creati negli anni '30 da Vita Sackville-West e Harold Nicholson, all'abbazia di Mottisfont, fino a Barington Court e al parco di Sezincote, progettato da Humphry Repton.

“Restoration, Restitution, Evocation” sono i temi di un percorso che affronta la complessità del restauro del giardino in senso ricostruttivo, immaginativo, evocativo. Lo dimostrano gli interventi di René Pechère⁷⁷ sia come membro Icomos sia come progettista, nei giardini di Granada, di Het Loo (1974), du Château de Seneffe, Belgique (1983), di Nokere (1952), di Breuteuil (1986), d'Ecaussinnes-Lalaing (1986), della Maison d'Erasmus (1987).

Il nodo centrale del suo pensiero verte su un principio fondamentale: lo studio attento del giardino regolare francese con l'intento di riprodurlo e, eventualmente, di correggerlo. Di questo egli rileva le soluzioni prospettiche, le tecniche esecutive, l'organizzazione compositiva, individuando alcuni “esempi di errori”, al fine di prospettarne i correttivi. Nel suo volume *Grammaire des jardins. Secrets de métier* (1987)⁷⁸, egli commenta puntualmente le principali tematiche dei giardini regolari, con l'ausilio di schizzi, dettagli, annotazioni sintetiche, informazioni storiche, ricorrendo agli archetipi del Rinascimento italiano e del barocco francese, da Castelgandolfo a Vaux e a Versailles. Il suo intento è mettere in luce alcuni nodi critici fondamentali, dai quali emerge il restauro come momento di conoscenza (argomento particolarmente significativo per un'architettura vivente come il giardino) e quindi come occasione per “perfezionare” la storia. Non solo.

⁷⁶ THOMAS 1984.

⁷⁷ Su René Pechère (1908-2002), allievo di Jules Buysens (direttore dei giardini della città di Bruxelles), si veda: GRISEL 2002, GIUSTI 2003.

⁷⁸ Nella prefazione al volume, ristampato nel 1995 dall'editore Racine di Bruxelles, René Pechère scrive a proposito dei giardini storici: “J'amerai communiquer aussi tout ce que je pense de la conservation et de la restauration des jardins historiques. Il y a là une recherche passionnante à mener, une véritable leçon à tirer”.



Se Vaux e Versailles rappresentano “la bible du jardin classique”⁷⁹, gli “errori” sono da Pechère attribuiti soprattutto ai restauri successivi, cioè alle interpretazioni degli interventi di fine Ottocento. Riguardo a Vaux, egli sostiene che “l’erreur très certainement est due à un contremaître plein de bonne volonté, à l’époque où M. Sommier fit restaurer les jardins”⁸⁰, pur tuttavia ammettendo che l’intervento avviato da Élie Lainé e “corretto” dai Duchêne, ne aveva accresciuto la “perfezione”.

Con tale affermazione Pechère riconosce al restauro una funzione interpretativa e critica che arriva fino a modificare l’opera, anche nella sua presunta originalità. Il restauro va dunque ben oltre il momento di arresto di un processo che si determina in relazione al presunto grado di perfezione raggiunto dall’opera. Per Pechère il restauro ricrea un’opera nuova, poiché agisce sullo stesso processo d’avvicinamento a un modello ideale di perfezione. “Nei giardini storici possono trovarsi dettagli imperfetti. Non è detto che un giardino, per il solo fatto di essere antico, sia perfetto. Se il tempo ha cancellato un’imperfezione, non bisogna ricrearla al momento del restauro. Bisogna semplicemente cercare di sostituire l’imperfezione ricreando lo spirito dell’epoca”⁸¹.

⁷⁹ DESAUW, GRISEL 2002, p.63.

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ PECHÈRE 1971, in CAZZATO 1989, p.97.

pagina a fronte

**Settignano,
Firenze.**

Villa Gamberaia.
Scorcio del viale
di cipressi verso
il ninfeo (da
Dami 1924).

Questa linea di pensiero, che Pechère matura nel corso degli anni Settanta e Ottanta del Novecento, verte sull'idea di "ripristino", non imitativo, ma evocativo, fondato cioè sullo spirito del luogo e dell'epoca, piuttosto che sul riconoscimento del suo divenire storico, il quale include nello stesso processo formante tutte quelle modificazioni dovute all'azione dell'uomo e del tempo. Come oltre vedremo, il tentativo di legittimare questi principi nei *Prolegomeni a una Carta dei giardini storici* del 1981 contribuì a riaprire un acceso e fecondo dibattito sul problema del restauro. L'occasione fu il Colloquio internazionale Icomos-Iffa di Firenze.

Il giardino italiano

Dalla fine del XIX secolo, sul giardino italiano sono stati avviati studi e ricerche, sia a carattere specifico, sia inquadrati nella storia degli "stili" dei giardini del mondo, come nella monografia di Hermann Jäger, stampata a Berlino nel 1888⁸². Nella ricerca del rapporto arte-giardino, egli dedica più capitoli a quello del rinascimento italiano nel quale "tra i pini e le querce sempreverdi nella loro forma compatta e definita, c'era un momento architettonico che l'artista del giardino sapeva esaltare"⁸³. Nello studio comparato di John Dando Sedding, il giardino italiano si trova all'apice, unico e impareggiabile, rispetto a quelli francesi o olandesi. Più precisamente, egli scrive nel suo *Garden-Craft Old and New*, edito per la prima volta nel 1891:

Of the garden of Italy, who shall dare to speak critically. Child of tradition: heir by unbroken descent, inheritor of the garden-craft of the whole civilized world. It stands on a pinnacle high above the others, peerless and alone: fit for the loveliest of lands and it may yet be seen upon its splendid scale, splendidly adorned, with straight terraces, marble statues, clipped ilex and box, walks bordered with azalea and camellia, surrounded with groves of pines and cypresses — so frankly artistic, yet so subtly blending itself into the natural surroundings...

Da queste affermazioni si deduce come la riscoperta del giardino italiano⁸⁴ sia debitrice dei contributi di una lunga schiera di eruditi e, soprattutto, di paesaggisti stranieri, principalmente inglesi e americani⁸⁵. Da Wilhelm Gottlieb Petrus Tuckermann (1884), che inserisce il giardino italiano tra le categorie stilistiche dei giardini europei, a più mirate monografie sullo "stile" italiano, di Edith Wharton (1904), Charles Latham e E. March Phillipps, (1905), Inigo Triggs (1906), George Elgood (1907), Marcel Fouquier (1911), Elisabeth Aubrey Le Blond (1912), Fouquier e Duchesne (1914), Evelyn March

⁸² JÄGER 1888

⁸³ *Ivi*, pp. 141-179.

⁸⁴ LAIRD 1992.

⁸⁵ Sull'argomento, si veda LISERRE 2008.



Phillips e Arthur Thomas Bolton (1919), Georges Gromort (1922), John Chiene Shepherd e Geoffrey Allen Jellicoe (1925), Rose Standish Nichols (1928). Una selezione di giardini “esemplari” che coprono l’intero territorio italiano, raggruppati per aree geografiche e periodi storici, costituiscono i documenti fotografici di prima mano con cui vanno a integrarsi i rilievi disegnati in scala, come ricorda l’architetto inglese sostenitore del *formal garden*, Harry Benjamin Inigo Triggs, in premessa al suo *The Art of Garden Design in Italy* del 1906, dichiarando l’obiettivo di contribuire in modo sostanziale allo studio della progettazione dei giardini”⁸⁶.

Il giardino italiano è dunque studiato, in quanto serbatoio di forme e modelli, da imitare e riprodurre, come fa osservare Edith Wharton nel suo *Italian villas and theirs Gardens*, illustrato da Maxfield Parrish:

Gardens can hardly be judged by pictures and photographs alone, and it is essential that these should be supplemented by a survey drawn to scale; it is hardly possible to form a correct judgment unless the two are consulted together, and without the information which a plan gives it is difficult to grasp the conditions under which the designer worked. With this end in view, I have, therefore, engaged in the production of the present work, hoping that it may add materially to the study of garden design, and, perhaps, give others something of the pleasure it has afforded me.

Dove la scrittrice statunitense identifica “la bellezza intrinseca dei giardini” con l’“organizzazione delle parti”, gli assi visuali, l’alternanza di spazi aperti e chiusi, i rapporti proporzionali tra architettura murata e vegetazione. “Visto che nella moderna riscoperta del giardino si dà così poca importanza a questi fondamentali principi”, scrive ancora la Wharton, “l’appassionato non dovrebbe accontentarsi di ammirare superficialmente gli antichi giardini italiani, ma dovrebbe cercare di ricavarne alcuni principi da poter poi adottare in patria”⁸⁷.

Sullo sfondo di quella *Civiltà del Rinascimento* che Jacob Burckhardt aveva delineato nel volume ristampato a Firenze nel 1911⁸⁸, si profila la cultura della villa nella quale si profila il giardino regolare, fatto di “masse” (“murarie, di terreno, di verdura”⁸⁹) che si armonizza con la natura del luogo, come fa notare Setting nel cogliere e la profonda interazione tra la natura e il progetto del giardino. Se infatti è la morfologia collinare a spingere la divisione degli spazi del giardino in ampie terrazze, è l’arte a prevederne l’organizzazione compositiva, le proporzioni, i particolari architettonici e decorativi⁹⁰.

⁸⁶ TRIGGS 1905, p.15.

⁸⁷ WHARTON (1904) 1991, p. 13.

⁸⁸ La prima edizione risale al 1860.

⁸⁹ DAMI 1924, p.19.

⁹⁰ SEDDING 1895, p. 65 “...in a hilly country like Italy, Nature herself prompts the division of the garden spaces

Esemplare è per lui il giardino Giusti di Verona, rimasto pressoché inalterato rispetto a quanto descritto un secolo prima da Lady Mary Montagu nel suo *Epistolario*⁹¹.

“Il culto del giardino italiano”, scrive Maria Pasolini Ponti nel 1915, “si è diffuso dall’Inghilterra in America ed è viva l’idea che, ponendo qua un banco di pietra, là una meridiana, si ottengano gli effetti che dà il giardino italiano”⁹².

Il percorso storiografico attraversa luoghi-simbolo, arricchendosi progressivamente di materiale documentario, acquisito direttamente e restituito attraverso rilievi grafici e fotografici, annotazioni, descrizioni attente alla fenomenologia dei giardini. Tali studi contribuirono alla riscoperta dei siti e, nel contempo, ad accrescere l’interesse per il loro restauro. Dal panorama italiano furono soprattutto selezionati i giardini che meglio avevano fino ad allora conservato la loro identità “regolare”; viceversa furono messe in evidenza le “alterazioni” dovute ad ammodernamenti paesaggistici e pittoreschi. Così la Wharton evidenzia le trasformazioni dovute all’“entusiasmo per il giardino all’inglese”, che coinvolse soprattutto il Nord Italia, “spazzando via terrazze e grotte, sostituendo sentieri tortuosi e viali intrecciati, trasformando i *parterres* di bosso in prati ondulati, che sotto il rovente sole di Lombardia diventano marroni come zerbini”⁹³, mentre fa emergere la centralità dei giardini rinascimentali di area toscana, veneta, laziale, con rapide escursioni nei territori piemontesi, liguri e napoletani. Ma quanto la cultura straniera abbia influenzato l’approccio alla conoscenza dei giardini italiani, fino a condizionarne le scelte di restauro, è deducibile soprattutto dal fenomeno toscano e veneto, a partire dalla vicenda di villa Pisani a Vescovana⁹⁴. Questa si ergeva “nuda e piatta nella piana” prima che Evelina van Millinger, sposata Pisani, frequentatrice di salotti veneziani⁹⁵, intraprendesse una radicale opera di trasformazione del giardino, adeguandolo al “gusto inglese moderno”. Si trattò sostanzialmente della realizzazione di un nuovo giardino, espressione di un gusto che non aveva “nulla da spartire con i Pisani di un tempo”, scrive Margareth Symonds nel 1893, sottolineando come si trattasse in realtà di “un nuovo mondo di verde e di colori” che crebbe “intorno ai muri spogli” della villa. È dunque particolarmente significativo che la stessa scrittrice, figlia di John Addington, studioso di rinascimento italiano, riproduca contestualmente una pianta settecentesca del giardino⁹⁶ (il cui tracciato

into wide terraces, while Art, on her side, provides that the terraces shall be well-proportioned as to width and height, and suitably defined by masonry walls having balaustraded fronts, flights of steps, arcades, temples, vases, statues, & c.”

⁹¹ *Ivi*, p. 50.

⁹² PASOLINI PONTI 1915, p. 14.

⁹³ WHARTON (1904) 1991, cit., p. 161.

⁹⁴ Sulla vicenda del giardino, si veda lo studio con la bibliografia citata: PASETTI MEDIN 1999.

⁹⁵ Tra i frequentatori del salotto veneziano dei Curtis, famiglia di facoltosi americani, sono annoverati Vernon Lee, Bernard Berenson, John Singer Sargent, *ivi*, p. 179.

⁹⁶ Ground Plan of the Doges Farm and Garden in 1700, *Ibidem.*

si era solo parzialmente conservato nella planimetria del catasto austriaco di primo Ottocento)⁹⁷, quasi a misurare, con gli strumenti della storia, le capacità inventive della proprietaria. I risultati sono particolarmente significativi⁹⁸, poiché evidenziano l'incontro tra le matrici geometriche del giardino italiano e i principi del *Formal Garden* anglosassone. Si trattava di un coté culturale particolarmente motivato nel far dialogare i principi del *Formal Garden* col gusto delle fioriture e col *genius loci*, in seno al quale si sviluppò un processo di rilettura e riscrittura del giardino rinascimentale, dettato dall'"amore per lo *Sheer Gardening*", come ricorda Richard K. Webell⁹⁹. La riscoperta filtrò attraverso una cultura ancora intrisa di "pittresco", nella quale il giardino regolare del Rinascimento italiano giocò un ruolo fondamentale nella ricerca di varietà di oggetti e di punti di vista. In tal senso si comprende meglio come l'occhio del paesaggista straniero guardasse soprattutto agli spazi circoscritti, alla varietà delle morfologie articolate sui terrazzamenti, alla reciproca esaltazione della natura e della regola, all'"unità estetica" col paesaggio. La stessa profondità dei campi visuali tende a frammentarsi nella singolarità degli episodi, dei dettagli decorativi, delle stanze verdi.

Questa apertura alla cultura italiana dei giardini e la circolazione di idee stimolata dalla colonia di intellettuali stranieri che eleggono le ville sulle colline di Firenze come luogo di residenza, ne studiano la storia e ne registrano lo stato di conservazione, segnano una tensione verso il restauro e marcano un indirizzo culturale che contribuisce a formare quell'humus che porterà a realizzare proprio a Firenze la Mostra del giardino italiano del 1931. Si tratta di artisti, architetti, paesaggisti, studiosi come Vernon Lee, Edith Warthon, Bernard Berenson, Geoffrey Scott, Cecil Pincent, Teresa Parpagliolo Shephard, Inigo H. Triggs, Charles Platt, ma anche storici dell'arte della levatura di Ugo Ojetti che dai primi del Novecento risiede nella Villa del Salviatino a Fiesole. È questo il luogo di riferimento di quel coté intellettuale che ruota tra le cosiddette "regge fiorentine"¹⁰⁰, come la villa I Tatti di Berenson, Montalto di Tamaro de Marinis, la stessa villa di Ugo Ojetti, dove s'incontrano critici e artisti coinvolti nella rivista "Dedalo" da lui fondata nel 1920. Tra questi, Piero Jahier, Antonio Maraini, Rannuccio Bianchi Bandinelli, Lionello Venturi, Roberto Longhi (che dal 1939 si stabilirà nella villa Il Tasso), Matteo Marangoni, Pietro Toesca (ospitato da Berenson nella villa i Tatti). Ed è a quest'ultimo che si deve l'impegno presso il Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti per il restauro dei giardini di Ximenes d'Aragona (già Panciaticchi) e

⁹⁷ *Ibidem*, p. 178.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ R.K. Webell, Villa Capponi, "Landscape Architecture", January 1930, in CAZZATO 1992, p. 72-73.

¹⁰⁰ ROMITTI, ZOPPI 2000.

di quello ottocentesco della villa San Donato (già villa Demidoff), motivandone l'interesse "paesistico e panoramico", per la "maestosa bellezza dell'immenso parco, ricchissimo di imponenti piante di cedro, di sequoia, di leccio, ecc., disposte secondo un organico per quanto svariaticissimo concetto decorativo, proprio del gusto delicato e pittorico del tempo, per cui è degno di essere conservato, tanto più per la possibilità della sua destinazione, a pubblico uso, in quella parte della città che è destinata a un prossimo notevole incremento edilizio"¹⁰¹.

Emerge qui il taglio erudito del critico d'arte. Un taglio che rappresenta il motivo centrale di stimolo allo studio della genesi del giardino italiano, come luogo d'incontro delle arti e quindi, esso stesso arte, oltre che soggetto d'elezione delle arti figurative, poetiche, letterarie. Dove si esprime la particolare unitarietà tra architettura, giardino, decorazione e quella continuità tra "stanze" interne ed esterne che introduce il "transito tra casa e giardino" e avvia il dialogo "tra la fabbrica di pietra e quella d'alberi".

E se il giardino toscano affascina soprattutto il côté anglo-americano per la compresenza di tali elementi, è il giardino di Villa Gamberaia che viene riconosciuto come "modello", in virtù della piccola scala di sviluppo, misurabile nella lunga panoramica sulla collina.

Il ripristino del giardino fu avviato, sulla scorta di un cabreo settecentesco, per conto della principessa rumena Catherine Jeanne Ghyka, nata Kashko, sorella della Regina Natalia di Serbia, che acquista la villa nel 1895, dove vi abiterà insieme alla pittrice americana miss Florence Blood. Quattro aiuole rettangolari d'acqua, dall'andamento molto allungato, sono il fulcro del giardino chiuso da siepi di bosso che culminano con un'edera belvedere modellata da cipressi in forma. Una scenografia che riduce la scala dei *parterres d'eau*, riconducendola all'intimità di un recinto verde che sia apre sul paesaggio, spettacolarizzato dalla morfologia teatrale e dall'effetto riflettente degli specchi d'acqua. Dove la rilettura della tradizione inverte la materia costruttiva sostituendo l'acqua alla terra, pur mantenendo l'impianto regolare e scultoreo del giardino del rinascimento italiano. Dove i *parterres* d'acqua rappresentano il segno di una reinterpretazione dell'impianto geometrico, ripristinato in base a una planimetria settecentesca. "In nessun altro luogo della mia memoria liquido e solido sono stati mescolati con altrettanta raffinatezza in una dimensione che è umana e tuttavia grandiosa senza pomposità...". Così scrive di Villa Gamberaia l'anglo-fiorentino Harold Acton nel libro *Ville toscane*. E aggiunge: "Si resta con un'impressione duratura di serenità, dignità e beato riposo". Il critico d'arte Bernard Berenson qualche decennio prima nei suoi diari aveva sintetizzato così: "Una delle soste magiche nella vita".

¹⁰¹ MELOGRANI 2017, p.300, cit. nota 62.



Settignano, Firenze.

Villa Gamberaia. Vista del palazzo dall'esedra conclusiva dei parterres d'eau (Dami 1924).

Se la concezione risente del clima culturale che ruota intorno alla colonia di artisti e aristocratici stranieri (dalla stessa Ghyka all'amica Miss Blood e negli anni '20 da Matilda Cass Ledyard, baronessa von Ketteler), la realizzazione si deve ai giardinieri Martino Porcinai, padre del più famoso Pietro Porcinai e Luigi Messeri che seppero organizzare la composizione d'insieme, orchestrando acqua, terra, vegetazione, elementi scultorei.

È Janet Ross nel suo *Florentine Villas* del 1901 a testimoniare, il "pristine splendor", riconquistato grazie a un intervento "paziente" e "sensibile", dell'architetto americano Charles Platt, autore del restauro stilistico di Villa La Pietra, lo stesso autore di *Italian Gardens* (1894), dove pubblicò molte immagini di giardini italiani rinascimentali e barocchi. L'intervento aprì un dibattito tra i paesaggisti coevi (dai *fellow* alla Wharton) che si concentrò soprattutto sulle scelte della flora, considerate "anacronistiche" e, comunque, "non in armonia con l'ideale italiano e il carattere della villa"¹⁰².

Se non è oggi possibile valutare in pieno la portata "inventiva" del restauro, sono dunque le stesse fonti critiche a fornire spunti di riflessione sulle modifiche apportate. È ancora la Wharton a rimpiangere la situazione pre-restauro, sottolineando come il giardino sia stato "rimodellato in maniera elaborata, senza alcun rapporto con lo stile circostante"; tuttavia la stessa riconosce che "fortunatamente nessun'altra modifica è stata operata nello schema e nell'impianto del resto del giardino"¹⁰³. Dunque, il progetto di restauro nasce in primo luogo da un rilievo geometrico che focalizza l'organizzazione degli spazi, gli assi prospettici, i singoli episodi. Anche la vegetazione d'alto fusto rientra in queste categorie, per la capacità di disegnare lo spazio, come dimostrano i filari di cipressi o le specie modellate dall'*ars topiaria*. Questi sono considerati gli elementi strutturali caratterizzanti, rispetto ai quali l'acqua e la vegetazione minuta (arbustiva e rifiorente) acquistano un ruolo "sovrastrutturale", di ornamento. In tal senso si possono spiegare scelte quali il *parterre* d'acqua o le bordure fiorite. Si può inoltre confermare come esista uno stretto legame tra le rappresentazioni topografiche e gli interventi di questi stessi anni. Nel 1925 Jellicoe ritrae la totalità del giardino della Gamberaia nella prospettiva a volo d'uccello che comprende anche il giardino segreto e il punto opposto dell'asse in corrispondenza della grotta, contrassegnato dal filare di cipressi. Il disegno fornisce indicazioni riguardanti i livelli del terreno, le masse arboree e le alberature isolate, le connessioni col paesaggio collinare. In questo senso, il rilievo, non si pone solo come strumento documentario, ma, proprio nel selezionare, potenziando o contraendo le informazioni, tende a codificare leggi e modalità compositive del giardino da riprodurre e, nel caso, da ripristinare. Se Villa Gamberaia costituisce per Jellicoe "uno spunto di costante

¹⁰² N. T. Newton (1923-26) 1971, in CAZZATO V. 1992, p. 73n.

¹⁰³ WHARTON (1904) 1991, cit. p.33.

pagina a fronte

**Quiesa (Lucca).
Villa Le Sorgenti.**
Veduta verso
la fontana
neomanierista
(foto d'epoca,
collezione
dell'autrice).

ispirazione per la sua opera”¹⁰⁴, non vi è dubbio che il rilievo, a sua volta, giochi un ruolo fondamentale nella reinvenzione “storica” del giardino. Una tale relazione di reciprocità è riscontrabile dal reportage dell’*Italian Gardens of the Renaissance* del 1925 che, già nella definizione dei limiti cronologici, offre una selezione critica dei giardini, epurati dalle configurazioni post-rinascimentali. In tale ottica va letta l’enfaticizzazione degli schemi assiali, delle relazioni visive, degli episodi isolati dei giardini segreti, dei teatri di verzura, delle scenografie delle acque. Intenti più ampiamente progettuali, dunque, avvalorati spesso da commenti e annotazioni a margine. Essi sono riscontrabili nei numerosi disegni, redatti tra gli anni Venti e Trenta, dai paesaggisti dell’American Academy di Roma¹⁰⁵, come Alden Hopkins, Richard K. Webel, Charles R. Sutton, Norman T. Newton, Richard C. Murdock, Thomas D. Price, Michael Rapuano.

In un contesto culturale così fortemente orientato s’inquadrano ancora gli studi di un paesaggista come Cecil Pinsent che riprodusse nella Villa La Foce di Chianciano Terme¹⁰⁶ i luoghi del giardino toscano del rinascimento: masse e stanze verdi, cipressi isolati, esedre, siepi di bosso, vasche e fontane.

Senza entrare nel merito dei singoli progetti¹⁰⁷, si citano qui solo alcuni “restauri” che lo stesso Pinsent progettò a stretto contatto con committenti, quali Bernard Berenson per la villa I Tatti (1910-1925) e Charles Strong per le Balze (1913-1922). Ciò che il paesaggista inglese intendeva cogliere erano i motivi tipici del manierismo e del barocco toscano che rielaborò in più interventi. Tra questi, particolarmente significativo è il giardino di villa Spada, Morozzo della Rocca, a Quiesa (Lucca), risalente al 1939¹⁰⁸. Più che di restauro, si trattò di una riscrittura neomanierista e neobarocca che coinvolse l’edificio e il suo intorno, annunciata dal frontone mistilineo di coronamento del palazzo che cifra fin dall’esterno l’intervento. Dove Pinsent si trova a intervenire su una preesistenza caratterizzata da un ninfeo a monte e da un giardino laterale sviluppato lungo un asse principale. La sua idea-guida punta a enfatizzare il tema della sorgente, riorganizzando lo spazio con vie d’acqua e una sequenza di manufatti (vasche, fontane, nicchie, esedre), desunti dal repertorio di architetti del Cinquecento toscano, come Ammannati, Buontalenti, Tribolo, Vasari. Da questi egli seleziona alcuni particolari decorativi, che poi ricompon-

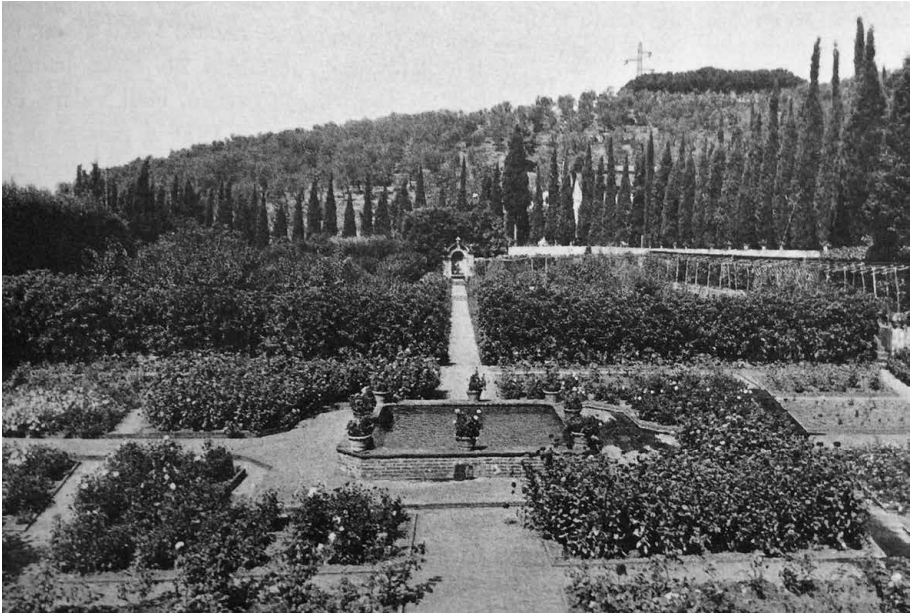
¹⁰⁴ “L’influenza più diretta, nei giardini da lui disegnati, si rileva nel parterre chiuso al fondo da una cortina d’acqua a semicerchio, eseguito su commissione di Ronald e Nancy Tree a Ditchley Park, nell’Oxfordshire, alla vigilia della seconda guerra mondiale”

¹⁰⁵ Per un repertorio dei paesaggisti americani cfr. BIRNBAUM, KARSON. 2001; CAZZATO 2004.

¹⁰⁶ SHEPHERD, JELICOE 1966, fig. 166; GALLETTI 1992.

¹⁰⁷ Si rimanda all’inventario, comprensivo di carte tematiche individuanti la localizzazione degli interventi, redatto da Giorgio Galletti e pubblicato in Appendice al suo saggio (GALLETTI 1996, pp. 60-68).

¹⁰⁸ La villa, costruita nella seconda metà del XVII secolo dai Burlamacchi del nobile casato lucchese, risultava alla metà del secolo successivo “ridotta in cattive condizioni”. Si veda: GIUSTI 1999 e 2017, pp.247-252..



in accostamenti legati tra loro dalla materia rustica e dalla tessitura musiva. Così l'architettura acquista una funzione fondamentale nella ridefinizione dei caratteri e della temporalità del giardino, in stretta relazione di continuità col palazzo. Mentre la dialettica col paesaggio circostante si fonda sulla costruzione prospettica dell'asse principale sottolineato dai filari di cipressi. L'intervento non si pone dunque nell'ottica del ripristino che intende privilegiare un periodo storico sulla base di testimonianze, quanto piuttosto di proporre l'immagine di un giardino evocata dallo "spirito dei luoghi" e dallo "spirito del tempo". Ciò, attingendo anche ad altri contesti dai quali desumere elementi simili.

Da qui discende una forma nuova di giardino, al quale si perviene per via di astrazioni, assemblaggi e ricostruzioni analogiche, sulla scorta di ricognizioni documentarie e dello studio dei siti, che va oltre l'indagine sulle specificità del giardino stesso, per cogliere l'insieme paesaggistico, come dimostra Pincent nell'inserire una corona di cipressi come elemento filtro con la vallata.

I riscontri non furono tanto con la fenomenologia del singolo contesto, quanto piuttosto con una precisa idea di giardino, astrattamente circoscritta a una fase di sviluppo, con la quale s'intende identificare la tipicità incontaminata dei presunti caratteri originari. Si cerca di restituire la memoria del passato, apportando invenzioni e aggiornamenti che finiscono

addirittura per stravolgere gli stessi caratteri, come osserva criticamente la Wharton, a proposito della colonizzazione anglosassone del paesaggio toscano: “Gli inglesi, che hanno colonizzato numerosi le pendici dell’Appennino, hanno contribuito non poco alla distruzione degli antichi giardini, introducendo nei loro disegni due caratteristiche del tutto estranee al clima e al suolo toscani e cioè i tappeti erbosi e gli alberi caduchi”¹⁰⁹.

A fronte del filone creativo dei ripristini, acquistano inoltre un particolare significato culturale le voci critiche degli stessi anglo-americani. Alla Wharton si unisce infatti Samuel Parson che denuncia il “fallimento” della “moderna” maniera di restaurare. Ed è ancora l’introduzione, tutta esotica, delle fioriture vivaci che contrastano, a suo parere, con la “combinazione particolare di alberi e di architetture”, considerata la quintessenza dell’estetica italiana del giardino, l’argomento centrale delle sue riflessioni critiche, fondate sulla concretezza dell’operatività.

Ne deriva una proposta decisamente conservativa che lo stesso Parson esplicita quando afferma che bisogna “restaurare mantenendo per quanto possibile l’antica *facies*”. La riserva circa la possibilità di una conservazione integrale racchiude l’implicito riconoscimento del limite dell’intervento stesso del restauro di un’opera d’arte composta prevalentemente da materiale vivente. Pertanto egli suggerisce d’integrare le eventuali lacune, “tutt’al più, “aggiungendo – sempre che l’addizione sia necessaria – qualche altro cipresso, una o due magnolie e altri alberi che si adattino naturalmente all’ambiente circostante...”¹¹⁰. La questione degli aggiornamenti floreali, sui quali si concentrarono le maggiori critiche, finisce tuttavia per spostare la sostanza del problema: come e cosa restaurare. L’argomento luccica dalle osservazioni di Richard Webell, *fellow* dell’America Academy di Roma¹¹¹, quando osserva che “vi è una tendenza a restaurare gli antichi giardini nel loro stato originario o piuttosto nello stato in cui appaiono in antiche incisioni. Ciò deriva da un crescente riconoscimento della loro importanza storica e artistica. Le ville Este, Colonna e Madama hanno già finito per soccombere...”. Il contesto nel quale egli colloca le sue riflessioni è il restauro di Villa Capponi, allora in corso, dove “i recenti proprietari, inglesi e americani, hanno avuto cura nel preservare il carattere originario del giardino”, tuttavia apportandovi “miglioramenti di piccola entità”. Con ciò Webell intende dimostrare la vitalità del giardino, suscettibile di aggiornamenti e talvolta anche di trasformazioni, le quali tuttavia, ove ne preservino i caratteri, non stravolgono tanto quanto la minaccia della “nuova tempesta” del ripristino.

¹⁰⁹ WHARTON (1904) 1991, cit. p.18.

¹¹⁰ PARSON 1915, in CAZZATO 1992, p.60.

¹¹¹ La citazione è riportata in nota da CAZZATO 1992, pp.72-73.

A distanza di un trentennio dal *Formal Garden in England*, nel suo *Modernismus* (1934) Reginald Blomfield chiarisce la differenza tra “modernismo” e “tradizionalismo”, un chiarimento fondamentale per comprendere il binomio restauro/innovazione, su cui si va tracciando la cultura del giardino negli anni tra le due guerre in Europa e in particolare in Italia, Francia, Inghilterra. “La differenza tra di noi è che il *Modemista* pretende di spazzare via il passato e creare un inizio completamente puro a partire dalla sub coscienza interiore, mentre il *Tradizionalista* è deciso a continuare e a muoversi in avanti su linee già poste e accettate dalle persone civili, e lasciatemi ripetere che questa è una posizione interamente differente da quella dei revivalisti e dei falsificatori del diciannovesimo secolo”¹¹².

È soprattutto grazie ai contributi di una letteratura nazionale incline ad affermare i caratteri identificativi e, con essi, i valori di unicità e irripetibilità (piuttosto che a ricercare i modelli da imitare e trasferire in altri contesti) che si viene progressivamente a dare fondamento scientifico agli interventi di “restauro” che, viceversa, si prestavano piuttosto a libere esercitazioni di stile. Tale processo affonda le sue radici nell’impianto ormai consolidato della tutela istituzionale, misurabile sull’evoluzione stessa della disciplina in ambito architettonico e urbano. Lo conferma il processo di elaborazione di alcuni interventi riguardanti giardini annessi a edifici storici che furono aperti al godimento pubblico e restaurati nei primi decenni del Novecento. Tra questi: palazzo Medici Riccardi a Firenze, Castelgandolfo a Roma, palazzo Ducale di Urbino, palazzo di Pio II a Pienza. I termini del dibattito che scaturì intorno al restauro di quelli che erano ritenuti i monumenti –simbolo nazionali, s’incentrarono su argomenti comuni: identità stilistica e coerenza tra stile dell’edificio e stile del giardino. Da qui anche le metodologie d’indagine si avvalsero di strumenti analoghi, come la verifica delle fonti storiche e delle informazioni dirette. Lo dimostrano, tra tutte, le riflessioni in margine al restauro del giardino di Palazzo Medici Riccardi a Firenze, avviato nel 1911 in stretta connessione col restauro del palazzo. Come si è detto, il tema centrale si focalizzò sulla scelta dello stile più idoneo al periodo storico al quale ricondurre il ripristino, strettamente legato alla stratificata vicenda costruttiva del palazzo, d’impianto michelozziano, rinnovato dai Riccardi nel XVII secolo. Come si evince dalle fonti¹¹³, i membri della “Commissione pel riordinamento del palazzo” ritennero di dover “mantenere la partizione a grandi riquadri” rinvenuta durante gli scavi, seppure con alcune riserve, e cioè “pur ritenendo tale suddivisione non quattrocentesca ma risalente al 1600”. Ne scaturì un progetto che doveva rispondere ai principi di “un giardino all’italiana fra la fine del ’500 e i primi del ’700”. Tale progetto fu affidato a Enrico Lusini (con la consulenza botanica del professor Angiolo Pucci e quella

¹¹² BLOMFIELD (1934) 1996, p.162.

¹¹³ In CAZZATO 1992, p.72n..

tecnica dell'ingegner Raffaello Manzoni) che, attingendo a fonti letterarie e al tracciato della vasca centrale emersa dagli scavi, realizzò le quattro grandi aiole, suddivise dagli assi incrociati con le basi per i vasi di agrumi, ripristinò i muri di cinta coi graffiti e il ballatoio di coronamento¹¹⁴. Furono inoltre inserite quattro statue (ritenute improprie, per lo scarso interesse artistico e la scelta della collocazione)¹¹⁵ e ricostruita la vasca, “formandola in cemento, semplice e bassa”, utilizzando cioè un materiale moderno e un disegno semplificato. Come attestano le cronache coeve, il giardino fu “spartito secondo gli esempi numerosi che esistono in Toscana dal '500 in poi e ne aveva tracciato il disegno l'architetto Enrico Lusini, quando toltosi il lastricato di epoca moderna, vennero alla luce i muretti a sostegno degli orli delle vecchie aiole riccardiane, le quali avevano sostituito l'antico giardino mediceo [...] mancano ora vasi e statue di marmo (da sostituirsi alle statue di Donatello e a quelle di Bandinelli), mosaici ed acciottolato di marmi di vari colori per i vialetti secondo il tipo caratteristico de' giardini toscani dal '500 al '700”¹¹⁶. Il restauro stilistico si estese al muro di cinta, che, “forato e rabberciato in mille modi per le varie costruzioni addossategli dalla vendita ai Riccardi in poi, fu riportato all'aspetto originale, risultante da larghe e numerose tracce di graffito tuttora esistenti e comprovate dalla miniatura del codice Riccardiano”¹¹⁷.

Tale intervento si colloca nello scenario del restauro non più inteso come ricerca di unità stilistica, bensì come intervento che muove dal documento, dall'accertamento *in situ* delle testimonianze del passato, seppure queste finiscono per diventare pretesto storico-filologico per una reinvenzione del tutto idealizzata del giardino.

Fisica e metafisica del restauro

Dopo la drammatica cesura della Grande guerra, si afferma il richiamo alla tradizione come retroterra culturale dei singoli Paesi e coscienza della propria storia su cui basare la spinta verso un nuovo senso della Nazione. Un approccio che diviene il filo conduttore sia per il progetto di nuovi giardini che per il restauro di quelli esistenti. Da Marcello Piacentini a Tomaso Buzzi, da Enrico Lusini a Giovanni Chavelley, è soprattutto grazie ai contributi di una letteratura nazionale incline ad affermare i caratteri identificativi e, con essi, i valori di unicità e irripetibilità (piuttosto che a ricercare i modelli da imitare e trasferire in altri contesti) che si viene progressivamente a dare fondamento scientifico a interventi di “restauro”. A ciò contribuisce Luigi Dami che anticipa queste posizioni

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ ROMBY 1990, p.176.

¹¹⁶ *Il ripristino del giardino Mediceo Riccardi*, “La Nazione”, 13 ottobre 1912, *ivi*, pp. 71-72n.

¹¹⁷ *Ibidem*.

offrendo una lettura del giardino toscano “come opera d’arte”¹¹⁸ in un articolo del 1914, dove conferma la centralità dell’interesse nel contesto del revival del giardino regolare, per poi estendere tale principio all’intero panorama nazionale, le cui matrici di sviluppo (pittoriche, scenografiche, archeologiche), saranno rese esplicite nella pubblicazione di un decennio dopo, cioè all’indomani della Grande guerra.

Come osserva Pasolini Ponti, “si è venuti alla conclusione che il giardino italiano è, per così dire, intraducibile, che non può esser fatto più, né in un altro paese, né in un altro tempo”. Prendendo le distanze dalla riproducibilità di “modelli”, la stessa sostiene l’importanza della conoscenza, non tanto per copiare “nella lettera” quanto piuttosto “nello spirito”, poiché non bastano “un sarcofago e qualche frammento di colonna, delle siepi tagliate o dei piazzali a forma geometrica” per fare un giardino all’italiana. Nel ribadire l’unicità del contesto, Pasolini Ponti fa notare come “un pezzo di terreno, disposto e piantato secondo i principi dell’antico giardino italiano, non darà sempre un giardino italiano nel senso letterale della parola, ma sarà un giardino adattato all’ambiente suo, e a quelli che ci vivono, come erano appunto quelli italiani”¹¹⁹. Di questo giardino interessano ancora i principi della logica distributiva, le direttrici assiali, i nuclei figurativi e soprattutto l’unità con l’organismo architettonico. Principi che s’identificano col prototipo del giardino rinascimentale, caratterizzato da portici, grotte, fontane, vasi di pietra, “bossi tagliati a far lettere e nomi”, come momento estremo dell’artificio della natura, che si rivela nell’unità estetica del paesaggio dominato dalla prospettiva e concepito “per vedere ed essere veduti”¹²⁰. Anche Maria Teresa Parpagliolo, paesaggista e collaboratrice della rivista “Domus”, nell’enucleare i nodi progettuali del giardino italiano¹²¹, insiste sui limiti delle “facili” riproduzioni che, cogliendo solo la regolarità geometrica, hanno in realtà sortito “una pedante monotonia”; mentre nel giardino storico la “regolarità” non era artificiosamente perseguita, bensì dettata da un’organica disposizione dello spazio nella quale rientrava l’insieme delle architetture e del corredo ornamentale.

A sostenere la varietà dei caratteri del giardino italiano vale il taglio diacronico e “tipologico” del volume di Luigi Dami edito a Milano da Bestetti e Tuminelli nel 1924, che fu alla base

¹¹⁸ DAMI 1914, pp.264-279

¹¹⁹ PASOLINI PONTI 1915, p. 14.

¹²⁰ I giardini del Trecento e del Quattrocento, rappresentati dall’archetipo fiorentino, sono “sobri, equilibrati, l’acqua calma nelle vasche basse, le alte siepi di verde, il riposo dei prati riquadrati di boschi, macchiate appena dal colore dei fiori, d’una semplicità signorile e quasi orgogliosa, i disegni dei toscani”, BOSIO G. 1931, p. 26. Ed è nel “disegno” che si identifica il carattere precipuo del giardino toscano. “Forma, disegno, colore: a questo trinomio corrisponde l’altro: Roma, Toscana, Venezia”, CALLEGARI 1931/32, p.916.

¹²¹ Tre sono i problemi fondamentali: “1. Distribuire logicamente lo spazio disponibile per un fine preciso: quindi adattarsi ai bisogni di chi l’abitava e creare le comodità necessarie per la vita all’aria aperta [...]; collegare le linee della casa con quelle dell’ambiente naturale, quindi considerare i pregi e i difetti del luogo, cercando di valorizzare nel miglior modo possibile le risorse [...]; formare di giardino e casa un tutto unico in relazione con l’ambiente...” P ARPAGLIOLO, 1931, p.69. Per una completa disamina della sua attività: DÜMPELMANN 2004, 2005.

pagina a fronte

Tivoli, Villa d'Este.

Veduta delle tre peschiere (Dami 1924).

dei contenuti della *Mostra del Giardino Italiano*, allestita in occasione della *Primavera fiorentina* del 1931.

“Sul giardino all’italiana noi non avevamo un libro ragionato che ne narrasse la nascita e la gloria”, scrive a commento del volume di Luigi Dami il critico fiorentino Ugo Ojetti¹²², curatore della mostra¹²³. Lui stesso si misurò direttamente con l’interpretazione della storia del giardino rinascimentale, completando quello della sua villa del Salviatino, sotto l’egida, prima di Enrico Lusini e poi di Tomaso Buzzi¹²⁴.

Il percorso tracciato dal Dami parte dalle memorie iconografiche dei giardini medievali e rinascimentali, per giungere, attraverso una disamina delle fonti storiche - che egli cita in un denso apparato iconografico - fino alle scenografie di autori come Giacomo Torelli, Lodovico Burnacini, Ferdinando e Giuseppe Galli Bibiena, Filippo Juvarra, riconducibili all’impostazione teatrale del giardino barocco.

Ne deriva una rassegna che, dallo scenario nazionale, seleziona le espressioni tipiche della stagione rinascimentale e barocca del giardino, ritenute rappresentative della “maniera” italiana: collegamento col paesaggio, organicità tra “la massa della casa e la massa della verdura”, artifici delle acque, statuarie. Per individuare le quali, il Dami seleziona una serie di luoghi e vedute di giardini riconosciuti esemplari e rappresentativi del “tipo” italiano. Dove “italiano” è inteso con un “significato stilistico, non geografico”¹²⁵. L’obiettivo è infatti “definire con qualche precisione, nelle loro varie apparizioni e casi vari, quelle forme che, determinate tra il Quattrocento ed il Cinquecento, tra Firenze e Roma, costituirono allora e poi l’arte italiana del giardino”¹²⁶.

È importante sottolineare come il taglio “nazionalistico” s’inquadri nel contesto del regime fascista, alla ricerca di prototipi edificanti di “italianità”, basati su una tradizione e una modernità “moralizzata” dal fascismo. Una spinta che si rafforza in giustapposizione a una cultura egemonizzata dal revival del giardino francese, che la storiografia di secondo Ottocento aveva contribuito ad alimentare, ma di più lunga tradizione (si

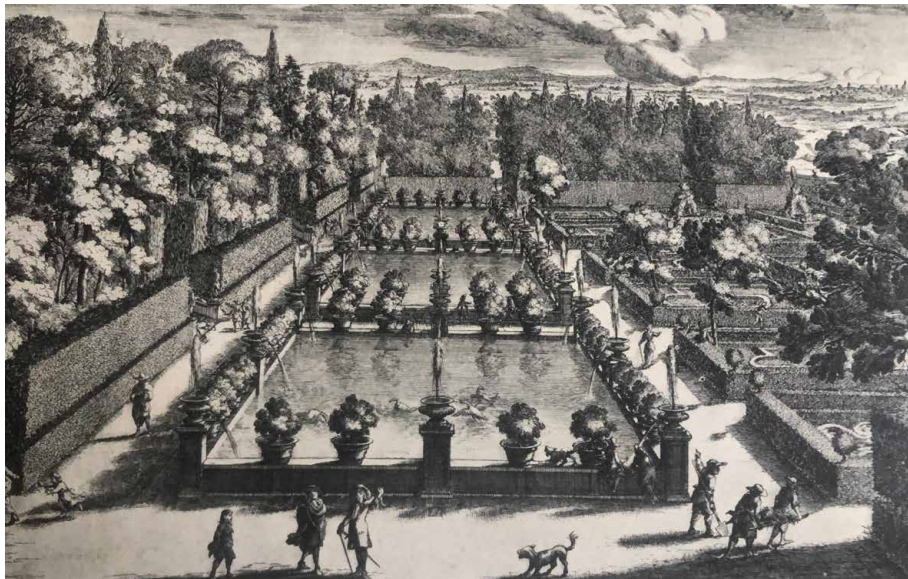
¹²² OJETTI 1930, p.129.

¹²³ L’importanza di acquisire una bibliografia adeguata è dimostrata dalla sezione della Mostra del ’31 dedicata ai “Libri sul Giardino Italiano”. Si trattava di “un piccolo gruppo di antichi libri italiani con rappresentazioni di giardini in genere”. Tra i “moderni”, sono citati: PHILIPS, BOLTON, 1919; SHEPHERD, JELICOE 1925; LATHAM 1905, GROMORT 1922, DAMI 1924”, OJETTI 1931, p.142.

¹²⁴ Sull’argomento, cfr. MAZZA 1999, pp.107-109. Il parco attuale è il risultato dell’intervento di Corinto Corinti del 1880, mentre la realizzazione del giardino “all’italiana” si deve all’intervento avviato da Enrico Lusini nel 1913, quando la proprietà fu acquistata da Ugo Ojetti. A Buzzi si devono i progetti, pubblicati dallo stesso Mazza, dell’invaso ovale che ricorda i teatri di verzura restaurati negli anni ’30 del Novecento. In particolare, oltre al teatro di villa Gori a Siena, si ricorda anche quello di villa Bianchi Bandinelli sempre di ambito senese. Più in generale è il tema dell’edicola coi propilei che percorre la scena del giardino barocco a informare i motivi revivalistici del Novecento (cfr. Maria Adriana Giusti, in CAZZATO, FAGIOLO, GIUSTI 1993, pp. 75-82.

¹²⁵ DAMI 1924, p. 10.

¹²⁶ *Ivi*, p.7.



ricordi che per Laugier l'arte dei giardini nasce nella Francia seicentesca¹²⁷. È quindi con particolare assertività che il Dami afferma quello francese “figlio del nostro giardino”, la cui discendenza dal modello italiano è dimostrata proprio dal percorso attraverso le “tappe salienti della sua storia”¹²⁸. “I giardini francesi tipo Versailles, posteriori alla metà del 600”, scrive l'architetto Pietro Betta sulle pagine de “L'architettura”, “si possono ritenere un trapianto del giardino collinare italiano sul terreno di pianura...”¹²⁹, dove tuttavia scompaiono “gli imponenti belvederi, le successioni di terrazze e il fasto dei giri di scalee che le collegano” per far posto a “terrazze basse”, “larghezza di partiti”, “monotonia di temi”, “ricerca di prospettive artificiose”...¹³⁰.

Quello che emerge dall'analisi del Dami è il carattere massivo del giardino, sul quale grava la forza iconica del “purismo” quattrocentesco. “Non si fa nessuna differenza tra materia e materia”, scrive¹³¹, “ognuna è adoprata come materiale da costruzione: masse murarie, masse di terreno, masse di verdura”. Con tale affermazione egli riconduce la polimatericità del giardino a un puro gioco di volumi che pone sullo stesso piano l'architettura naturale e minerale. Come lo stesso fa notare, “alla fine del sec. XVIII, il giardino italiano chiude il ciclo delle sue

¹²⁷ LAUGIER 1753, p.273

¹²⁸ OJETTI 1930 p.124.

¹²⁹ BETTA 1932, p. 5.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ DAMI 1924, p.19.

pagina a
fronte

**Napoli,
Capodimonte**
(DAMI 1924).

**Montalto
Pavese, Castel
Balduino**
in una foto
del 1931
(collezione
dell'autrice).

incarnazioni. D'allora in poi i nuovi giardini per un cinquantennio, furono costruiti secondo l'ultimo stile (inglese); e moltissimi de' vecchi guasti e rifatti. Dopo di che siamo andati miseramente a finire, in Italia e dappertutto, in un eclettismo senza stile¹³².

Una tale revisione critica delle "contaminazioni" del giardino italiano con altre culture tende quindi a liberare i valori "positivi" della tradizione per riscattare l'"autenticità" di forme e stili nei quali riconoscere, come si è visto, un'identità nazionale.

Riflettono questo clima di riscoperta identitaria le annotazioni di Edoardo Bassi in premessa a *Fiori, parchi, Giardini* (1926), un manualetto di divulgazione nelle Scuole di "insegnamento agrario professionale", dove egli assegna a La Quintinie e a Le Nôtre il merito di aver "introdotto nel loro paese il tipo di giardino che già in Italia era nato da secoli, il giardino italiano, successivamente detto francese che diede nome allo stile analogo"¹³³.

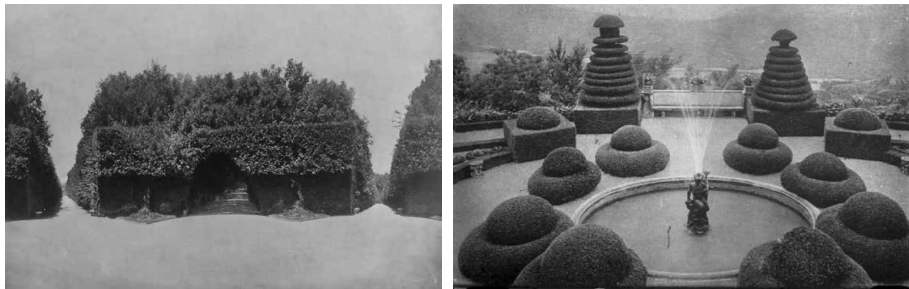
Nel costrutto narrativo della Mostra di Firenze le differenze dei linguaggi e degli orientamenti stilistici selezionati per rappresentare gli sviluppi dell'arte nazionale del giardino evidenzia una chiara impostazione che vuole far emergere le individualità rispetto ai movimenti stilistici, riconducendole nell'alveo di un "classicismo" variamente declinato. Una topografia regionale che, procedendo per identificazioni geografiche e temporali, tende alla ricerca della varietà, come valorizzazione della ricchezza espressiva che filtra anche attraverso la varietà delle tecniche artistiche di rappresentazione.

Col modello fiorentino s'identifica il giardino del Trecento, del Quattrocento, del Cinquecento, mentre il giardino tra Cinque e Seicento si specifica negli ambiti genovese e romano; quello settecentesco nei contesti veneziano e piemontese; un caso a parte è rappresentato dal "giardino neoclassico lombardo" e dal "giardino romantico" che, idealizzato nell'"invenzione e disegni di Donatello Bianchini", vuole mostrare a titolo esemplare l'"antitesi del Giardino all'italiana".

Da questo repertorio emerge l'interesse a cogliere "lo spirito del giardino italiano" come "norma" progettuale. Da qui, dunque, prende l'avvio un processo di decodificazione di modelli e di temi desunti dalla tradizione storica che, vista attraverso le tipizzazioni regionali e i topoi formali, si riflette sulla cultura del giardino italiano del periodo, interessando sia gli aspetti della conservazione, sia i nuovi progetti. Questi mutuano dalla storia la loro identità "novecentista", introducendo gli elementi dei modelli antichi: vasche e fontane di ogni genere, pergole e rampicanti, siepi e airole, roseti e bordure, tutti disegnati geometricamente e "sapientemente distribuiti".

¹³² *Ivi*, p.29.

¹³³ BASSI 1926. p.6.



Attraverso immagini idealizzate, avulse dalle circostanze dei luoghi e dalla dinamica dei processi evolutivi del giardino, la mostra (e gli apporti critici che ruotarono intorno a essa) introduce nuovi codici per la progettazione. Una ricerca finalizzata a offrire, attraverso immagini fisse e di per sé idealizzanti, un codice d'interpretazione "tipologica".

L'astrazione dei modelli storici segna dunque il crocevia tra restauro e innovazione permeando quello spaesamento metafisico dei luoghi della memoria che pervade il linguaggio architettonico e artistico negli anni tra le due guerre. Lo dimostra l'opera di architetti presenti alla mostra di Firenze con ricostruzioni storiche e progetti che si misurarono direttamente col tema del restauro di giardini storici italiani, come per esempio, Tomaso Buzzi¹³⁴, Michele Busiri Vici¹³⁵, Tullio Rossi¹³⁶, Giovanni Chevalley¹³⁷.

A ricondurre l'interesse per la storia nel più vasto orizzonte del progetto architettonico contribuiscono articoli e concorsi di idee indetti negli stessi anni per un giardino pubblico e uno privato. A catalizzare tale interesse contribuisce La rivista *Domus*, fondata da Giò Ponti nel 1928 su suggerimento dello stesso Ugo Ogetti, che bandisce un ulteriore concorso per un giardino pensile "di carattere moderno e italiano"¹³⁸. Alla base è la necessità di confronto con la realtà internazionale, che vede l'Italia passiva sul fronte della progettazione del verde, dove non si costruiscono più parchi e giardini; mentre "se ne costruiscono, e all'italiana, solo in America o in Australia dove s'ha spazio e denaro"¹³⁹.

¹³⁴Alla Mostra del 1931 Tomaso Buzzi è presente sia nella sezione storica con la ricostruzione del "giardino veneziano del Settecento" e del "giardino neoclassico lombardo", sia in quella progettuale con l'idea per un giardino privato.

¹³⁵Su Michele Busiri Vici, cfr. BIZZOTTO, CHIUMENTI, MUTTONI 1983, pp. 61-64, 157-158.

¹³⁶Su Tullio Rossi, *ivi*, pp. 129-132.

¹³⁷Giovanni Chevalley (Siena 1868 - Torino 1954), allievo di Carlo Ceppi (nel 1931 pubblica con Emilio Bruno e Giacomo Salvatori di Wiesenhof una monografia su Ceppi) è studioso particolarmente attento alla cultura piemontese di età barocca che tratta nel volume: *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi nel XVIII secolo* (Torino, 1912), nel cui ambito s'inquadra anche la sua attività di restauro di ville e giardini. Il tema del giardino piemontese trova un momento di sintesi tipologica nell'elaborazione del modello per la Mostra del Giardino italiano del 1931, che rivela elementi figurativi tratti da villa della Regina, Vigna della Madama Reale Cristina di Francia, Stupinigi. Inoltre, sempre nel contesto della stessa Mostra, fa parte della giuria dei concorsi per un giardino pubblico e uno privato (per un villino di città), dai quali devono emergere i caratteri di "modernità e italianità",

¹³⁸"Architettura e arti decorative", V-VI, 1931, pp.306-307.

¹³⁹OGETTI 1930, p.122.

“La tradizione continua e si rinnova”, commenta l’architetto fiorentino Gherardo Bosio, “nelle forme e nello spirito, animata dal medesimo amore per il bello, dal medesimo sforzo nella ricerca dell’eterno fine: la creazione dell’opera d’arte”.

Tradizione, storia, recupero della cultura del giardino italiano sono i presupposti per riscoprire i valori progettuali autonomi, dove il giardino rimodella le forme della tradizione sui tipi e gli standard del moderno; dalla grande alla piccola scala, dalla casa di campagna a quella cittadina, esso si riappropria dei valori di “composizione indipendente e completa”¹⁴⁰. Non solo. Lo studio del giardino storico che si configura come idea-guida del progetto moderno, muove dalla volontà di elaborare “un’arte di difficile e lunga esecuzione, di larga impostazione e di alte finalità” che tiene conto sia della “comunanza di direttive artistiche con quella del tradizionale giardino italiano”, sia della “omogeneità con le estrinsecazioni artistiche attuali delle arti figurative”¹⁴¹. Dunque una materia alla quale si riconosce il valore di “monumento”, da cui discende la declinazione del giardino, tra restauro e ri-forma, che arriva a investire anche la scala territoriale e urbanistica. È soprattutto nelle “zone di rispetto artistico per i monumenti, le zone panoramiche e di rispetto per le bellezze naturali” che “dovrà svolgersi l’opera dell’esteta-giardiniere, sia per la conservazione di quanto di buono vi sarà da conservare, sia per quanto di nuovo si dovrà creare.

Una geografia nazionale del restauro dei giardini è qui in parte tracciata¹⁴². Le tappe della quale sono riconducibili a una prima fase d’inizio Novecento che culmina negli anni tra le due guerre. In questo periodo i processi di trasformazione dei giardini esistenti, passati attraverso trasformazioni, abbandoni, alterazioni traumatiche, convergono verso la comune tendenza di ritorno alla regola, dominata dalla ricerca dell’identità dei luoghi e delle relazioni ambientali. In Italia, come nel resto d’Europa, il periodo bellico aveva portato alla perdita di molti giardini, i cui tracciati furono spesso cancellati per la necessità d’incrementare spazi di coltivazioni eduli, specialmente nelle zone urbane densamente popolate. È soprattutto nel quadro della ricostruzione e anche dell’apertura al pubblico dei giardini che s’innestano le “occasioni” di restauro. Queste sottopongono la conoscenza storico-critica al confronto con la materialità dell’opera, nel suo contesto naturale e storico. L’esperienza diretta crea dunque le condizioni per una nuova lettura del

¹⁴⁰ G. Bosio, *Il concorso di Firenze per un giardino privato moderno all’italiana*, “Domus”, 40, 1931, p. 22. I risultati del concorso sono pubblicati in “Domus” 42, 1931, pp. 28-29, 36. Sull’argomento, si veda: GIUSTI 1999b.

¹⁴¹ E. Ratti, *Giardini e architettura moderna* (relazione tenuta al 1° Convegno Nazionale del giardino a Varese), in “Case d’oggi”, Aprile 1938, pp. 31-32, 39.

¹⁴² In particolare: CAZZATO 1999.

passato. La sua finalità è conservare la memoria, contribuendo alla conoscenza e all'interpretazione di un segmento del passato col quale s'identificano i valori da salvaguardare. Ne consegue che il "restauro" diventa pretesto anche per ricondurre "alla regola" quei tracciati trasformati secondo il gusto paesaggistico.

Tuttavia, alcuni interventi tratti dal repertorio nazionale hanno finora rivelato il prevalere di una tendenza prudente, volta a parziali ricomposizioni di simmetrie perdute, piuttosto che a totali rifacimenti in stile.

Tra questi, il giardino di villa Corsi Salviati a Sesto Fiorentino. Nell'intervento avviato fin dal 1907 da Giulio Guicciardini, il totale ripristino del giardino regolare non pregiudicò infatti la conservazione dell'assetto ottocentesco¹⁴³ che fu ridotto, ma non completamente demolito. La consistenza dell'intervento e i principi informatori della scelta critica sono ben delineabili dal raffronto tra le planimetrie del 1868 e 1935¹⁴⁴. La prima evidenza l'assetto che Amerigo Corsi (erede della villa insieme al cugino Antonio), seguendo i consigli dell'erudito Cavalier Francesco Inghirami¹⁴⁵, aveva dato a proposito della sistemazione del giardino di levante, a partire dal 1815. Nel sito già destinato a "selvatico" era stato realizzato un lago, con isola e capanna rustica, attraversato da un ponticello in un contesto arboreo di specie esotiche e tropicali. L'intervento del Novecento ripristinò la simmetria del giardino regolare, ricostruendo l'area adiacente al parterre centrale, in continuità con la maglia geometrica che si era conservata sul lato opposto. L'assetto del nuovo giardino, pur contraendo le aree boschive e la vegetazione esotica (fu demolita anche la serra delle orchidee che era situata tra la loggia del Bacchino e l'uccelliera), ridisegnò l'impianto incardinato sulla vasca circolare che fu ricontestualizzata in un tracciato ortogonale. L'impianto, così ampliato, venne a connettere tra loro episodi diversi, come il labirinto e il teatro di verzura lungo la galleria di statue; il giardino regolare con quello irregolare. Si tratta di episodi eseguiti ex novo che filtrano la memoria dei giardini rinascimentali e barocchi, attraverso i topoi dello stile italiano acquisiti dalla cultura coeva, come appunto il labirinto e la scena verde¹⁴⁶. L'intervento del giardino Guicciardini fu molto apprezzato da paesaggisti stranieri come Eberlein e Jellicoe¹⁴⁷, trattandosi di ricostruzione "imitativa" e, in tal senso, creativa dello "stile italiano" classico e rinascimentale.

¹⁴³ Sull'argomento: POZZANA 1987, 1999.

¹⁴⁴ GIUSTI 2004, pp. 157-158.

¹⁴⁵ GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937, pp. 36-37.

¹⁴⁶ Il teatro di verzura è realizzato secondo lo schema tradizionale, con la scena composta da tre coppie di quinte piatte, conclusa da una nicchia contenente la statua di Apollo. Stando alle memorie del Guicciardini, tra i vari modelli di teatrini italiani ed europei, si guardò soprattutto a quello del Castello di Mirabel a Salisburgo (GUICCIARDINI 1937, p. 46). Sull'argomento, si veda: CAZZATO, FAGIOLO, GIUSTI 1993.

¹⁴⁷ Si veda: EBERLEIN 1922; SHEPERD, JELICOE 1925.

L'interpretazione comparativa delle forme storiche ebbe dunque un ruolo decisivo nel restauro dei giardini italiani. Ma se il ripristino dell'ordine geometrico è un principio unitariamente perseguito, occorre riconsiderare i fattori che condizionarono le singole scelte. Nell'onda revivalistica s'inserisce una vasta gamma di restauri "creativi", che vanno dalla ricostruzione storicistica ed eclettica, al ripristino filologico, fino alla mera ricostruzione immaginifica.

Un esempio di ricostruzione basata su criteri analogici è il giardino di Marfisa a Ferrara¹⁴⁸, in grave stato di degrado quando nel 1911 fu iniziato l'intervento che avrebbe trovato compimento solo più di vent'anni dopo, nel '37¹⁴⁹. L'intento fu quello di evocare la memoria del giardino rinascimentale, le cui tracce erano state cancellate dallo sfruttamento agricolo dell'area, ricomponendo, con criteri analogici, alcuni elementi tipici, come la pergola, l'intrecciato, le aiole a cratere con peschiere che erano state previste ma non realizzate.

Un altro aspetto del filone restaurativo del Novecento rivela permanenze storicistiche, dettate dal principio di unità tra casa e giardino e dalla ricerca di corrispondenze stilistiche. Lo testimoniano alcuni interventi di Giovanni Chevalley, come si è visto, autore del modello di giardino del Settecento piemontese elaborato per la mostra del '31. Il ripristino del giardino di villa Cernigliaro a Sordevolo (Biella) si configura come una vera e propria ricostruzione stilistica, in simmetria con l'atteggiamento che lo stesso architetto dimostra nel restaurare il costruito. Una sorta di "eclettismo di ritorno" che dall'architettura trasmigra nella polisemanticità del giardino, dove i confini tra restauro storicistico e innovazione stilistica sono molto labili. Tale intervento incluse i due opposti generi "regolare" e "irregolare", affiancando il disegno geometrico e quello paesistico lungo l'asse di sviluppo principale che progredisce dalla casa al paesaggio. Se è difficile ipotizzare la consistenza dell'intervento rispetto alla preesistenza, soltanto sulla scorta di frammentari spunti fotografici d'epoca, è tuttavia importante evidenziare la coesistenza dei generi che qui acquista anche il valore di cornice eclettica all'edificato. Una tale declinazione storicistica era già evidente nel restauro del complesso di Montalto Pavese (1907¹⁵⁰), allora fortemente compromesso dall'incuria e dall'abbandono, dove lo stesso Chevalley volle incorniciare la zona formale del giardino all'interno di un contesto paesaggistico, enfatizzando la reciprocità dei valori, entrambi riconosciuti pertinenti alla specificità dei luoghi.

¹⁴⁸ Già di Marfisa, figlia naturale di Francesco d'Este, nella seconda metà del XVIII secolo di proprietà della duchessa di Modena Maria Teresa Cybo Malaspina che apporta modifiche. Dal 1861 il giardino è di proprietà comunale.

¹⁴⁹ È del 1930 il progetto di realizzazione del "tennis Club Marfisa", dell'ingegner Carlo Savonuzzi (disegni di Emilio Alessandri); sull'argomento cfr. SIMONINI 1999, pp. 235-244.

¹⁵⁰ Si veda: TERRAFINA 1999.

I restauri di Chevalley, in particolare, appaiono emblematici per il grado di analogia col restauro del costruito. Nel corso della sua attività di progettista e di studioso, egli sviluppa questo processo di elaborazione stilistica che lo conduce alla riscrittura del barocco piemontese nelle ville storiche e verso le declinazioni “pittoresche” nei complessi di età più recente. Con ciò, egli applica gli stessi criteri di giudizio estetico, interessandosi ugualmente al giardino quanto all’architettura, secondo una concezione unitaria della villa intesa come insieme formato da materiali naturali e artificiali. In particolare, tale analogia si rivela nei principi compositivi e spaziali trasmessi attraverso l’icona ideale elaborata per la mostra del ’31, sulla scorta dei modelli delle residenze sabaude: “Nelle ville sabaude è tutta la storia tra ’600 e ’700 del gusto giardiniero nel Piemonte, sempre strettamente legato all’architettura dell’edificio”, commenta Ugo Ojetti nel catalogo della Mostra, precisandone gli elementi distintivi: “siepi di carpini tagliate a foggia di muro, con nicchie e passaggi come a Stupinigi (che) serrano il motivo centrale degli scomparti erbosi, dei rabeschi fioriti, degli agrumi e dei vasi di bronzo...”¹⁵¹.

A un’impostazione astratta dei modelli, ispirati ai tipi rappresentativi di ogni realtà territoriale¹⁵², si va a unire un metodo d’indagine fondato, come si è già accennato, sull’osservazione dei siti che si arricchisce di testimonianze descrittive, soprattutto a carattere iconografico. Le vedute in mostra che descrivono, con incisioni e dipinti, il paesaggio delle ville italiane, il loro confronto con gli studi coevi, nella loro percezione simultanea e metafisica, spiega i forti nessi tra l’evento fiorentino del ’31 e i restauri coevi. Non è un caso che nella geografia nazionale tracciata si trovino vedute di giardini da poco restaurati o in corso di restauro, come quello Giusti di Verona con la pianta di primo Ottocento e le foto dello stato di conservazione. Dove la documentazione ottocentesca che attesta la sistemazione irregolare è messa a confronto con la foto coeva che ritrae gli esiti del restauro avviato da Giovanni Giusti nel 1928, il quale ripristinò, (probabilmente con l’ausilio dell’architetto veronese Ettore Fagioli) la geometria del tracciato a sinistra del viale e un primo compartimento sulla destra¹⁵³.

Nella mostra fiorentina sono esposte, tra tutte, le incisioni tardo settecentesche di Francesco Venturi, che raffigurano le ville Buonvisi Oliva¹⁵⁴, e Buonvisi Orsetti di Lucca, due giardini d’impianto rinascimentale e barocco che furono al centro d’importanti restauri e ampliamenti negli anni Venti e Trenta del Novecento.

¹⁵¹ OJETTI 1931, pp.30-31.

¹⁵² Nella prima Sala, allestita nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, furono esposti “dieci modelli di Giardini italiani che non riproducono nessun giardino definito, ma vogliono dare al pubblico la rappresentazione essenziale dei tipi più caratteristici, nelle varie epoche, del nostro giardino” (ivi, p.28).

¹⁵³ I risultati del restauro sono visualizzati nel rilievo di Cesare Benciolini del 1946, al quale si devono i restauri che dal dopoguerra si protraggono fino agli anni ’70, ricostruendo il labirinto progettato da Luigi Trezza. Cfr.: AZZI VISENTINI 1999, p. 175.

¹⁵⁴ L’immagine, pubblicata da CALLEGARI 1931/32, p. 923), è corredata di un’errata didascalia che localizza la villa nel territorio livornese (cfr. anche il Catalogo della Mostra, OJETTI 1931).

La prima delle incisioni illustra la sistemazione del giardino, il cui tracciato si modella su significative altimetrie del terreno: l'articolazione dei terrazzamenti perpendicolari alla facciata, le diverse coltivazioni, il disegno dei *parterres*, la grotta rustica e le fontane. I terrazzamenti laterali, per quanto la veduta sia in grado di illustrare, sono suddivisi da ampi viali delimitati da alte siepi, tali da formare veri e propri cannocchiali visivi verso il paesaggio e verso alcuni particolari episodi del giardino stesso. Nel breve periodo (1940-1948) in cui la villa fu di proprietà della miliardaria bostoniana Alice Orpha Spaulding¹⁵⁵¹⁵⁶ che aveva sposato l'eccentrico conte Lorenzo Paolozzi, artista e architetto, il giardino fu restaurato nei suoi tracciati principali, orientati secondo le direttrici ortogonali degli ingressi, mentre fu ridisegnata la zona a valle, per adeguarsi alle istanze della modernità, con una piscina e un campo da tennis. La parte interessata dal progetto, conservato in villa, realizza infatti un vaso di forma mistilinea che riprende il motivo della facciata dell'edificio rustico, anch'esso rifigurato alla maniera settecentesca¹⁵⁷.

Un filo rosso collega tale intervento a quello che alcuni anni prima era stato realizzato nella contigua villa Reale di Marlia¹⁵⁸, acquistata da Cécil e Anna Laetitia Pecci Blunt nel 1923¹⁵⁹: restauro del giardino esistente con parziali ripristini, riduzioni geometriche di tracciati e *parterres*, ampliamento del giardino stesso con la realizzazione di aree a destinazione ludico-sportiva. A Marlia è l'architetto francese Jacques Gréber¹⁶⁰ che procede al ripristino di quanto "était en ruine", come ricorda la proprietaria¹⁶¹ e alla realizzazione del nuovo giardino. Da un lato, dunque, l'intervento di restauro del giardino classico-barocco s'incontra con la ricerca di forme geometriche pure, dall'altra il nuovo progetto contemporanea la rilettura dell'identità barocca con aggiornamenti che filtrano attraverso le avanguardie artistiche coeve, alla ribalta dell'Esposizione parigina del 1925.

¹⁵⁵ Alicia, proveniente da una ricca famiglia di banchieri di Boston, filantropa, imprenditrice e sportiva d'avanguardia, ha contribuito a lanciare e modellare i festival di Spoleto in Italia e in Charleston, South Carolina. Ha fondato la Spaulding-Paolozzi Foundation che sostiene iniziative volte alla salvaguardia dell'ambiente e all'agricoltura sostenibile. Cfr. GIUSTI 2018, pp. 252-254.

¹⁵⁶ Si veda: GIUSTI 1999b; e 2017.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ GIUSTI 1992; GIUSTI 1999; GIUSTI 2015; GIUSTI 2017, pp. 240-246.

¹⁵⁹ Figlia di Camillo Pecci Blunt, capo della guardia nobile pontificia e nipote di papa Leone XIII, Anna Laetitia aveva un ruolo di primo piano nella mondanità e nella cultura internazionale; da Parigi, dove si stabilisce dal 1920 insieme al marito Cécil Blunt, ricco banchiere americano figlio di collezionisti, abitando un hotel particulier aperto ad artisti e letterati, quali Salvator Dalì, Jean Cocteau, Paul Valéry, Francis Poulenc, Paul Claudel, a Roma, dove acquisì nel 1929 il palazzo di Piazza Aracoeli che, restaurato, divenne il luogo delle collezioni e il punto di incontro della società culturale romana.

¹⁶⁰ Sull'intervento di Gréber, si veda: GIUSTI 1993, 1994, 1997, 2009, 2018, pp. 240-252."

¹⁶¹ "La villa di Marlia", scrive Anna Laetitia, allora "apparteneva a tre pescicani di Lucca, tre burini, che non sapevano che farsene. Elle était en ruine, d'ailleurs...". I. Montanelli, *La Pecci-Blunt*, in "Corriere della Sera", Milano, 4.5.1956, cit. in *Una collezionista e mecenate romana Anna Laetitia Pecci Blunt 1885-1971*, Catalogo della mostra, Roma 1991, p. 143.

È stato già rilevato¹⁶² che il luogo di elezione di tale ricerca è il teatro di verzura, tema centrale dell'iconografia neobarocca del *déco*¹⁶³, nel quale Gréber accentua la geometria delle forme, realizzando la galleria perimetrale coperta e i corpi sferici isolati (la buca del suggeritore e le luci) a simulare i congegni funzionali della macchina teatrale. L'enfatizzazione dei valori spaziali della prospettiva scenica è confermata dai disegni dei "fellows"¹⁶⁴ (da Ubbard a Jellicoe fino a Sutton) che focalizzano l'attenzione sul giardino seicentesco, dal quale vengono astratti elementi di particolare interesse. Contestualmente al restauro del giardino esistente che accentua il carattere massivo della verzura viene ridisegnata l'area di pertinenza della contigua villa del Vescovo che era stata inglobata nel parco realizzato in età napoleonica¹⁶⁵.

Dalla grotta, punto d'incontro di parti diverse, corrispondenti ai diversi momenti costruttivi dei giardini, inizia il nuovo giardino. Questo si articola in una sequenza di spazi chiusi e intercomunicanti, vere e proprie stanze verdi, qualificate da specifiche funzioni ludiche.

Il disegno, rigorosamente geometrico, impostato sulla simmetria, le corrispondenze assiali, gli effetti prospettici, si pone in continuità con le forme del giardino barocco, del quale è riletta la sintassi spaziale¹⁶⁶. In particolare, tali matrici informano il giardino dei fiori, nel quale s'incontrano motivi esotico-modernisti, con espliciti rimandi ai temi del giardino islamico. Questi si fanno particolarmente stringenti nella geometria delle piattabande che rimarcano la forma dell'invaso, come dimostra, l'assonanza non solo con la veduta prospettica del "jardin traité en roserie" di Forestier del 1920¹⁶⁷, ma anche con varie soluzioni di Paul Véra. Ciò dimostra la complessità delle relazioni tra tradizione-restauro-ripristino e modernismo-arti-avanguardie cubiste, aspetto quest'ultimo accentuato sia dalla profusione delle fioriture, abbondanti di rose, che costeggiano il perimetro con cascami multicolori, sia dal policromatismo musivo del *bosquet* con la piscina. L'aspetto che interessa comunque ribadire è ancora la maniera di reinterpretare la preesistenza, non solo riproducendone le caratteristiche spaziali, ma anche le tecniche e i materiali da costruzione. A tale proposito si fa notare come l'effetto-lesena delle specchiature rustiche del paramento è conseguito per sottrazione del materiale, e non viceversa per addizione di nervature tufacee, come nei manufatti seicenteschi presenti nello stesso giardino. È infatti riproposto quasi specular-

¹⁶²Cfr. GIUSTI 1994; 1996, 1997.

¹⁶³ Sull'argomento, si veda in ultimo GIUSTI 2017, pp.127-130.

¹⁶⁴ Sull'argomento si rimanda agli attenti studi di CAZZATO 1991 e, dello stesso autore, La riscoperta dei teatri di verzura, in CAZZATO, FAGIOLO, GIUSTI 1993, pp. 226-263.

¹⁶⁵ Sulla fase napoleonica dei lavori al parco di Marlia, ristrutturato e ingrandito da Elisa Bonaparte Baciocchi, principessa di Lucca, cfr. GIUSTI 1994, 1996, 2017, pp.179-197.

¹⁶⁶ GIUSTI 1997, 2018.

¹⁶⁷ Fonds Duchêne, in BARIDON 1998, p.1119.

mente l'invaso absidato della peschiera seicentesca, ma con una diversa declinazione delle vie d'acqua, risolte con la canaletta perimetrale a cielo aperto che s'immette nei bacini e nelle piccole vasche.

L'anello di collegamento è il giardino dei fiori. Dal carattere di questo *bosquet*, emerge in tutta evidenza l'influenza del revivalismo ispano andaluso, portato alla ribalta del modernismo paesaggistico da Jean Claude-Nicolas Forestier negli anni tra le due guerre¹⁶⁸. Nel tentativo d'individuare i caratteri distintivi che influiscono sulla forma del giardino "storico", la selezione dei dati nel rilievo assume, a nostro giudizio, un'importanza essenziale ai fini della conservazione. Le connessioni tra i meccanismi di rilevamento e la fenomenologia dell'esistente mettono in luce, anche in questo caso, il taglio critico alla base degli stessi criteri di ripristino del giardino, "in sintonia con il piano del tempo degli Orsetti". In questo senso acquista particolare risalto il rilievo di John Chiene Shepherd e Geoffrey Alan Jellicoe (1925) nel quale viene addirittura ribaltata la scala della rappresentazione, eleggendo a protagonista della scena il sistema "teatrale" (invaso con fontane e peschiera, teatro di verzura), mentre la planimetria generale, riportata a lato, funge da quadro di unione dei diversi episodi. Ancora tutta da verificare è la relazione tra Gréber e gli accademici americani¹⁶⁹ che studiano il giardino di Marlia ed elargiscono indicazioni precise sul restauro. Se l'intervento sul giardino barocco interpreta i valori spaziali coerenti coi rilievi dei *fellows*, di fatto, dai loro scritti trapela una polemica coi "motivi francesizzanti" facendo un'implicita allusione, non già all'intervento napoleonico, quanto piuttosto al ripristino delle parti circostanti il palazzo, con le sculture vegetali ai margini delle bordure immessi da Gréber. Una lezione la sua che non si chiude in una visione meramente conservatrice, ma dimostra che è in grado di aprirsi alle più avvertite pratiche spaziali del Moderno. Questo processo di reinterpretazione non tende quindi a epurare il giardino da ogni alterità, o almeno da quanto è considerato altro rispetto alla sostanza originaria, come forse i *fellows* avrebbero preferito, bensì a legare tra loro i vari momenti della vicenda del giardino, in un nuovo canovaccio narrativo.

La riscoperta dei giardini regolari s'impone dunque come momento fondamentale per procedere alla rivalutazione storica e al confronto con la tradizione, nel quale si mettono a punto processi di identificazione delle singole realtà. Come si è visto, la ricerca d'identità dei caratteri "originali" trova riscontro con le occasioni di restauro, attraverso le quali il rischio della perdita di testimonianze storiche si rivela forse ancora più pericoloso dell'abbandono. La difficoltà di ricostruire un giardino perduto, oppure trasformato da

¹⁶⁸ Sull'argomento si veda: IMBERT 1993, HUNT, CONAN, GOLDSTEIN 2002.

¹⁶⁹ CAZZÀTO 1991.

interventi “successivi” rispetto a una presunta immagine originale è fronteggiata con la creazione di scenografie spaziali, che vengono rielaborate sulla scorta di formule del passato. Il livello di creatività immaginifica che raggiunge il restauro dei giardini è dimostrato da alcune opere di Tomaso Buzzi, uno dei protagonisti della mostra del '31, diretto interlocutore di Ugo Ojetti, architetto, paesaggista, scenografo, design. La sua capacità interpretativa della storia si spinge oltre i confini dei tracciati e delle testimonianze esistenti, per comprendere le matrici ideali, il filo rosso del pensiero trasmesso dai trattati e dalle opere di autori quali Palladio o Borromini. Dunque, Buzzi tratta il giardino come una scenografia. Specularmente, come i giardini in scena di Filippo Brunelleschi o le ambientazioni neosettecentesche di Vittorio Accornero, al quale si deve anche un inedito progetto di giardino per il castello di Salabue nel Monferrato¹⁷⁰.

Buzzi decodifica il canovaccio della storia sul quale ritesse una storia attualizzata. Lo fa con l'abilità e la sapienza di chi si misura con tutti i campi dell'artificio progettuale, procedendo dagli interni agli esterni, con l'ironia teatrale di un gioco di specchi. In questo, inoltre, egli aderisce in pieno alla ricerca di relazioni spazio-colore-superfici sviluppate dalle avanguardie del Novecento¹⁷¹.

Con tali premesse va letta l'interpretazione “palladiana” del giardino di villa Barbaro a Maser attraverso il restauro creativo di Buzzi che vi operò a partire dal 1934, all'indomani della mostra fiorentina. La principale direttrice (viale d'accesso, piazzale con esedra, giardino segreto con ninfeo) viene ricondotta a una sintesi spaziale, non contaminata dalla statuaria e dal gusto *rocaille* ottocentesco che aveva inghiaiato il viale, ornato di concrezioni tufacee e recinti di ghisa la vasca presso il ninfeo. Buzzi ridisegna il tessuto della pavimentazione che ingloba in un reticolo bidimensionale le componenti polimeriche (aiole, vasche, percorsi), progetta il giardino segreto, nel quale inserisce la statuaria (già allineata lungo il viale) e il roseto, il cui disegno (non realizzato) ricompone una griglia labirintica di stanze verdi alla maniera settecentesca. Sono state opportunamente sottolineate le interrelazioni coi linguaggi delle arti applicate e con le avanguardie artistiche del Novecento. Così pure con *Le Nouveau Jardin* di èmile Paul Véra, che distingue la tendenza alla sintesi lineare nel giardino regolare moderno, sottolineandone la matrice desunta dai principi regolari del barocco di Le Nôtre¹⁷²:

Autant l'alexandrin moderne diffère de celui du XVIIe siècle, autant notre jardin régulier diffère de celui de Le Nôtre [...] la composition d'une oeuvre décorative moderne doit être, non plus

¹⁷⁰ Si veda: V.A. Balcan, *Castello di Salabue nel Monferrato. Giardino, parco, bosco, dal décoro restaurativo di Accornero alla valorizzazione attuale* (tesi di laurea, Politecnico di Torino, rel. M.A.Giusti, ass. M.Ferrari, 2019).

¹⁷¹ In tal senso si condivide pienamente la lettura critica di Alessandro Mazza in CAZZATO 1999 cit.

¹⁷² E.P. Vera in LE DANTEC 1996, pp. 378-380.



Castel Gandolfo.
Giardini pontifici.
Terrazzamento
del belvedere
(collezione
dell'autrice).



analytique comme elle était aux siècles de loisir, mais incontestablement synthétique. Le dessin étant à la couleur ce que le mot est à l'image, voilà pourquoi l'arabesque a, de nos jours, été complètement anéantie par la tache [...]. Il est indispensable, en effet, que l'on trouve la marque d'un autre âge...

Da queste posizioni della prima metà del Novecento, in cui prevale il ripristino dei giardini delle forme, si distacca Pietro Porcinai, il quale considera il processo storico del giardino un dato imprescindibile del progetto. Il suo approccio alla preesistenza è documentato da una serie di interventi a partire dal giardino del casino di caccia di Carlo Lodovico di Borbone vicino a Lucca realizzato su progetto di Lorenzo Nottolini negli anni Trenta del XIX secolo. Dove affronta l'argomento studiando in primo luogo il contesto coi giardini che, pur passati attraverso varie trasformazioni, hanno mantenuto i caratteri ereditati dalla storia. Questi progetti pongono più interrogativi su cosa restaurare quando un luogo storicizzato risulta depauperato del suo intorno giardinistico, talvolta ridotto a un'impostazione casuale, e che valore dare al termine "preesistenza" di un'opera come il giardino in continua trasformazione. È il caso di giardini abbandonati, direi quasi perduti, come quello di Carlo Lodovico, descritto da Mario Praz. "Ma chi penserebbe oggi di vivere lunghi mesi nelle ville, con distrazioni di partite di caccia e di giochi d'acqua?" fa notare il critico¹⁷³. Così doveva apparire il giardino abbandonato di fronte alla facciata del Nottolini, "con lo spiazzo davanti coperto d'erba cresciuta tra la ghiaia, le siepi di bosso, non più tosate, che hanno quasi nascosto due busti marmorei di divinità, e la

¹⁷³ PRAZ 1980, pp.315-325.

ringhiera rugginosa del terrazzo che domina una vista calma e solenne, carica di pallide rose e di rose di macchia che crescon selvagge, profumando di sé l'aria deserta"¹⁷⁴. In questo scenario desolante con la villa ormai depauperata delle statue e in completo abbandono s'inserisce il progetto di Pietro Porcinai¹⁷⁵, il quale affronta il rapporto con l'architettura, partendo dall'estroffessione semicircolare della scalinata che si lancia verso il paesaggio agricolo. La forma così generata da luogo a quattro piccoli parterre con bordure fiorite concluse da nicchie che modellano il perimetro segnato da una siepe topiata di *Buxus sempervirens*. Episodi tematici si attestano ai lati, nei due cortili con la vasca circondata da acidofile da un lato e il pozzo sulla pavimentazione in pietra dall'altro. Per quanto concerne la vegetazione, Porcinai rileva le specie esistenti, come l'*Abies orientalis*, il *Quercus ilex*, il *Taxus baccata*, offrendo un dettagliato elenco di quella da reintrodurre, come gli agrumi in vaso e le camelie intorno al *treillage* con la prospettiva della fontana, il *Buxus sempervirens* per le siepi continue che s'inarcano per accogliere nicchie con statue, il *Buxus pumila* per le sfere, il *Cupressus sempervirens*, posizionato nei punti di snodo della grande esedra e nei filari lungo l'asse posteriore dell'edificio che punta verso il belvedere al confine col bosco.

Contro gli eccessi innovativi che, come si è visto, negli anni tra le due guerre, avevano alterato numerosi giardini, in nome di un ritorno alla "autenticità" dei caratteri originari si schiera l'architetto Enrico Ratti in occasione del "1° Convegno nazionale del giardino che si tenne a Varese"¹⁷⁶. Pubblicato nelle pagine di *Case d'Oggi*, una rivista che, insieme a *Domus*, mostra interesse al giardino come tema progettuale, l'intervento entra nel merito del rapporto tra conservazione e innovazione. "Lasciamo la vecchia arte al suo posto", scrive, "Chi ama la modernità profondamente essendo capace di ritrarre dai suoi elementi delle opere di bellezza, deve avere il massimo rispetto per l'arte del passato. L'amore fonte di creazione non deve confondersi con l'odio distruttore"¹⁷⁷.

Dunque, si viene a sancire il confine tra conservazione delle opere del passato e il progetto del nuovo che dal passato trae comunque la sostanza culturale. Quello che emerge dalle osservazioni del Ratti non è tanto una valutazione ancillare del giardino rispetto all'edificato, o al reperto archeologico, quanto invece una considerazione estetica autonoma sulla quale tessere i valori da salvaguardare del giardino-monumento. Scrive infatti: "Auspichiamo l'opera di conservazione dell'estetica dei giardini, per mezzo degli Uffici di Conservazione dei Monumenti o di istituzioni similari, estesa ai particolari arborei e decorativi-floreali.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Sul progetto, conservato nell'archivio Porcinai di Fiesole, si veda GIUSTI 2017, pp.254-255.

¹⁷⁶ RATTI 1938, p.39.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 31.

È tempo che la conoscenza storica dell'arte si amplii all'orticoltura nell'estetica e nella tecnica¹⁷⁸. In tal senso, nell'invocare l'intervento degli organi preposti alla tutela degli antichi giardini, Ratti rivela la consapevolezza di dover affrontare una tematica con strumenti disciplinari specialistici e nuovi rispetto ai tradizionali contenuti dell'insegnamento accademico.

Tale dibattito si sviluppa nel quadro di quella cultura della tutela che, all'indomani della Carta di Atene e dell'edizione italiana del '32, elabora proprio nel '38 le *Istruzioni* italiane per il restauro dei monumenti.

L'esigenza di ampliare l'orizzonte della tutela rivela in tal senso una complessità e articolazione più ampia di tematiche: non un mero incremento quantitativo della "lista" dei monumenti, ma la gestione culturale nel senso più moderno del termine che, partendo dalla capacità di individuare, ha come obiettivo quello di conservare, con mezzi e strumenti adeguati, sia sul piano tecnico sia teoretico.

"...abbiamo accennato al posto del giardinaggio nell'urbanistica ed all'opera di conservazione orticola da parte delle Soprintendenze ai Monumenti", afferma ancora il Ratti a conclusione del suo articolo, "ma occorre promuovere la formazione, attraverso un'azione coordinata e interdisciplinare, sulla scorta degli esempi di "scuole estere come Versailles, Kiev, Berlino", ma anche, possiamo aggiungere, della Regia Scuola di Orticultura, Pomologia e Giardinaggio, fondata a Firenze nel 1882 sull'esempio de l'École Nationale d'Horticulture che era stata istituita a Versailles nel 1874¹⁷⁹.

Sembra infine significativa la menzione dell'iniziativa lombarda: "il breve corso sperimentale di conferenze orticole e di visita ai giardini tenutosi quest'anno presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano su iniziativa del Circolo di Coltura del Sindacato Architetti (commissione dei Giardini), della Società Orticola di Lombardia e della Facoltà stessa di Architettura..."¹⁸⁰.

Un programma organico, ancora attuale, quello che prospetta il Ratti per la tutela e il restauro dei giardini, sui quali modellare una corrispondente unità di metodo, invocando conoscenze specialistiche. L'obiettivo di elevare il livello delle competenze pluridisciplinari per avere padronanza complessiva della fenomenologia del giardino, comporta infatti l'acquisizione di conoscenze sulle quali costruire "scientificamente" le ipotesi conservative.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Dove Vincenzo Valvassori (1856-1832), ex allievo della scuola di Versailles, è nominato direttore e Angiolo Pucci (1851-1934) sarà docente di Architettura dei Giardini e delle Serre fino al 1934, annoverando tra i suoi allievi anche Pietro Porcinai (1910-1986). Sull'argomento, si veda Luisa Limido, *Da Versailles a Firenze: l'insegnamento dell'Architettura dei giardini e il diffondersi dell'école moderne francese*, in CACCIA, GIUSTI, SANTINI 2021, pp. 112-117.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 38.

Enrico Ratti¹⁸¹ sostiene un principio di grande attualità: l'istanza creativa non deve legittimare la distruzione dell'esistente. Nel restauro, sia di un giardino come di una qualunque altra opera, si può aggiungere valore, con aggiornamenti funzionali o estetici, ma non distruggere. In altre parole ciò significa salvaguardare scrupolosamente quanto la storia ha trasmesso, rispettandone la processualità e quindi senza "sbucciare" il giardino, in nome di un presunto assetto originale¹⁸². Eventuali interventi legati a nuove destinazioni d'uso, o quant'altro, potranno soddisfare i più generali principi del restauro, della riconoscibilità e reversibilità. Alla riaffermazione di questi principi concorre un lungo e intenso dibattito che, tuttavia, passa attraverso l'indifferenza al tema del giardino dell'ideologia urbanistica del dopoguerra, dibattito che, come vedremo si riaccenderà con la *Carta del restauro dei giardini*, stilata a Firenze nel 1981. Nel frattempo il repertorio dei giardini italiani si arricchisce grazie alle indagini e ai documenti fotografici di studiosi italiani e stranieri. Così nel 1961, la fotografa e storica dell'architettura britannica Georgina Masson, nell'introduzione del suo volume *Giardini d'Italia*, ammette di aver potuto scoprire giardini notevoli fino ad allora sfuggiti allo studio degli specialisti stranieri.

¹⁸¹ RATTI 1938, p. 32.

¹⁸² BELLI BARSALI 1983.





Marchfeld
(Austria).
Schloss Hof,
particolare di
parterre
(2006, foto
dell'autrice).

Ricostruzioni post-belliche

I lacerti bellici, le devastazioni naziste dell'Est Europa, le trasformazioni d'uso, i passaggi di proprietà privato-pubblico, aprono un periodo di confronti tra esperienze diverse che si spalmano in un periodo compreso tra gli anni '50 e '70 circa, facendo notare come il restauro dei giardini abbia fatto seguito, di norma, alle urgenze della ricostruzione dell'edificato. Eliminate le macerie dalle piazze cittadine utilizzate per lo più come "orti di guerra", si trattò di ristrutturare parchi urbani, piazze e giardini in vista di una fruizione pubblica. In questo scenario si profilano iniziative di largo impegno politico, economico, normativo e il costituirsi di istituzioni o associazioni pubbliche e private a sostegno di vasti programmi di salvaguardia. La ricostruzione è dunque un tema che attraversa il costruito e il giardino con modalità e approcci analoghi, rendendo centrale il distinguo proprio della disciplina del restauro che ruota intorno al tema dell'autenticità, filtrandone il metodo critico-filologico, che punta all'accertamento di "verità" mediante la comparazione delle fonti.

Quintessenza emblematica di una resurrezione etica e sociale, patrimonio collettivo, espressione del diritto alla vita culturale ed ecologica di una comunità, il giardino s'inquadra nella spinta alla ricerca di poetiche naturalistiche, utopie urbane e nuovi modelli di habitat.

È significativo che i giardinieri di Heligan che avevano impresso le loro firme sul muro del giardino nell'agosto del 1914 siano riconosciuti insieme alla tenuta The Thunderbox come "Memoriale vivente" dall'Imperial War Museum: un luogo di testimonianza delle persone che vi lavoravano prima che la grande guerra le portasse via. I giardini Heligan¹ sono rimasti in stato di abbandono e dimenticati fino agli anni '90, quando una martellante campagna mediatica (una serie televisiva in sei puntate di Channel 4 prodotta da Bamboo Productions e Cicada Films nel 1996), ha stimolato iniziative per rivitalizzare i giardini e, con essi, anche l'economia del territorio.

¹ SMIT 1999.

Negli anni '80 il problema centrale fu quello di mettere a punto uno statuto disciplinare dal quale muovere le azioni di tutela e di conservazione di fronte a un patrimonio tanto vasto quanto fragile. In tal senso, un riferimento imprescindibile rimane ancora oggi la prima Carta dei giardini storici, stilata a Firenze nel 1981 da parte dell'ICOMOS in concomitanza col VI Colloquio sulla conservazione dei giardini storici (19-23 maggio 1981)² e soprattutto il dibattito intorno alle problematiche trattate dalla Carta stessa, che portò alla stesura della Carta italiana.³ Nel corso dei lavori del Colloquio di Firenze si costituì un gruppo coordinato da René Pechère⁴, presidente del Comitato, con l'obiettivo di elaborare una bozza di Carta da discutere in quella stessa sede, che propose alcune linee-guida. Partendo dai contenuti del documento di Fontainebleau (1971)⁵ furono previsti vari livelli d'intervento (conservazione, restauro, ripristino), fino a legittimare la ricostruzione analogica. Il rischio di un disinvoltato e indiscriminato restauro *à l'identique* per manufatti quanto mai problematici come i giardini finì per rinviare una questione ancora aperta sul fronte più complesso del restauro, da parte di alcuni studiosi italiani che evidenziarono le ambiguità di principi come il "ripristino", la semplificazione riduttiva di una fenomenologia complessa, l'uso della storia strumentale alla selezione stilistica dei valori. Da qui derivarono alcuni emendamenti del gruppo di lavoro⁶ e del Comitato per lo Studio e la Conservazione dei giardini storici che riaffermarono pienamente i principi delle precedenti Carte del restauro del 1964 e 1972, riconducendo il giardino alla più ampia categoria dei beni culturali e alla moderna disciplina del restauro; al tempo stesso avviarono riflessioni teoriche sulla particolare natura del giardino stesso che trovarono ulteriori approfondimenti nei successivi momenti di dibattito. Un importante veicolo di confronto critico è rappresentato dall'attività del Comitato nazionale, costituitosi in quegli anni presso l'Ufficio Studi del Ministero per i Beni Culturali e Attività Culturali e da alcuni Centri di Studio che catalizzarono specifici programmi di ricerca sul territorio. La necessità di "una teoria del restauro dei giardini"⁷, incalzata da riflessioni critiche in merito alle ricostruzioni stilistiche emerse fin dalla prima bozza della

² Per un primo bilancio del dibattito, si veda: CAZZATO 1989.

³ Sulle due carte e sul dibattito a distanza di 40 anni, si veda: CACCIA, GIUSTI, SANTINI 2021.

⁴ René Pechère (1908-2002), allievo di Jules Buysens (direttore dei giardini della città di Bruxelles), frequenta l'École Supérieure des Eaux et Forêts de Nancy, pratica l'orticoltura a Vilvorde, studia urbanistica a Parigi, dove rileva i giardini della tradizione lenôtriana, traendone i principi strutturali e soprattutto gli artifici della costruzione prospettica. Tra i numerosi progetti: i giardini del Castello di Belœil dei principi La Ligne e del Castello di Argenteuil, GRISEL 2002.

⁵ Per un esaustivo vaglio dei documenti, cfr. CAZZATO 1989, pp. 95-108. Si veda in ultimo: CACCIA, GIUSTI, SANTINI 2021, cit.

⁶ Si tratta della Proposta per una Carta del restauro dei giardini storici, elaborata nel corso della tavola rotonda del convegno fiorentino, dal gruppo di lavoro formato da M. Dezzi Bardeschi, I. Belli Barsali, P.F. Bagatti Valsecchi, G. Moggi, I. Bartoli (presidente).

⁷ Roberto Bonelli, in CAZZATO 1989 cit. pp. 178-183.

Carta del gruppo franco-belga⁸, ha in primo luogo focalizzato l'attenzione sull'identità e il significato del giardino, luogo mutevole, che si modifica in relazione a più ampie e diversificate dinamiche: le componenti materiche, naturali e artificiali, la loro compatibilità, i diversi tempi e fattori di alterazione. Conservare un giardino significa in primo luogo conoscere i tempi della natura che s'incontrano coi tempi della cultura e della storia⁹, nella consapevolezza e nel rispetto della pluralità di aspetti materici e disciplinari. In questa luce, l'approfondimento delle questioni teoriche e la coscienza del giardino come "risorsa" da valorizzare nel più ampio contesto del paesaggio urbano ed extraurbano¹⁰, si viene a misurare con strumenti progettuali innovativi, sempre più affinati e orientati alla gestione della complessità¹¹. I principi di "autenticità" e "originalità", ancora più problematici in un territorio mutevole come il giardino, almeno per quanto concerne la componente materica vivente e in continua trasformazione, si sviluppano nel confronto con gli strumenti critici e progettuali collaudati per il patrimonio artistico e architettonico. L'interrogativo sulla legittimità di trasferire l'esperienza dal giardino al campo largo del patrimonio architettonico e artistico non poteva prescindere dall'indirizzo metodologico posto da Cesare Brandi, secondo cui si restaura la materia e non la forma dell'opera d'arte. Se il restauro è finalizzato a prolungare o migliorare la conservazione dell'opera d'arte, ovvero, manufatti reputati tali per i contenuti formali e storico-documentari, il giardino, "ancorché provvisto di connotati artistici nella sua fase ideativa, si presenta fenomenologicamente come struttura del tutto diversa da un'opera d'arte. Basti pensare che, mentre l'opera del restauratore mira a migliorare la durabilità dei materiali originali, questi, nel giardino, sono sottoposti all'evoluzione naturale. Del giardino sarebbe quindi restaurabile la sua immagine non la sua materia, almeno per quanto attiene alle sue parti viventi"¹². La vegetazione, tuttavia, è solo una delle componenti del giardino. E, se essa è suscettibile di sostituzioni legate al ciclo vitale, occorre rilevare che anche l'architettura artificiale ha una sua durata nel tempo. Paradossalmente, i termini della questione possono essere addirittura ribaltati, là dove la presenza di alberature pluricentinarie ha perfino distrutto l'architettura costruita, ovvero, nei casi in cui la terra rigenera la vegetazione di un giardino, che sopravvive alle macerie dell'edificato, come attestano le riprese fotografiche del 1871 di Jean Adolphe Braun del castello di Saint-Cloud a Parigi.

⁸ Cfr. M. Dezzi Bardeschi, Intervento alla Tavola rotonda in *Il giardino storico. Protezione e restauro. Atti del VI Colloquio internazionale ICOMOS-IFLA (Firenze, 19-23 maggio 1981)*, Firenze 1987, pp. 170-173; I. Belli Barsali, Per una Carta del restauro dei giardini storici, *Ibidem*, pp. 159-166.

⁹ GIUSTI 1999.

¹⁰ cfr. M. Dezzi Bardeschi, in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, GIUSTI 1997, pp. 275-281; BELLINI 1989.

¹¹ Sull'argomento si veda: BORIANI, SCAZZOSI 1992.

¹² PIETRAROIA 1989.

pagina a fronte

San Pietroburgo (Russia).
Peterhof Palace,
veduta aerea
(pubblico
dominio).

A queste riflessioni si legano gli interrogativi sull'opportunità di arrivare a una teoria del restauro specifica per il giardino, o viceversa, assimilare il restauro del giardino al più ampio territorio disciplinare, riconducendone le metodologie alla vastità e unitarietà della materia¹³. Ne deriva il richiamo alla valutazione del “caso per caso” e al significato di termini collaudati come “conservare”, “restaurare”, “rifunzionalizzare”, “aggiungere”, “ricostruire” “innovare”¹⁴, alla luce delle esperienze maturate nell'ambito più generale del restauro architettonico. Ciò ha comportato di tessere le opportune relazioni sul significato di “lacuna” e di “integrazione”, dalla materia minerale a quella vegetale; passando, non senza problematicità, dalla scala architettonica a quella paesaggistica, e quindi, la compatibilità dei materiali tra loro, nel rispetto delle particolari condizioni ambientali, il livello di applicabilità di principi quali “neutralità”, “reversibilità”, “riconoscibilità” delle integrazioni stesse.

Alla luce di questi principi che pongono le basi teoretiche per il restauro dei giardini storici vogliamo qui considerare una rassegna di interventi che hanno interessato vari paesi europei dal secondo dopoguerra a oggi.

In Russia, dopo la “grande guerra patriottica” che vide la distruzione dei giardini di Peterhof, Pavlovsk, Tsarskoye Selo e Gatchina, aperti al pubblico fin dalla Rivoluzione del 1917, fu avviata una campagna di restauri, sui quali si concentrarono iniziative da parte del Comitato dei giardini storici dell'ICOMOS con il convegno di Leningrado del 1982 e la riunione a Mosca nell'anno successivo. Da qui scaturirono studi, interventi e pubblicazioni che contribuirono ad accrescere la conoscenza del patrimonio dei giardini russi, dal volume di Valentina Baulina sui parchi e giardini della regione di Gorki (1981) a quello di Natalia Ilynskaya che si aprì a confronti coi grandi complessi europei (1984) fino alle indagini dell'architetto paesaggista Ivan Rodichkin sui giardini dell'Ucraina¹⁵.

Furono in particolare i complessi di Peterhof e di Pavlovsk situati nei dintorni di San Pietroburgo, a subire le conseguenze delle devastazioni naziste. Il parco di Peterhof era stato costruito con la diretta partecipazione dello zar che controllava in modo particolare la selezione della flora e i sistemi di trasporto degli alberi (come i tigli provenienti da Haarlem via mare), rivelando attenzione al mantenimento della vegetazione esistente e alle tecniche di trapianto, per le quali si avvale di specialisti olandesi e francesi¹⁶. Al progetto dell'intero complesso che risale al primo ventennio del XVIII secolo avevano partecipato

¹³ CAZZATO 1989.

¹⁴ Sull'argomento cfr. DEZZI BARDESCHI 1996.

¹⁵ MICOULINA 1985, p. 19.

¹⁶ LICHACEV 1996, p. 137.



architetti russi, italiani, francesi, come Johann Friedrich Braunstein, Mikhail Zemtsov, Bartolomeo Rastrelli, Niccolò Michetti e Mikhail Kozlovsky, Jean Leblond. Il sistema idraulico della catena d'acqua era stato completato dall'ingegner Vasily Tuvolkov nel 1722.

Il parco si affaccia sul Golfo della Finlandia, articolandosi in più zone e livelli che rispondono ai requisiti formali e paesaggistici: il Parco alto e il Parco basso, in continuità con il palazzo, assecondano l'impianto teatrale della cascata d'acqua col corredo di statue di metallo dorato. Il sistema delle fontane si prolunga nel canale che taglia il parco, proiettandosi verso il mare, in prossimità della residenza Monplaisir, col giardino in stile olandese, oggetto di più recenti restauri. Il riferimento linguistico è ai modelli classicistici più che barocchi, come ha osservato Nicola Benois all'inizio del XIX ("Peterhof somiglia a Versailles come questa a Villa Adriana"¹⁷), la cui peculiarità consiste nel rapporto tra i giardini e il mare:

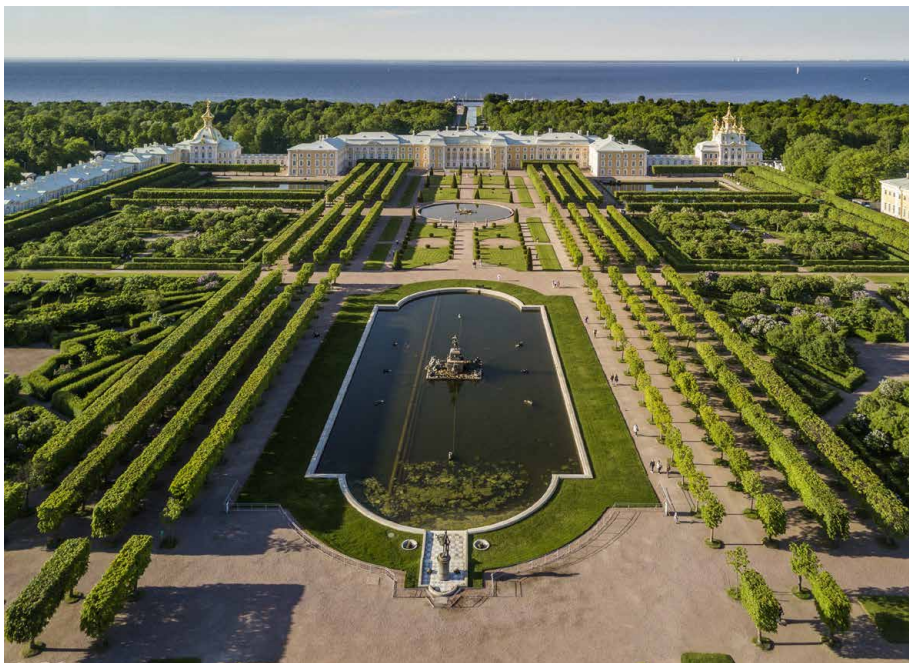
Un sottile lembo di spiaggia costeggia il Giardino Inferiore, con i suoi sentieri dritti, tutto impregnato dell'umidità marina, con le tistiche fronde costantemente sferzate da venti gelidi. Al tempo di Pietro ed Elisabetta questo giardino era ancora più caratteristico: tutto potato, ancora più basso, ancora più influenzato dalla vicinanza del mare. Al centro del Parco basso si trovavano le casette olandesi di Pietro e il lungo palazzo dorato di Elisabetta, che ha conservato, nonostante i rifacimenti di Bartolomeo Rastrelli (1700-1771), l'originario carattere olandese¹⁸.

¹⁷ *Ivi*, p.132.

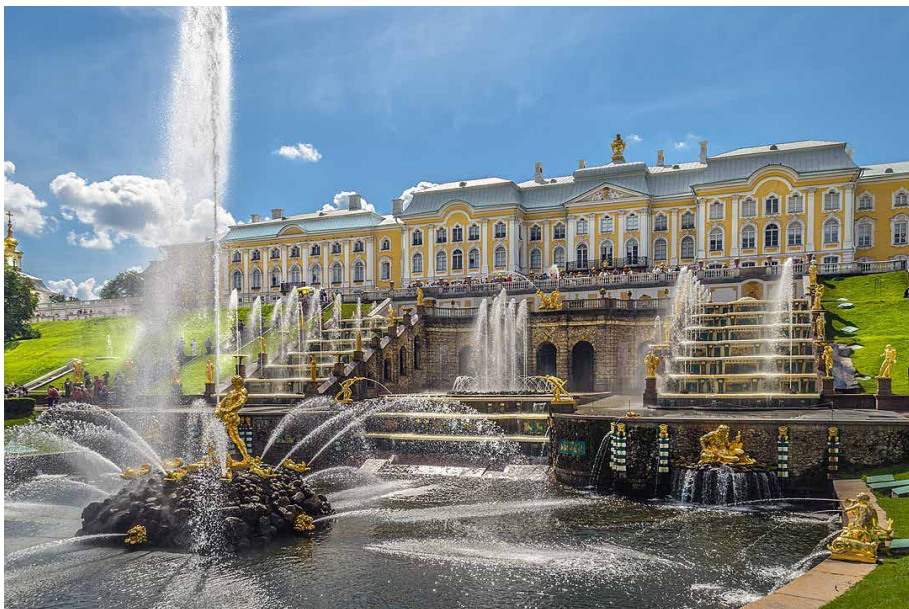
¹⁸ *Ivi*, p.133



**San Pietroburgo
(Russia).**
Peterhof Palace,
veduta aerea del
giardino superiore
(pubblico
dominio).



Peterhof Palace,
veduta della
grande cascata
(pubblico
dominio).



Ingenti i danni che si presentarono nel 1944, quando Peterhof (dal 1917 di proprietà pubblica) fu liberata dai Soviet. Migliaia di alberi secolari erano stati abbattuti, fontane e statue in gran parte distrutte, alterate le condutture di piombo del sistema idrico. Dopo aver bonificato il territorio costellato di mine, dall'estate 1944 alla primavera del 1945, furono intrapresi i lavori di ricostruzione, le cui fasi sono documentate nella mostra permanente allestita nel palazzo. Il 17 giugno del 1945 fu ufficialmente riaperto al pubblico il Parco basso e il 25 agosto del 1946 furono riattivate le fontane. Negli anni successivi nel parco furono inserite riproduzioni di alcuni gruppi scultorei come il Sansone (1947, V. Simonov), allegoria della Vittoria di Pietro I a Poltava.

L'intervento ha dunque comportato la completa ricostruzione di parti strutturali e ornamentali, mediante il riassetto di frammenti rinvenuti in loco ed estesi rifacimenti, il reimpianto e la sostituzione di specie arboree, solo in parte analoghe alle preesistenti. In particolare, gli abeti bianchi sostituirono gli abeti rossi, che si erano rivelati "assolutamente inadatti al luogo"¹⁹. Con l'occasione dei restauri degli anni '40 furono ripristinati i *parterres de broderie* di terre colorate ai piedi della Grande Cascata, in luogo della sistemazione paesaggistica, testimoniata dall'iconografia ottocentesca²⁰. Questa attesta inoltre il diverso rapporto di scala tra le conifere che delimitano la via d'acqua e la vegetazione interna, segno evidente delle integrazioni arboree più recenti.

Una vicenda analoga contrassegna anche i parchi di Tsarskoe Selo, dove i motivi formali scomparsi nel XIX secolo sono stati ripristinati nel dopoguerra, quello di Oranienbaum a Ovest di San Pietroburgo (compiuto tra il 1711 e il 1727 e trasformato nel XIX), ricostruito nelle forme regolari tra il 1975 e il 1976; mentre fu conservato il parco paesaggistico di Pavlovsk, tracciato dall'architetto inglese Charles Cameron e successivamente modificato da Vincenzo Brenna a metà dell'Ottocento e da Pietro Gonzaga nei primi anni del Novecento, i quali vi avevano introdotto elementi geometrici (un *parterre* regolare circondato da sculture e una scalinata monumentale che porta al fiume), il cui restauro fu sollecitato, ancora nel dopoguerra, dal London Congress of Architect.

I lavori di ricostruzione a Pavlovsk, come nelle altre residenze, furono condotti sotto il controllo permanente dell'Ispesione Nazionale dei monumenti di Leningrado, con il supporto della scuola di San Pietroburgo, specializzata nel restauro dei giardini²¹. Tutto ciò che era stato barbaramente distrutto fu ricostruito²².

È importante far notare come entrino qui in gioco i valori emozionali e simbolici nel

¹⁹ A.N. Benois (Aleksandr Nikolaevič Benua), *Moi vospominanija*, 1902, *ivi*, p.131.

²⁰ YAR 2000, p. 5.

²¹ IGNATIEVA 2015,

²² KANN 1981, p.79.

pagina a fronte

San Pietroburgo (Russia).
Reggia di Oranienbaum

Veduta (inc. 1717; collezione dell'autrice).

Veduta aerea del giardino inferiore (2016, pubblico dominio).

riscattare l'integrità dell'immagine dal vandalismo perpetrato contro il "popolo sovietico". Qui, come negli altri paesi europei pesantemente feriti dalla guerra, il restauro si è imposto come "necessità" etica per ritrovare nuovi valori identitari in quelle unità violentemente infrante. "In questo modo, la restituzione", fa notare Dimitrij Sergeevic Lichacev, sulla scorta dei principi formulati fin dai primi decenni del Novecento da Grabar²³, "porta immancabilmente a quel rinnovamento che ha privato per sempre il popolo russo di centinaia di preziosissimi monumenti cui esso aveva dato vita in passato"²⁴, ancorché si riservino margini di tolleranza alle ricostruzioni post-belliche, nel caso di disponibilità di materiali e documenti sui quali fondare le ricostruzioni stesse²⁵. Sul piano teorico sembrano dunque acquisiti i punti fondamentali della moderna cultura della conservazione dei giardini, volta a fronteggiare l'idea del ritorno al "momento ottimale della loro esistenza, limitandosi alla esteriorità architettonica", come osserva ancora Lichacev²⁶, idea che riconduce tali principi ad alcune regole di base. In primo luogo è il riconoscimento dei valori: il giardino come opera in continuo divenire, dove la componente arborea acquista nel contesto russo un ruolo egemone, per la longevità e l'ampiezza di sviluppo delle specie, alcune di queste millenarie, in grado perfino di sopravvivere al costruito; il significato artistico, poetico-letterario dei siti; il rapporto con l'architettura, intesa come luogo fisico legato agli usi e alle funzioni della società civile. Dunque "il compito del restauratore consiste non tanto nel restituire il giardino a un determinato poeta, architetto, giardiniere o proprietario, ma nel conservare quanto più possibile i pregi delle epoche che vi sono rappresentate. Il restauratore non fa tornare l'opera da restaurare a un determinato momento della sua esistenza, cosa di per sé impossibile, ma ne prolunga la vita da un punto di vista culturale"²⁷. Se, in termini progettuali, ciò comporta la rifunzionalizzazione museale di un parco per renderlo fruibile anche dal punto di vista didattico, la metodologia di analisi si avvale dello studio delle fonti per "mantenere tutti i monumenti - documenti (vecchi alberi, padiglioni da giardino, sentieri, laghi, fontane ecc.), testimoni non solo del periodo di fioritura, ma di tutta la storia culturalmente rilevante del giardino"²⁸.

A fronte di queste teorie, gli esiti fanno ancora riflettere sulla complessità di interventi su

²³ I. Grabar, *Lekcii po restauracii...* (Lezioni sul restauro, lette al primo Corso del Dipartimento delle arti figurative, MGU 1927) cit. in LICHACEV 1996, p.342n.

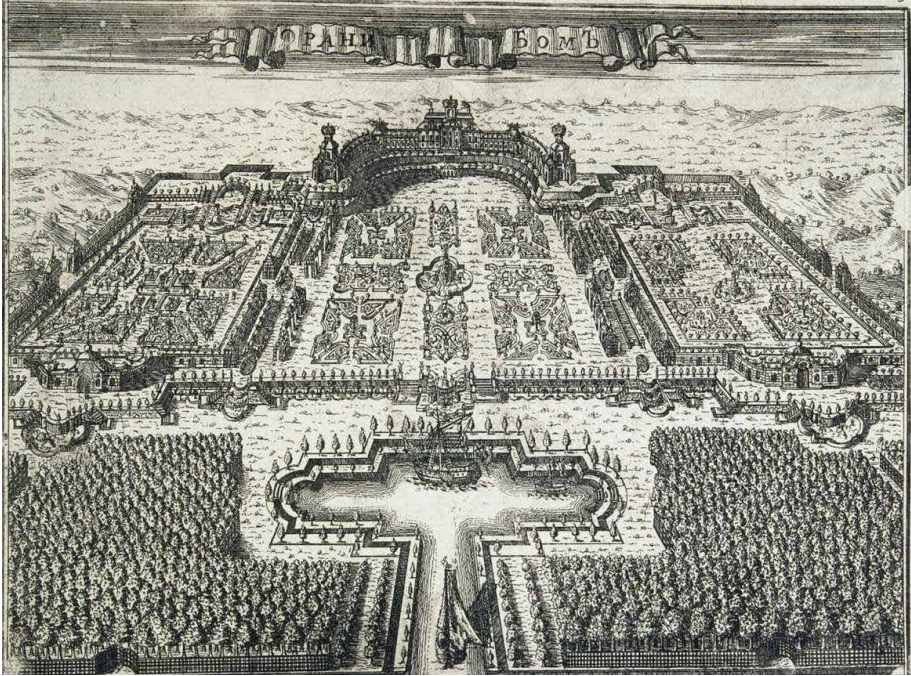
²⁴ *Ivi*, p. 340; si veda in particolare il capitolo conclusivo: Alcune riflessioni sui restauri dei giardini e parchi, pp. 334-342.

²⁵ *Ivi*, p. 341.

²⁶ *Ivi*, p. 335.

²⁷ *Ivi*, p. 337.

²⁸ *Ivi*, p. 338.



pagina a fronte

Jindřichův Hradec (Boemia Meridionale).

Parco di Třeboň.

Pianta del progetto di restauro di Jaroslav Otruba 1964 (da HIEKE 1984).

cui giocano sia questioni identitarie, sia le categorie stilistiche, sia infine i principi di coerenza tra l'edificio e il suo intorno, come dimostra il ripristino negli anni '90 del parco di Gatchina, a sud di San Pietroburgo coi giardini ai lati del palazzo (in "stile italiano" quello superiore e in "stile olandese" quello inferiore), il parco Kuskovo (Mosca) costruito per la famiglia Šeremetev, conservato in buone condizioni come tenuta-museo fin dal dopo guerra, mantenendo il carattere misto del parco tardo settecentesco, infine, il più recente restauro del settecentesco Giardino d'Estate (San Pietroburgo), significativo esemplare della tradizione rinascimentale-barocca di ascendenza italiana e francese, impostato sull'assialità dei tracciati scanditi da fontane e da teorie di statue realizzate da artisti veneziani. Risale al 2004 l'impegnativo intervento che ha interessato il restauro della statuaria e del patrimonio arboreo, il cui deterioramento era stato accelerato dall'inquinamento atmosferico. Un intervento molto discusso all'interno delle istituzioni di tutela e della scuola di restauro, che fa seguito a vari tentativi mai conclusi, a partire dai progetti degli anni '30 di Tatyana Dubyago considerata "the mother of Russian Landscape"²⁹ cui erano seguiti quelli degli anni '70 di Natalia Tumanova e Alexandr Gessen, con esiti che hanno privilegiato il periodo "the prosperity of park and palace complex", coincidente con l'ultimo quarto del XVIII secolo³⁰.

Nei paesi dell'Europa centro-orientale, l'onda lunga dei restauri post-bellici, volti all'integrazione dell'immagine dei giardini perduti per eventi straordinari o per incuria e abbandono, giunge fino alle ricostruzioni più recenti. Tra tutti si segnalano il giardino di Nieborów (Polonia), restaurato intorno al 1950 su progetto di Gerard Ciolek, le ricostruzioni dei giardini di Sorkocec in Croazia e di Polhov Gradec in Slovenia, di cui sono state restituite le forme regolari (1991-1994)³¹; mentre si registra un atteggiamento conservativo verso la sistemazione paesaggistica del seicentesco parco del castello Třeboň³² (Cecoslovacchia), realizzato su progetto di Jaroslav Otruba all'inizio degli anni '60.

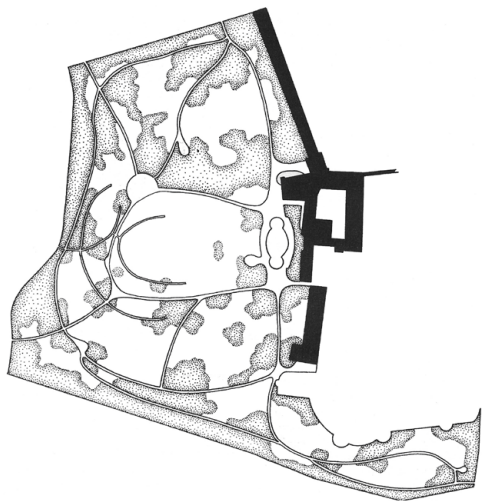
Il parco è passato attraverso modifiche nel corso del XIX secolo, come dimostra in particolare il confronto tra le vedute del 1833 e del 1876 che mettono in luce una diversa concezione paesaggistica nel disegno dell'area fronteggiante il castello. L'assetto è improntato ai principi del *jardin paysager*, tuttavia nel 1833 persiste il tracciato del

²⁹ IGNATIEVA 2015, p.10.

³⁰ *Ivi*, p.9.

³¹ "The renovation of the park is based on a reconstruction of the geometrical articulation of the ground layout. The axial layout is dressed, the Baroque character of the park which it had at the 19th century. The ground layout is supplemented with the geometrical planting of box in the axis" Pergovnik Darja, Zupan Gojo, in DEŠNIK1995, p. 69.

³² Sulla vicenda storica del giardino seicentesco del castello di Třeboň, situato nella Boemia Meridionale cfr. HIEKE 1984, pp. 378-383.



viale centrale, direttamente collegato con l'accesso principale del castello. L'asse infatti scomparte una sequenza di aree configurate in modo irregolare, situate in adiacenza al cortile d'onore, nettamente separato dal parco mediante un asse ortogonale a quello di penetrazione centrale. La trasformazione registrata dalla planimetria del 1876 conserva l'andamento del tracciato irregolare che s'insinua nel bosco laterale, ma cambia sostanzialmente l'assetto centrale, invertendo i rapporti con gli edifici. Viene infatti negata la separazione tra cortile d'onore e giardino, mentre la centralità è riscattata soltanto dalla corrispondenza di alcuni manufatti (gazebo, fontana, aiole circolari). Si profila un intento, a fine Ottocento, di configurazione

pittorresca del giardino che riflette il mutato atteggiamento della cultura europea del paesaggismo. Una ricostruzione del parco, sulla base di documenti di fine XIX secolo ha messo in luce una situazione intermedia tra le due vedute, la quale conferma il prevalere della sistemazione irregolare che unifica parco e giardino in un insieme di percorsi anulari. L'intervento di Otruba ha privilegiato la consistenza arborea del sistema, a scapito di alcuni tracciati residui delle sistemazioni precedenti. Sono state qui sostanzialmente riordinate le masse arboree, mediante interventi d'infoltimento e diradamento, secondo un ordine progressivo: dal castello, il cui fronte viene liberato dal disordine vegetale, ai confini del parco dove viceversa s'intensifica la vegetazione, fino a costituire una cortina continua che definisce il perimetro del complesso.

Nel più ampio contesto dei restauri del castello di Troja (Praga)³³, condotti dal 1977 al 1989 su iniziativa del Comitato Nazionale della città di Praga, s'inquadra la ricostruzione dei giardini superiore e inferiore, completamente alterati da manomissioni e lungo abbandono. Il

³³ Il complesso situato a nord di Praga, fu costruito alla fine del XVII secolo dal conte Vencislao Adalberto di Sternberg (1640-1708), come residenza estiva della famiglia. Il modello di riferimento è la villa suburbana italiana. I lavori furono diretti da Domenico Orsi degli Orsini (morto nel 1679) e, dopo la sua morte, proseguiti da Silvestro Carloni, su progetto di Jean-Baptiste Mathey (1630c.-1696). Architetto di origine francese e di formazione romana, egli fu attivo anche in altri importanti cantieri come le residenze di Hradcany e di Duchcov dell'arcivescovo di Praga Johann Friedrich de Wallenstein. Occupando la superficie d'un parallelogramma irregolare, il giardino situato a est fu qualificato da un artificio ingegnoso. Mathey risolse il contatto tra gli assi obliqui dei percorsi e del muro di chiusura, ponendo a conclusione degli stessi vedute illusionistiche dipinte, oggi scomparse. I pilastri, le cornici e le specchiature che un tempo inquadravano i dipinti sono anch'essi orientati verso i percorsi obliqui per regolarizzare il disegno secondo i modelli di André Mollet. La stessa struttura caratterizzava anche il giardino ovest che fu demolito con l'ampliamento dell'annesso giardino zoologico.

➔
**Jindřichův
Hradec
(Boemia
Meridionale).
Parco di
Třeboň.**

Pianta
schematica
dello stato
al 1890 (da
HIEKE 1984).



Veduta aerea
(pubblico
dominio).



progetto, a cura dell'architetto e ingegnere Oto Kuca, ha voluto realizzare “una replica libera del giardino storico originale”, sviluppando vere e proprie “fantasie rievocatrici”. In tal senso è stata in primo luogo liberata la visuale prospettica dell'asse principale alberato di un probabile riassetto ottocentesco, ricostruite le fontane (tra cui quella situata nel parterre inferiore, nel punto d'intersezione degli assi principali, sul sedime delle tracce rinvenute durante gli scavi archeologici), riprodotto copie delle sculture esistenti³⁴. Ha inoltre ricostituito *parterres* a raso, delimitati da siepi di bosso con *broderies* (giardino superiore e inferiore), un ampio *verger* di forma irregolare suddiviso da un tracciato che s'irraggia dal labirinto circolare individuandone il centro, il teatro di verzura incastonato nello spazio di risulta tra i giardini, il restauro delle *rocailles* sul fondale del muro di cinta inferiore. La rifunzionalizzazione del complesso ha infine comportato un adeguamento degli impianti e di conseguenza l'introduzione di una fitta cortina di moderne candelabre che si alternano agli altrettanto moderni *cache-pot*, con esiti assai discutibili.

Il problema di come restaurare un giardino devastato e spoglio indirizza verso scelte ricostruttive che si fondano su criteri diversi, non solo in relazione alla specificità del singolo caso, ma talvolta anche all'interno dello stesso contesto. Si profila un approccio metodologico eclettico, come dimostrano gli interventi ai giardini di Charlottenburg, Het Loo³⁵, Ham House (solo per citare alcuni tra i più significativi) che ruota intorno al principio-base della ricerca di autenticità dell'immagine sulla quale si fondano gli approfondimenti documentari. Si fa notare come i danneggiamenti bellici furono in questo, come in molti altri casi, occasione per rimuovere le testimonianze di successive trasformazioni e ricondurre l'opera alle forme ritenute originali, salvo poi, come vedremo oltre, procedere a ulteriori interventi di correzione o addirittura di rimozione di queste stesse fasi di restauro. La soluzione paesaggistica è dunque confermata in ragione della sua “autenticità” originaria e non in quanto testimonianza di un successivo adeguamento.

Tale atteggiamento trova conferma nei restauri a Charlottenburg (dal 1952 al 1968), preceduti da una fase preliminare di ricerca e analisi delle fonti, soprattutto iconografiche, tra le quali una veduta d'inizio Settecento³⁶. Sulla base di questa memoria, nel contesto di un più vasto programma di ricostruzione post-bellica, Margarete Kühn³⁷ fece ricostruire il parterre barocco, già distrutto nel 1786 durante la trasformazione dell'antico giardino in parco “all'inglese” (si pensi ancora, in Germania, alla ricostruzione del parterre di Schwetzingen, Hubert

³⁴ LANCINGER, PAVLIK PREISS, KUKLA 1990, p. 4.

³⁵ Sull'argomento, cfr. BARKHOF, OLDENBURGER-EBBERS 1981; OLDENBURGER-EBBERS 1992.

³⁶ Acquafornte di M.Engelbrecht da un disegno di J.F. Eosander von Gothe del 1717.

³⁷ Margarete Kühn (1904-1995), storica dell'arte, attiva presso il Dipartimento dei Palazzi e Giardini di Stato di Berlino dal 1929. Con la divisione della città, la sede principale del nuovo Dipartimento dei Palazzi di Berlino Ovest fu stabilita nel Palazzo di Charlottenburg, di cui la Kühn fu direttrice.

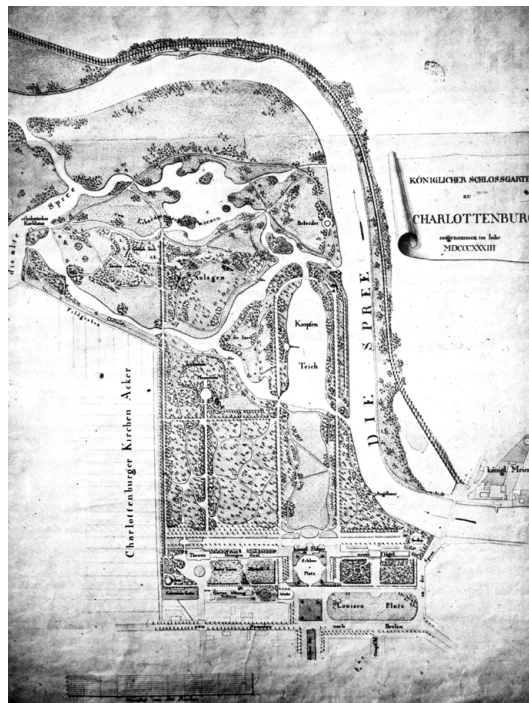
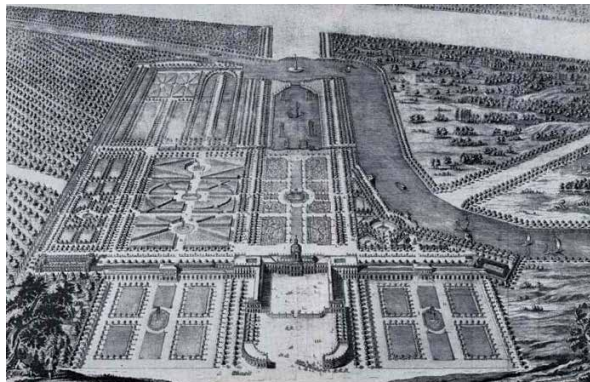
Berlino.
Schloss Charlottenburg.

(in senso orario):

Veduta volo d'uccello dei giardini (1717, collezione dell'autrice).

Planimetria 1833 (collezione dell'autrice).

Veduta dei giardini (2019, foto dell'autrice).



W. Wertz, 1975; di Baden-Württemberg, 1974; di Karlsaue Kassel, W. Miller, 1981); mentre fu conservato il sistema paesaggistico circostante, realizzato nei primi decenni del XIX secolo da Peter Josef Lenné. Completato alla fine del XVII secolo da Friedrich III di Brandenburg, (poi Friedrich I di Prussia) su progetto di Siméon Godeau, allievo di André Le Nôtre, più volte ampliato e riconfigurato fino alla prima metà dell'Ottocento con interventi di Johann August Eysenbeck, George Steiner e Peter Josef Lenné, il parco fu colpito dai bombardamenti insieme al palazzo. Ed è una ricerca di coerenza linguistica nella ricostruzione tra costruito e natura che ha portato Margarete Kühn a ripristinare il parterre seicentesco, in concomitanza con la ricostruzione in stile barocco del piano terra del palazzo. “La progettazione deve presupporre che il parco sia un complesso storico appartenente al castello”, scrive la Kühn nel 1951, riconducendo il suo pensiero all’analisi delle fonti storiche, e in particolare a una veduta di inizio Settecento³⁸, ritenuta un’incontrovertibile testimonianza dell’assetto barocco. L’intervento è stato al centro di critiche, non tanto sulla scelta di fondo, quanto piuttosto sulla maniera di interpretare il disegno settecentesco nella sua trascrizione fenomenologica e in particolare nelle proporzioni, materiali, finiture, nuovi impianti, come gli alberi lungo i viali che negano la fuga prospettica trasversale. La questione aprì un vivace dibattito alla fine degli anni ‘80, di fronte all’impegno di un’ulteriore fase di restauri.

A Het Loo (Apeldoorn in Olanda)³⁹, gli interventi furono eseguiti in più fasi: dall’analisi (1968-1976) alle opere (1976-1982)⁴⁰, all’affinamento dei dettagli come la ricostruzione della Grotta nel Giardino della Regina e il completamento delle fontane (1984-1996), fino alla fase del nuovo millennio. Questa dilazione sottende una lunga e controversa vicenda che ha portato alla progressiva perdita dei valori e delle stratificazioni storiche del giardino, per affermare piuttosto un’identità nazionale legata alla famiglia Orange. L’intervento ha rappresentato un discusso “modello” di restauro stilistico⁴¹, in quanto assume l’assetto seicentesco del giardino come archetipo del genere “olandese”, caratterizzato da una grande ricchezza di fioriture nel contesto di un impianto simmetrico, formato da *parterres* regolari e abbondanti specchi d’acqua), che trovò nel trattato di Jan Van der Groen del 1669 un repertorio di circa duecento modelli di *parterres*, *treillages*, pergole e meridiane⁴². Il giardino dei principi Guglielmo d’Orange e Maria Stuart, realizzato alla fine del XVII secolo su progetto

³⁸ Acquaforte di M. Engelbrecht da un disegno di J.F. Eosander von Gothe del 1717.

³⁹ Sulle vicende storiche, cfr. BARKHOF, OLDENBURGER-EBBERS 1981; OLDENBURGER-EBBERS 1992.

⁴⁰ I termini e i tempi del restauro di Het Loo sono attestati dalle carte Icomos, che entrano nel merito della ricostruzione di parterre e dei criteri di scelta della flora. In particolare, René Pechère, fa presente la difficoltà di tradurre praticamente, sul sito, le indicazioni attestate dall’iconografia storica.

⁴¹ Sul restauro dei giardini di Het Loo, si veda: VLIEGENTHART 2002.

⁴² Sul trattato, si veda: WIMMER 1998.

pagina a fronte

**Apeldoorn,
Netherlands.
Het Loo.**

Veduta del giardino verso il palazzo, inc. Lorenz Scherm, primi XVIII sec. (Tooneel Der Main Dutch Houses, En Lust Hoven, Naar T Leven, fine XVII-primi XVIII; collezione dell'autrice).

Veduta del giardino verso l'anfiteatro, inc. Lorenz Scherm, primi XVIII sec. (Tooneel Der Main Dutch Houses, En Lust Hoven, Naar T Leven, fine XVII-primi XVIII; collezione dell'autrice).

dell'architetto olandese Jacob Roman, coi *parterres* disegnati da Daniel Marot⁴³, era organizzato geometricamente, con una parte quadrangolare più bassa, circondata da muri e terrazze, e due piccoli giardini chiusi su entrambi i lati della casa. Con l'ampliamento voluto a fine Seicento da Guglielmo III, il giardino acquisì una spazialità scenografica, mediante lo spostamento del colonnato e la conclusione a esedra, come confine visivo, arricchendosi di complicati *parterres*, padiglioni, fontane, giochi d'acqua. Con Guglielmo V, nel secondo Settecento, il giardino ebbe una prima trasformazione paesaggistica⁴⁴, secondo il disegno di Philip Willem Schonck⁴⁵, rimaneggiato da Alexander Dufour in età napoleonica⁴⁶. Se l'impianto di Schonck non è stato ancora ben focalizzato, una proposta del 1773 per i giardini di Het Loo, prevede un trattamento paesaggistico che cancella i giardini formali e incorpora il parco in un insieme senza soluzione di continuità; mentre il progetto del 1778 e quello realizzato del 1781 per il giardino superiore, dimostrano l'intento di conciliare il disegno informale con quello formale, mantenendo gli assi direttori. È con il passaggio di Het Loo a Luigi Bonaparte II e col progetto di Dufour che furono completamente eliminati i giardini formali creando una continuativa distesa paesaggistica con percorsi sinuosi, radure e raggruppamenti boschivi che poneva il palazzo al centro. Dopo la morte della regina Guglielmina (1962), fu avviato il ripristino del palazzo nello stato seicentesco e la sua musealizzazione, con la rimozione degli edifici del XIX e a XX secolo. Stesso approccio ha informato il ripristino del giardino, in nome del principio di "coerenza" con il costruito⁴⁷, principio comune ad altri interventi di secondo Novecento. Il restauro iniziato nel maggio 1980 ha voluto riproporre il giardino degli Orange, operando una scelta di ripristino della configurazione "originaria" secondo schemi progettuali desunti dalle fonti e dalle campagne di scavo, ripristino che ha portato alla cancellazione dei segni del processo di trasformazione sette-ottocentesco. Se i sondaggi archeologici hanno riportato in luce il sistema di vasche e fontane, confermando i dati delle fonti storiche, il tessuto di memorie emergenti è stato tuttavia sopraffatto da un impianto di aiole, *parterres*, *treillages*, arredi ricostruiti à l'*identique*, che tende a riproporre l'articolazione barocca. "Molti errori dei primi anni sono stati corretti"

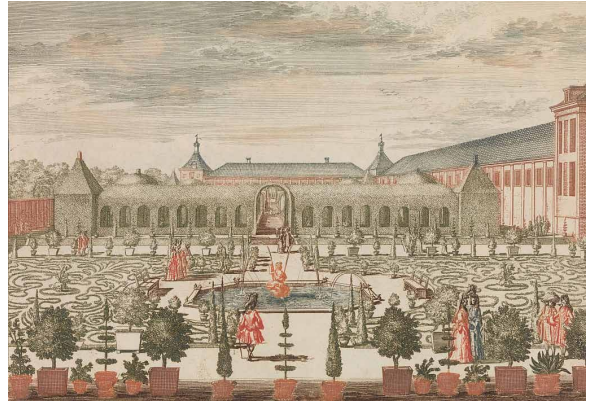
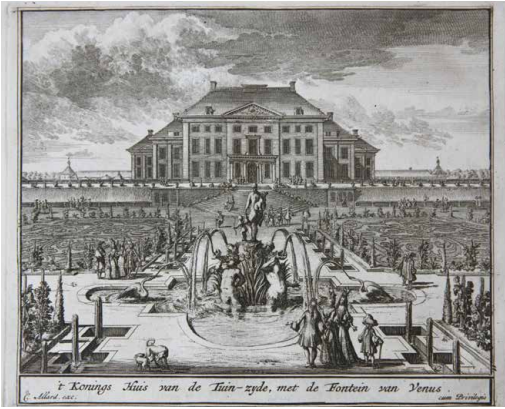
⁴³ Daniel Marot (Parigi 1661- L'Aja 1752), allievo Jean Le Pautre, è incisore, decoratore d'interni e di giardini. A lui sono attribuiti i disegni dei *parterres* di Het Loo e di Humpton Court, entrambi realizzati per Guglielmo III d'Orange.

⁴⁴ Sulla vicenda sette-ottocentesca del giardino, si veda: J. Woudstra, W. Zielemans, *Lancelot Brown and the Notion of the Landscape Garden in the Netherlands: Illustrated with Het Loo Palace*, in FINCH, WOULDSTRA 2020, pp. 165-180.

⁴⁵ Philip Willem Schonck (1735 - 1807) architetto e paesaggista, attivo presso la corte di Guglielmo V. Nel 1765 era impegnato negli edifici di corte a Breda, dal 1767, si occupò dei giardini di Het Loo.

⁴⁶ Alexandre Dufour (1759-1835). Sulla sua attività a Versailles, si veda: BEAUFILS 2019.

⁴⁷ VLIEGENTHART 2002.



scrive Ben Groen, curatore dei giardini⁴⁸, alludendo tuttavia al processo di adattamento e di selezione della flora, entrando nel merito di dettagli botanici come “la varietà “suffruticosa” di *Buxus sempervirens* che era stata piantata nel giardino inferiore e, non crescendo bene nei Paesi Bassi, è stata sostituita con un comune *Buxus sempervirens*. Precisa inoltre che la scelta è stata fatta in base alla vasta gamma di piante disponibili nel XVII secolo e all’impianto conforme alla consuetudine di quell’epoca, cioè a una distanza tale da permettere di osservare tutti gli aspetti della loro crescita”. A fronte del processo ricostruttivo del giardino, la sua vicenda storica è ripercorribile attraverso la narrazione museale, costruita con l’ausilio di diverse fonti (iconografiche, video, e reperti archeologici) che riconducono virtualmente a tutte le fasi del palinsesto, entrando anche nel merito di particolari costruttivi tramite filmati che illustrano le fasi di smantellamento, sistemazione dei profili in corten per modellare i *parterres*, ricostruzione dei *treillages*, doratura delle statue⁴⁹.

Come dimostrano le controverse vicende di Het Loo, la svolta di fine Novecento consiste soprattutto nel processo di costruzione della conoscenza, basata non più e non solo sulla fiducia nelle fonti come strumento “oggettivo” di verifica del dato storico, ma sulla consapevolezza della soggettività interpretativa e della complessità del sapere interdisciplinare. Da qui anche il ricorso all’archeologia e all’interazione di dati e strumenti molteplici con nuove tecnologie. Quanto alla ricerca archeologica che acquisisce un ruolo determinante nel perseguire la “*vérité historique*”, e, più in generale, nel processo d’affinamento del metodo di indagine delle preesistenze, gli effetti sulle scelte di restauro hanno comportato indirizzi interpretativi diversi, volti da un lato a legittimare il ripristino di morfologie preesistenti;

⁴⁸ <https://wp.eghn.org/en/the-baroque-gardens-of-het-loo>

⁴⁹ Sul percorso museale del giardino, si veda GIUSTI F. 2021; 2024.



**Apeldoorn,
Netherlands.
Het Loo.**

Veduta del giardino verso l'anfiteatro e veduta dell'anfiteatro (2015, foto dell'autrice).



pagina a fronte:

Veduta del giardino, disegno di Isaac de Moucheron (1677-1744) (collezione dell'autrice).

Veduta del palazzo dal giardino, Andreas Schelfhout, 1838 (pubblico dominio).



pagina seguente

**Apeldoorn,
Netherlands.
Het Loo.**

Veduta del palazzo dal giardino e veduta della fontana-cascata di Galatea di Galatea (2015, foto dell'autrice).



dall'altro, a conservare i valori della sostanza materiale nelle sistemazioni paesaggistiche di “nuovo” impianto, sulla via già tracciata da Pückler-Muskau nei primi decenni dell'Ottocento. In Inghilterra il primo restauro di un giardino basato sui risultati di scavi archeologici è stato quello di Kirby Hall, nel Northamptonshire. Dove lo scavo del recinto iniziò negli anni '30 portando alla luce le strutture del giardino formale di fine Seicento, il Great West Garden. Sulla base del tracciato emerso dallo scavo, il giardino fu ricostruito sia pure con discutibili esiti sul piano della definizione di dettaglio.

All'esempio di Het Loo guarda anche il restauro di Hampton Court, giardini legati entrambi alla figura dei sovrani Guglielmo III e Maria Stuard. Ad Hampton Court⁵⁰ (Richmond upon Thames, Londra), tra il 1992 e il 1995 del Novecento, sono stati realizzati due interventi di ripristino dell'assetto “regolare” tardo seicentesco, voluto dagli stessi sovrani a scapito della sistemazione di epoca vittoriana: il Great Fountain Garden e il Privy Garden (scelta sulla quale hanno influito le celebrazioni avvenute in occasione del tricentenario del regno degli Orange, 1688/1988). La necessità del recupero del Great Fountain Garden, tra il Palazzo e il canale Long Water, era dettata dallo stato degli alberi collocati ai lati del viale a semicerchio che racchiude il *patte d'oie*, di cui rimanevano solo pochi esemplari della sistemazione più antica, mentre, fin dai primi del Novecento, si erano susseguite piantagioni di tigli. Le piante avevano età e forme diverse e le sostituzioni continue avevano lentamente compromesso il disegno della forma semicircolare. Le possibili scelte oscillavano tra sostituzione graduale

⁵⁰ I giardini furono ampliati nella seconda metà del Seicento, quando Guglielmo d'Orange divenuto sovrano inglese (1689-1702/3), trasformò Hampton Court nella principale residenza di campagna della famiglia reale. Furono impegnati importanti artisti; Daniel Marot, il paesaggista francese che aveva lavorato per Guglielmo III in Olanda, progettò il Great Fountain Garden con *parterre de broderie* al centro e il ridisegno del Privy Garden. Nel 1838 la famiglia reale rinunciò ai privilegi su Hampton e il parco, riconosciuto monumento nazionale, fu aperto al pubblico..



degli alberi o delle sole alberature pericolanti, restauro parziale che privilegiasse il *Tilia vulgaris*, oppure impianto ex novo. La Lands Use Consultants, localmente competente, optò per l'abbattimento di tutti gli esemplari e l'inserimento di nuovi tigli secondo il disegno originario.

Se in questo caso si è trattato più di una straordinaria manutenzione dell'assetto vegetale, diversi sono i motivi e le procedure che hanno portato al ripristino del Privy Garden (1991-1995). Un gruppo interdisciplinare di ricerca ha guidato la fase preliminare di analisi, utilizzando per la prima volta sofisticate tecniche d'indagine archeologica. Le campagne di scavo, dirette da Simon Thurley, curatore del Palazzo Reale di Hampton Court, sono state condotte in simmetria con lo studio delle fonti, il rilievo e l'analisi diagnostica della vegetazione. I risultati ottenuti hanno restituito le fasi evolutive del Privy Garden. Si fa notare che, a monte delle scelte di ripristinare lo stato sei-settecentesco del giardino è il rifacimento degli appartamenti reali del palazzo, distrutti dall'incendio del 1988, dunque, ancora una volta prevale il principio di unità e coerenza tra interno ed esterno, in conformità con l'assetto voluto da Guglielmo III. Tale scelta era già stata caldeggiata dalla Royal Household, English Heritage e Garden History Society, quando, in occasione del trentennale della Glorious Revolution, molte furono le mostre e le pubblicazioni riguardanti architetture e giardini dello stesso regnante, sia in Inghilterra che in Olanda. E, a tale proposito, l'ambizioso programma di lavoro, non privo di problematiche e di dibattito, guardò al restauro del parco di Het Loo che era stato recentemente ripristinato secondo l'assetto tardo seicentesco.

Il Privy Garden, il cui primo impianto risale al regno di Enrico VIII, era stato disposto a parterre intorno al 1690 e, dal 1699 al 1702, nuovamente modificato, con la realizzazione

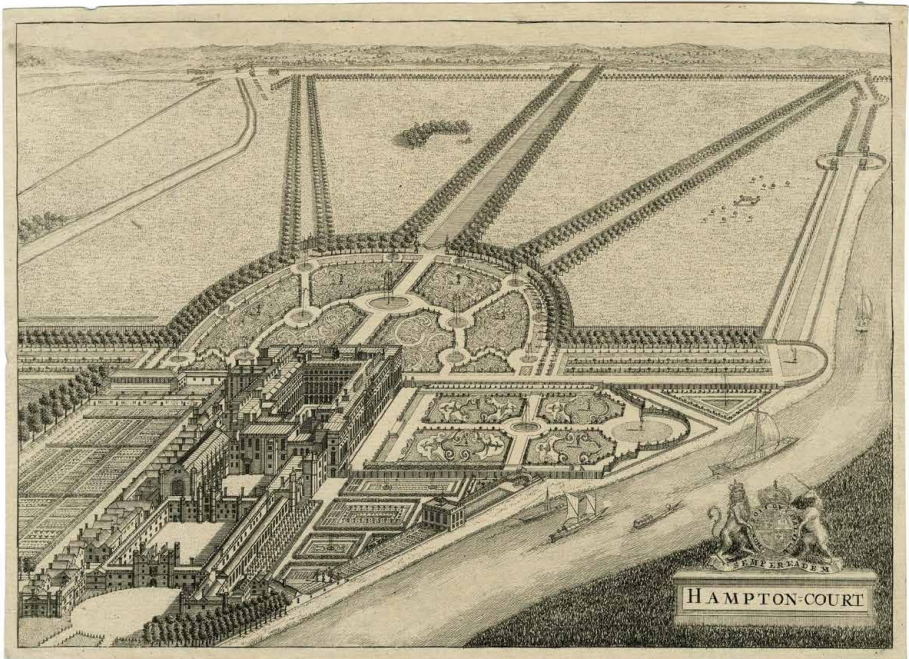
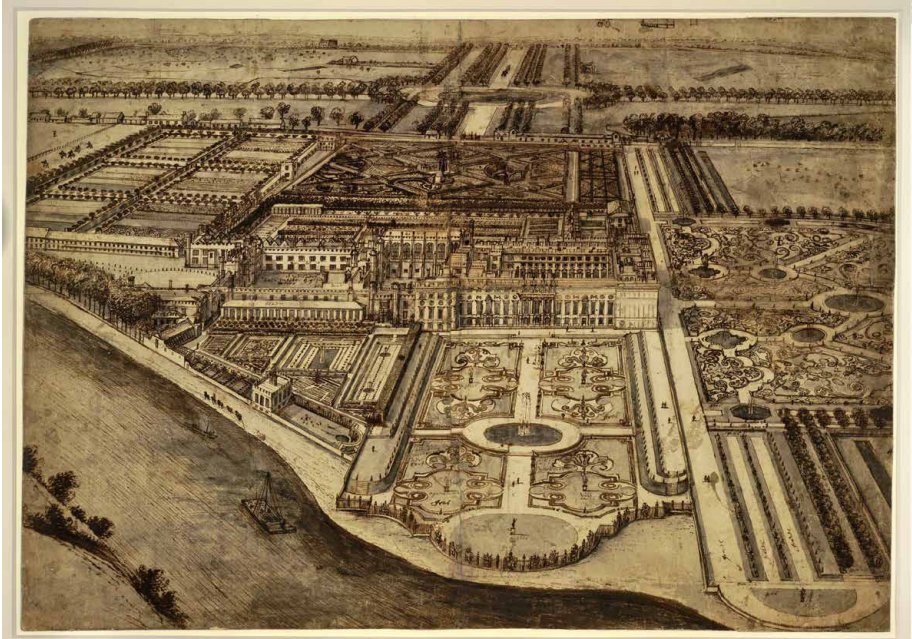
pagina a fronte

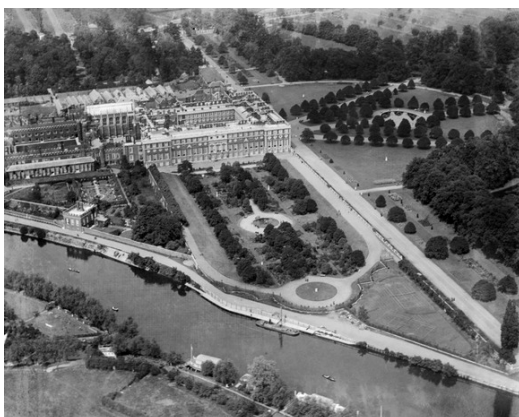
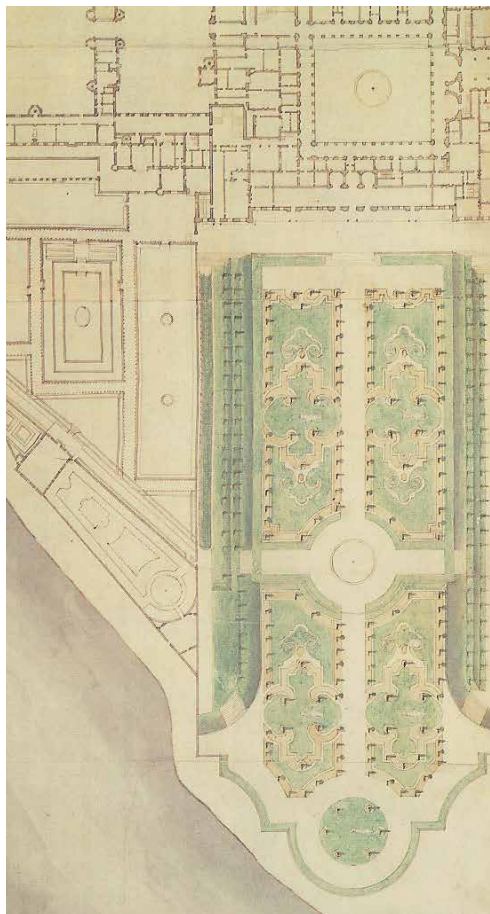
Hampton Court (UK).

Vista del Privy Garden da Sud (Leonard Knyff 1703; The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0).

Il disegno contiene annotazioni e misure che includono i nomi delle statue del Privy Garden e indicano le aree di "ghiaia" e "erba".

Veduta d'insieme del palazzo e del giardino (acquaforte Leonard Knyff 1707, The Trustees of the British Museum CC BY-NC-SA 4.0).





Hampton Court (UK).

Privy Garden, pianta acquerellata (1714c., collezione dell'autrice).

Privy garden. Veduta aerea degli scavi archeologici del giugno 1994 (da THURLEY 1995).

Privy garden. Veduta aerea del giardino (da THURLEY 1995).

pagina a fronte:

Privy garden. Vista del giardino e del palazzo dalla scarpata dell'argine col pergolato (2019, foto dell'autrice).

Privy garden. Veduta dei giardini e del palazzo da sud (2019, foto dell'autrice).





Hampton Court (UK).
Privy garden.
Argine e pergolato (2019, foto dell'autrice).



di un'Orangerie, al lato del palazzo. Con l'occasione era stato rimosso l'assetto dell'area compresa tra il parterre e il Tamigi per prolungare il giardino verso il fiume, la cui visuale fu schemata da una cancellata mistilinea in ferro. Dal 1990 fu stabilito di intervenire sul Privy Garden, ormai trasformato in un insieme disordinato di alberi e arbusti, senza più la leggibilità del disegno del parterre. L'ipotesi di un "restauro parziale" che mantenesse gli alberi più vecchi, presentò subito alcuni problemi, non ultimo il fatto che, se gli alberi fossero stati mantenuti nella loro dimensione, non sarebbe stato possibile riaprire la vista verso il Tamigi, né procedere a drastiche potature. La prima fase del progetto riguardò la raccolta e lo studio dei documenti archivistici, a partire da due vedute di Leonard Knyff (1650-1722): quella a volo d'uccello del 1702, che mostra l'intero complesso da Sud col Privy Garden in primo piano, e il successivo dipinto del 1703 che rappresenta Hampton Court dal lato Est, verso il Great Fountain Garden. Gli scavi, d'altra parte, hanno portato alla luce, a quota di circa 45 centimetri, le tracce delle piantagioni e dei sentieri, le basi delle statue e gli alberi presenti nel giardino agli inizi del Settecento. Il confronto tra la documentazione storica e i risultati delle indagini archeologiche ha consentito di procedere al ripristino del giardino al cui completamento hanno inoltre contribuito le integrazioni degli elementi architettonici e dell'apparato decorativo.

pagina a fronte
Londra,
Richmond upon
Thames (UK).
Ham House.
Veduta da sud.
Dipinto attribuito
a Hendrick
Danckerts 1675-
1679 (National
Trust Collections
ID: 1139878;
pubblico
dominio).



Di cifra diversa è l'intervento di parziale ripristino che il National Trust realizzò ad Ham House presso Richmond. Costruiti all'inizio del Seicento da Sir Thomas Vavasour su progetto di Robert Smytson, giardini e palazzo furono danneggiati gravemente dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Se l'edificio fu presto riparato, solo dal 1975 fu avviato il recupero del parco. Fonti iconografiche e studio delle testimonianze ancora esistenti dell'antico impianto furono le conoscenze da cui scaturirono le scelte di ripristino dell'impianto seicentesco. Va tuttavia considerato un aspetto non secondario della vicenda del restauro: il carattere in progress che ha consentito verifiche continue, catalizzando approcci differenti alla conservazione, tra ripristino filologico e innovazioni creative. Se infatti il restauro del Cherry Garden (1975) ha riproposto l'assetto documentato dalla pianta di John Slezer e Jan Wick del (1672c.), le specie scelte mostrano l'intento di attualizzare la flora, pur operando nel rispetto della tradizione più antica. I successivi riscontri archeologici hanno dimostrato che il disegno seicentesco era rimasto sulla carta, allo stato di mera idea progettuale, mentre, paradossalmente, Cherry Garden è considerato "la testimonianza d'eccellenza del restauro anni '70"⁵¹. Criteri analogici caratterizzano invece gli interventi in altri siti del giardino,

⁵¹ NAIL 1997, p.4.



**Londra,
Richmond upon
Thames (UK).
Ham House.**

The Kitchen
Garden (2019,
foto dell'autrice).



pagina a fronte
Cherry Garden e
percorso alberato
visto dalle quinte
di verzura (2019,
foto dell'autrice).

come le gallerie di carpini, con brecce aperte sui *parterres*, che rappresentano nuovi elementi formali posti a chiusura dei tre lati del perimetro. Interventi di “restauro documentato” riguardano ancora i Platts, che alla fine del XVIII secolo fiancheggiavano la terrazza sud. Successivamente convertiti in un'unica distesa erbosa, furono ripristinati secondo la sistemazione seicentesca, sulla base delle tracce esistenti e delle indagini archeologiche; mentre non sono stati riproposti i sostegni di pietra posti al centro di ogni prato, probabilmente predisposti per un arredo scultoreo, come mostra una veduta del 1739⁵², oggi sostituiti da vasi in legno dipinto con topiarie coniche. La Wilderness, che al momento dell'acquisizione da parte del National Trust era ormai una fitta piantagione con qualche esemplare antico, è stata ricostruita sempre col supporto di dipinti e disegni settecenteschi, dai quali sono desumibili anche indicazioni sulle dimensioni, distanze e altezze delle masse verdi. Analogamente la ricostruzione riguardò i padiglioni circolari, i vasi, le sedute, gli arredi e, nella zona centrale della Wilderness, la copia di una collezione di statue antiche. Di contro, il North front, (il cortile a nord che risale agli inizi del Seicento), ha pressoché mantenuto l'assetto originario ed è stato oggetto di un intervento

⁵² Incisione di Vitruvius Britannicus del 1739.



manutentivo di architetture e piante topiate, così come è stata rispettata la sistemazione attuale del giardino dell'Orangery, originariamente di forma regolare, diviso in aiuole per la coltivazione di frutti esotici e verdure, trasformato poi in orto e, infine, in giardino paesaggistico dove l'unico intervento innovativo sono le bordure di fiori che fiancheggiano il prato centrale, caratteristiche del XVII secolo, introdotte nel 1996. Infine, l'intervento di restauro degli anni '90 ha riguardato la South Terrace⁵³ che, lentamente privata del suo corredo arboreo e trasformata in uno spoglio piazzale, è stata riqualificata col reimpianto di una bordura a ridosso del palazzo secondo lo stile del XVII secolo.

Il tema della ricostruzione, come fin qui visto, più o meno fedele ai modelli trasmessi dalla memoria storica, ha in alcuni casi inteso riprodurre le diverse fasi evolutive del giardino, senza tuttavia operare selezioni stilistiche. Un esempio in tal senso è rappresentato dal progetto per il Kasteel Neercanne o Château Neercanne, già castello di Agimont di Maastricht in Olanda⁵⁴, dove la ricostruzione del giardino sei-settecentesco avviata nel 1990, ha tenuto conto delle testimonianze successive. L'intento è stato infatti quello di ripristinare l'impianto geometrico del lungo terrazzamento confinante con le mura del castello, facendo risaltare la volumetria delle siepi di bosso e di tasso con la vasca centrale mistilinea, in asse con la scalinata di collegamento castello-terrazzamento e con quella del piano successivo che ne amplifica la forma, stagliandosi nel contesto di una distesa prativa. In questo caso, il tema progettuale va oltre l'evocazione dell'assetto barocco del giardino, per intervenire sul contesto agricolo, di cui è stata ripristinata la produttività, inserendo l'attività del castello in un circuito d'eccellenza prodotto orticolo-consumo; mentre il giardino si arricchisce di opere d'arte contemporanea, accompagnate da mostre dedicate che riscrivono una narrazione mitologica, come le statue di Flora e Mercurio di Alexander Taratynov.

Approcci culturali e metodologici diversi sono leggibili negli interventi di restauro in Austria. Si tratta in particolare dei giardini dello Schloss Hof a Marchfeld (1991-2005) e del palazzo Liechtenstein a Rossau, Vienna (1999-2005), interventi che indicano diverse maniere di operare su una preesistenza stratificata. Vicende e contesti diversi, tuttavia con un dato comune: entrambi sono immortalati da una serie di vedute di Bernardo Bellotto, verosimili nel riprodurre ogni dettaglio del giardino, dei suoi arredi e *parterres*. Nel giardino compreso tra la parte retrostante del palazzo barocco, costruito

⁵³ Realizzata tra il 1672 e il 1674 allo scopo di creare una promenade ombreggiata, la terrazza era delimitata da basamenti per vasi di agrumi, mortelle, oleandri e melograni.

⁵⁴ "I lavori consistono nel restauro dei terrazzi, l'introduzione di nuove piante, la costruzione di fontane e l'installazione". Preservation of the European Architectural Heritage, Gardens of Historic Interest, 1994, p. 87.

su progetto di Domenico Martinelli per il principe Johann Adam Andreas Liechtenstein, e l'edificio belvedere (*Lustgebäud*) è stato restaurato l'impianto paesaggistico, sia pure trasformato rispetto alla planimetria di Johann Ziegler di primo Ottocento, mantenendo lo specchio d'acqua e i platani dell'antico ceppo, mentre un disegno decisamente contemporaneo ha ridefinito l'area di prossimità dell'edificato, caratterizzata da profilature in corten dall'andamento sinuoso, lontana evocazione dei *parterres* barocchi, con discutibili mix di graminacee e altre erbacee riforenti. Se questo approccio non prevede tentativi di completamento o di ripristino, ma rispetta le permanenze aggiungendo piuttosto nuove risorse contemporanee, il restauro di Marchfeld (Bassa Austria), vaglia la stratificazione storica del giardino, rinunciando a ricostituire l'unitarietà della presunta forma "originaria". L'intervento si sostanzia su una metodologia d'indagine indiretta (fonti, cartografia storica, dipinti, tra cui quelli di Bernardo Bellotto del 1759-60), avvalorata da indagini archeologiche. Realizzato su progetto del paesaggista viennese Anton Zinner per il principe Eugenio di Savoia nel 1725, probabilmente – ma non documentato – con Dominique Girard che aveva lavorato per lo stesso Eugenio di Savoia nella realizzazione delle fontane del Belvedere di Vienna, il giardino si struttura lungo il rettilineo centrale, che, dipartendosi dall'asse di simmetria del castello, seziona l'area in sette terrazzamenti. L'asse è enfatizzato dalle acque (un bacino con un potente getto d'acqua) che amplifica i salti di quota dei terrapieni ornati da boschetti e da *parterres de broderie*. Il terzo terrazzamento (primo da Est), caratterizzato da *parterres de broderie*, delimitato da un muro fortificato, si apriva tramite un portico sul resto del giardino. Quelli sottostanti (4 e 6) presentano filari di tigli e castagni topiati, *parterres* di fiori, bordure, boschetti con *berceaux* e quattro padiglioni, il quinto, la fontana di Apollo, il settimo era destinato a due labirinti. A documentare parte di questo assetto comprendente solo tre terrazzamenti è la veduta di Johann Georg Windpaessinger datata tra il 1725/30.

Dopo un lungo e costante declino, dal 1991 si avviarono scavi archeologici mirati, che rappresentano la base di ricognizione per il restauro. Il progetto rimodella i livelli sulla base degli effetti prospettici, con le policrome fioriture dei *parterres* contigui al castello, per trascolorare nella lontananza con l'essenzialità dei terrazzamenti caratterizzati da distese prative, dove risaltano "impronte" di preesistenze murate. Un aspetto rilevante consiste nell'inquadramento del giardino nella cultura botanica del suo committente: Eugenio di Savoia, che collezionò un centinaio di libri prevalentemente in lingua francese, oggi conservati nell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. La sua biblioteca è evocata con scritte e citazioni stampate su stoffe e sulle pareti delle stanze del castello che si distingue per un allestimento essenziale e allusivo. L'idea-guida è "musealizzare" il giardino introiettandone



**Marchfeld
(Austria),
Schloss Hof.**

Veduta del castello dal terrazzamento inferiore con la grande vasca, (incisione, Ferdinand Runk, Johan Ziegler, 1795; collezione dell'autrice).



pagina a fronte

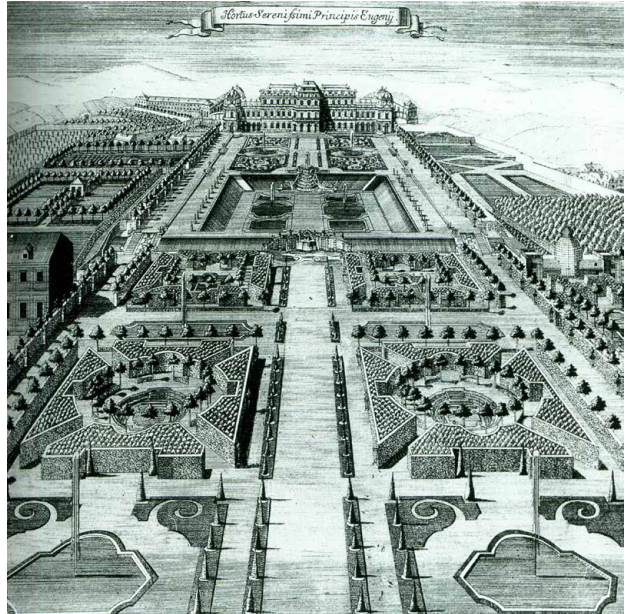
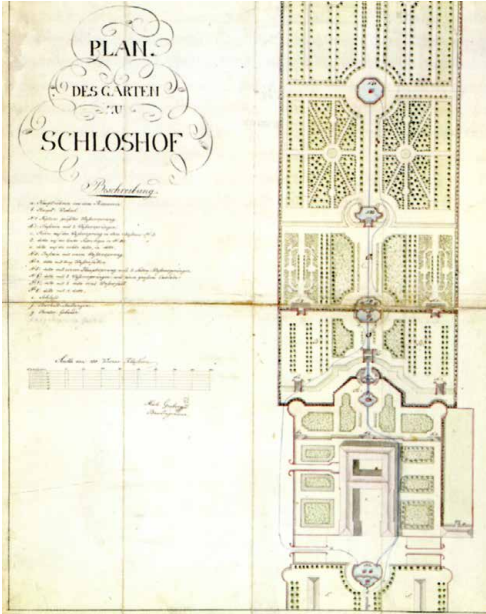
"Plan des garten zu Schloshof" (fine '700 - primi '800, collezione dell'autrice).

Veduta d'insieme del castello (prima metà XVIII secolo, collezione dell'autrice).

Terrazzamento in corso di restauro (2005, pubblico dominio).

le tematiche culturali e iconografiche, come la riproduzione dei dipinti del Canaletto al centro di quinte verdi artificiali, poste in asse con la prospettiva centrale del giardino reale⁵⁵. Ancora a Vienna, un significativo intervento di parziale ripristino è stato concluso a cavallo del nuovo millennio, nel Privy Garden del parco di Schönbrunn, in concomitanza con un esteso intervento di restauro di manufatti, sculture e fontane. Gli intenti ricostruttivi del disegno settecentesco sono qui legittimati dalla persistenza della morfologia impressa probabilmente dell'architetto lorenese Louis Gervais che era stata semplificata nel XIX secolo. In particolare è stata riproposta la *broderie* del Garten am Keller, inserita nella forma a ferro di cavallo del giardino, documentata da un disegno anonimo di metà Settecento. È interessante far notare come la ricostruzione del quinto padiglione belvedere, situato in chiave del lato semiellittico, sia di concezione attuale, pur integrandosi con le forme dei preesistenti padiglioni a graticcio: una struttura in acciaio contenente una scala elicoidale per poter godere dalla sommità la visione d'insieme del giardino.

⁵⁵ GIUSTI F. 2019.



*in questa pagina
sopra e sotto*

**Marchfeld
(Austria),
Schloss Hof.**

Veduta dei
terrazzamenti
inferiori (2007,
foto dell'autrice).



pagina a fronte

**Vienna
(Austria).
Castello di
Schönbrunn.**

Privy garden.
Gloriette: a sx,
belvedere in
acciaio; a dx,
Particolare della
scala elicoidale
in acciaio (2005,
foto dell'autrice).

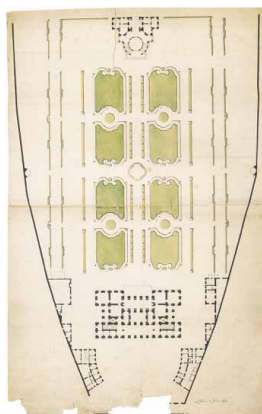


**Vienna
(Austria).
Belvedere.**

Veduta dei
boschetti;
"Garten am
Keller", veduta
d'insieme dopo
il ripristino dei
parterres (2005,
foto dell'autrice).

**Vienna
(Austria).
Palazzo di
Lichtenstein.**

A sx, veduta
del palazzo
dal giardino;
a dx, pianta
del giardino
prima del
1733 e nel XIX
secolo. Johann
Ziegler (1749-
1802); pubblico
dominio).



**Vienna
(Austria).
Palazzo di
Liechtenstein.**

Veduta del
palazzo dal
giardino,
Bernardo
Bellotto 1759/60
(pubblico
dominio).

Veduta del
palazzo dal
giardino
(2005,
foto dell'autrice).



pagina a fronte

Veduta del
palazzo dal
viale centrale
del giardino
e particolare
delle nuove
aiuole
(2005, foto
dell'autrice).



**Vienna
(Austria).
Palazzo di
Liechtenstein.**

Veduta del
palazzo dal
laghetto (2005,
foto dell'autrice).

Veduta del
palazzo dal
giardino
con la vasca
centrale verso
il kaffeehaus
(2005, foto
dell'autrice).



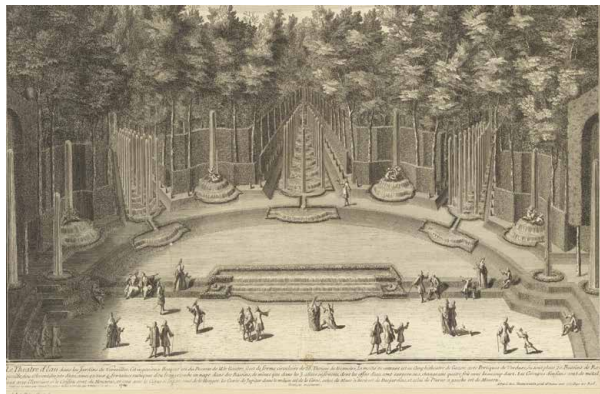
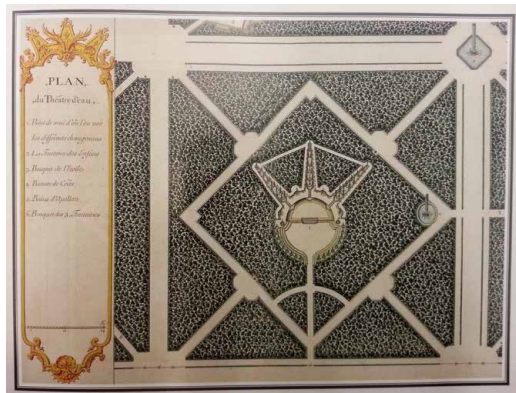
Come si è visto, i restauri dei giardini di Het Loo, Hampton Court, ma anche di Schloss hof (Vienna), a cui se ne vanno ad aggiungere molti altri, tra cui quelli di Château de Lunéville (Francia) o di Venaria Reale (Italia), si sono avvalsi delle indagini archeologiche⁵⁶, con l'intento di verificare, attraverso sondaggi del terreno, rilevamento aereo, indagini geofisiche, fitobotaniche, ecc., l'eventuale presenza degli antichi tracciati di percorsi, parterre, condutture idrauliche, bucatore d'impianto.

L'interrogativo che segue è come e in che misura l'archeologia possa orientare le scelte di restauro. È indubbio che la ricerca di verifiche, certificate dall'autenticità dei reperti, possa legittimare interventi ricostruttivi, spostando quindi il problema su come ricostruire, quindi su un piano tecnico-progettuale (dalle textures sul terreno a veri e propri ripristini evocativi), o, piuttosto, acquisire la documentazione archeologica e integrarla in un percorso multimediale, che sovrascriva la storia del giardino sulla permanenza dello *statu quo*.

Il dibattito attuale

All'alba del nuovo millennio la "Carta dei Giardini Storici" (Carta di Firenze - ICOMOS) del 1981, richiamata dalla Carta di Napoli o Carta del paesaggio (1999), inquadra il giardino in un "organico raccordo coi connotati strutturali del paesaggio culturale", espressione di quella "varietà molteplice della natura", di cui lo stesso giardino è parte integrante. È dunque il risultato di un'idea concretizzata nella speciale e insostituibile forma che riflette un determinato momento storico. Principio da cui discende il riconoscimento del valore storico dei materiali e della cultura materiale, delle tecniche e dei sistemi artigianali, l'estensione dei principi di "conservazione integrale", senza operare selezioni tese a privilegiare episodi o momenti del processo storico che hanno reso l'opera irripetibile. Sulla ricerca di nuove strategie di controllo delle trasformazioni del giardino nella sua relazione di continuità col paesaggio si fonda il dibattito che negli ultimi anni ha animato il progetto di restauro, passando attraverso la conservazione di qualunque giardino configurabile nella sua complessità progettuale. A fronte di questioni di principio si pone il crescente impegno che amministrazioni pubbliche e privati hanno profuso in questi anni nel valorizzare i giardini come nuove risorse ecologiche, turistiche, culturali. Da questo contesto emerge un panorama assai diversificato nelle implicazioni teoriche e negli strumenti progettuali. Restauri di grandi giardini come Versailles o Venaria Reale (solo per citare due casi di diversa complessità) dimostrano, non soltanto la coesistenza di più scuole di pensiero, ma il persistere di equivoci tra "restauro, ricostruzione, evocazione, conservazione". Si fa notare in primo luogo come la complessità

⁵⁶ JASHEMSKI 1979, CIARALLO 1992, ALLIMANT 2001.



Versailles (Francia).

Plan de théâtre
d'eau, Jean
Chaufourrier,
1720 (pubblico
dominio).

Théâtre d'eau,
"Vue levé sur les
lieux par Girard
Fontainier du Roi
et terminé par
F. Delamonce",
1714 (BNF,
Département
Estampes et
photographie,
FT4-VA-423,CC-
BY).

pagina a fronte

Théâtre
d'eau dopo la
realizzazione del
progetto di Louis
Benech con la
scultura di Jean-
Michel Othoniel
(2019, foto
dell'autrice).

storica e fenomenologica abbia comportato diverse tipologie d'intervento, che talvolta coesistono all'interno dello stesso sistema. Ciò conferma il ruolo stesso del cantiere di restauro come momento di approfondimento e di verifica della conoscenza del giardino, documento materiale della sua stessa storia. Mentre sul piano teorico si consolida la cultura della manutenzione programmata e del minimo intervento nel rispetto delle dinamiche evolutive, sul piano operativo persiste diffusamente la tendenza alla ricostruzione *à l'identique* che si attesta soprattutto sui registri formali del giardino regolare, sia per la ricerca di unità stilistica tra casa e giardino, sia per una più diffusa reperibilità documentaria, sia infine per il potenziale analogico contenuto nella ripetitività dei modelli storici. Questo approccio, in continuità col restauro storicistico e analogico si avvale tuttavia di strumenti d'indagine archeologica sempre più mirati e di tecnologie informatiche nel campo del rilievo, della diagnostica, nella restituzione e interpretazione di processi di degrado e nella verifica delle stesse ipotesi ricostruttive. Un processo virtuale che implica un approccio inter/multidisciplinare capace di coordinare l'ambito storico-artistico, coi principi della conservazione e con la gestione degli strumenti dell'informatica e delle tecnologie digitali.

In proposito, occorre riflettere sui restauri del parco di Versailles e, per certi versi, di Venaria Reale, in merito alla diversità delle trasformazioni e degli approcci al restauro dei singoli episodi nel tempo. Entrambi sono sistemi che potremmo definire omeostatici – in termini fisiologici – capaci quindi di resistere al cambiamento grazie alla varietà degli elementi e delle interazioni che li compongono. Versailles è un sistema organizzato in sottosistemi, dove la rete dei tracciati forma l'ossatura portante che contiene la varietà dei *bosquets*, ciascuno dei quali ha un proprio meccanismo evolutivo che ha portato nel



tempo ad azioni diverse di adeguamento. Approcci differenti al restauro attestano non solo il principio di operare “caso per caso” in un’unità paesaggistica formata da episodi molteplici, ma anche il persistere dell’idea di Versailles come archetipo di giardino “alla francese”, che legittima interventi di ripristino delle scenografie arboree e dei *bosquets*, portati avanti sotto la direzione di Pierre-André Lablaude a partire dagli anni ’90. A legittimare i quali ha contribuito l’abbondanza delle fonti storiche in grado di fornire anche i dettagli più minuti delle forme del passato. Va rilevato come la complessità del parco sia riuscita ad assorbire nel tempo le diverse trasformazioni. È stata conservata la griglia strutturale (assi, morfologie, terrazzamenti, *parterres*), mentre si sono trasformati i *bosquets*, i loro apparati decorativi e, di conseguenza, le quinte prospettive. La tecnica costruttiva degli elementi lenôtriani è stata la conoscenza di base del restauro: distribuite internamente secondo partiture diverse, le stanze verdi sono delimitate da viali secondari con *treillages* (alti circa due metri) - vere e proprie pareti-schermo delle parti boscate interne, potate, per formare una folta cortina - da viali intermedi con siepi di carpino (alte circa sette metri), anch’esse potate rigidamente, e, infine, dai viali principali con la carpinata a quinta, distinta dal boschetto con portamento libero. Nel corso degli anni era venuta meno quell’azione manutentiva dei *bosquets*, che nel passato erano stati oggetto di continui rinnovamenti. La crescita incontrollata degli alberi aveva annullato il limite netto delle cortine, soffocando le carpinate. Sono stati tuttavia i gravissimi danni causati dalle tempeste del 1990 e del 1999 a sollecitare un più organico – e anche problematico – intervento di restauro. In nome dell’uniformità di stile tra il parco e l’edificio,



**Versailles
(Francia).**

Théâtre
d'eau dopo la
ricostruzione;
area perimetrale
degli arredi
(2021, foto
dell'autrice).

Théâtre
d'eau dopo la
realizzazione
del progetto di
Louis Benech:
scultura di Jean-
Michel Othoniel
e particolare
(2021, foto
dell'autrice).



pagina a fronte

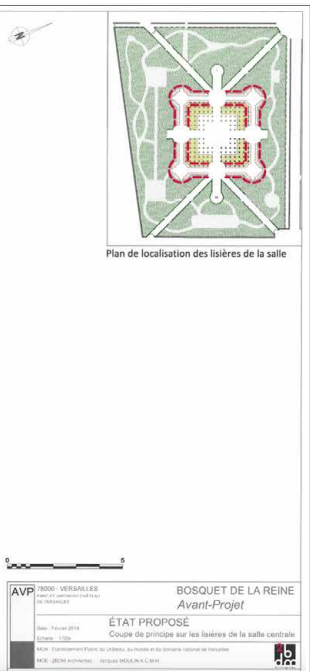
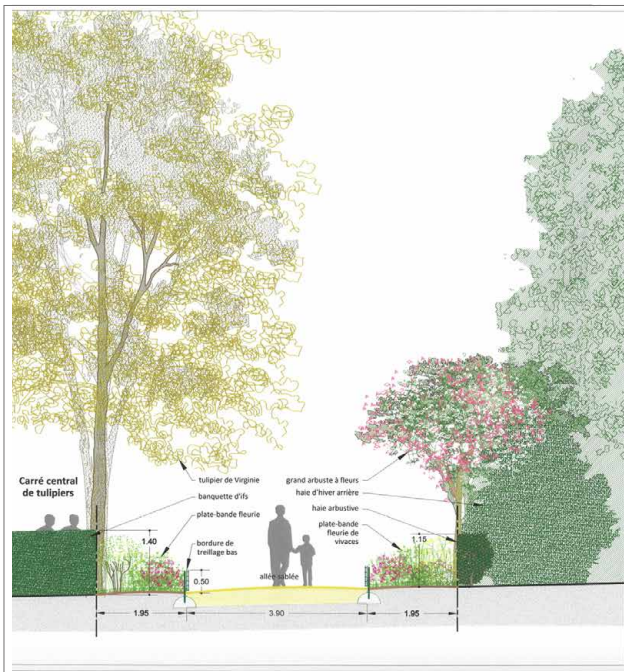
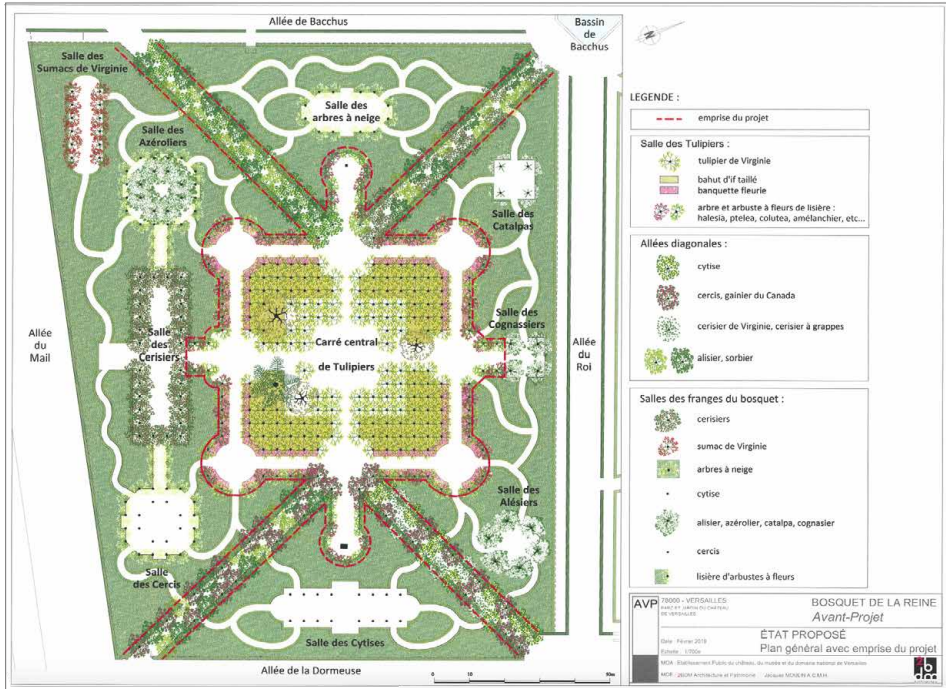
Bosquet de la
Reine: progetto
di restauro, fase
preliminare,
pianta e sezione
(per gentile
concessione
dell'arch.
Jacques Moulin).



pagina seguente

Bosquet de la
Reine.
Vedute di alcune
aree del giardino
dopo il restauro
(2023, foto
dell'autrice).







Lablaude intraprese il ripristino dell'assetto Luigi XIV, ritenuto coerente con l'architettura della Reggia, con le conseguenti rimozioni delle tracce di aggiornamenti successivi. Il punto di partenza è stata l'analisi della costruzione della scena arborea al XVIII secolo: dalla forma geometrica nei pressi del castello fino al suo naturalizzarsi verso l'orizzonte, col variare dell'altezza delle specie a ogni livello. Annullata dai *parterres* d'acqua più vicini al castello, la prospettiva aumenta gradualmente, prima coi *parterres* di bosso, poi coi boschetti, fino a confondere le dimensioni naturali degli alberi col paesaggio circostante. Era stata l'eccessiva e incontrollata crescita degli alberi dei boschetti a rompere quest'equilibrio, mascherando la vista verso l'infinito e accorciando la prospettiva. Nella volontà di ricostituire i valori scenografici dell'assetto barocco, il progetto ha comportato in primo luogo il reimpianto dei boschetti coi margini delimitati da alte carpine. Da qui la necessità di "bloccare" lo sviluppo della vegetazione, ricorrendo all'impiego di specie diverse da quelle usate tradizionalmente come aceri, carpini, noci, ontani, sorbi, di medio sviluppo e crescita più rapida, in luogo dei consueti faggi, platani, querce o ippocastani. Le piante più lente, che formano la struttura dell'impianto, sono state affiancate da altre di crescita molto più veloce (ciò anche in considerazione dell'aumento della capacità di resistenza alle malattie e ai tagli delle potature). Il restauro dei *bosquets* ha comportato il ripristino dell'integrità di spazi, con una cura lenticolare nella riproduzione à l'*identique* degli arredi artificiali e naturali, come dimostra, tra tutti, il Bosquet de l'Encelade, col *cabinet de treillage*, i vasi decorativi, gli ornamenti statuari, la microtopiaria.

In controtendenza alla linea ricostruttiva è l'approccio al restauro del Bosquet du Théâtre d'eau, concluso nel 2015. Il boschetto, realizzato tra il 1671 e il 1674 da Le Nôtre, ma su idea dello stesso Luigi XIV che si avvale delle competenze scenografiche di Carlo Vigarani e di quelle del fontaniere Francesco Francini, era stato trasformato nel 1775, sostituendo il bacino d'acqua con una distesa prativa (Bosquet du Rond-Vert): un tracciato a forma romboidale attraversato da due assi trasversali, al centro dei quali si trovava un boschetto con quattro statue (oggi all'interno del castello), mentre in corrispondenza di uno dei vertici del rombo campeggiava la vasca dell'Isola dei bambini, con sculture in piombo di Jean Hardy. Distrutto dalla tempesta del 1999, il *bosquet* è stato ridisegnato dal paesaggista Louis Benech, vincitore di un concorso internazionale bandito nel 2011. Il nuovo disegno del *bosquet* ha voluto mantenere il tracciato e l'idea di un teatro verde. Dove gli stagni centrali dall'andamento sinuoso suggeriscono la presenza dell'acqua, enfatizzata dalle fontane dello scultore Jean-Michel Othoniel; una "danza" di tubi di vetro di Murano che si snoda a filo d'acqua, evocando la magia del gioco e la dinamica della festa, in continuità col tema dell'isola dei bambini che era al centro del boschetto scomparso. "Deux grands

bassins entourés de végétation, des arabesques d'or formées de boules de verres d'où surgissent des jets d'eau" si legge su "La presse" del 12 maggio 2015, mettono in evidenza il valore della contemporaneità nel "nouveau bosquet du Théâtre d'eau, la première création contemporaine pérenne au Château de Versailles", capace tuttavia di evocare "l'esprit du paysagiste royal André Le Nôtre". Un intervento che, come si è detto, segna una svolta nell'approccio al restauro dei boschetti di Versailles, dissonante con il *refaire à l'identique*, o con una rilettura contemporanea dei paradigmi spaziali, per dare piuttosto libero corso all'espressività artistica legata al sottile quanto aleatorio fil rouge del processo storico. L'intervento mette in luce una problematica centrale del progetto, nel passaggio dall'idea-guida all'esecuzione, nel rapporto tra gli elementi che lo compongono, tra disegno, opera d'arte, vegetazione. Sovrapponendo l'impianto del boschetto del XVII e XVIII secolo, il disegno di Benech si fa sinuoso nel perimetrare l'area centrale coi bacini d'acqua, l'isola, le fontane, le bordure di graminacee e bambù nani, delimitati dai profili di corten. Dalla scena dominante si sviluppano piani leggermente modellati con la sequenza di una vegetazione libera, irta di arbusti; mentre una serie di sedute e arredi di cifra contemporanea, in forme e materiali diversi (cemento e marmi policromi), s'insinua lungo i percorsi ai margini. A questo riguardo emergono perplessità sulla contiguità tra gli elementi e sul rapporto tra vegetazione, design e scena centrale: l'opera d'arte di Othoniel crea uno spazio dinamico, percepibile attraverso scorci che cambiano da punto a punto, da momento a momento, affermando l'unicità del gesto artistico, cui corrisponde una vegetazione marginale ed espungente, così come gli arredi che assumono il carattere di anodina ordinarietà.

L'intervento si viene tuttavia a porre in quel mosaico di differenze e discontinuità che segna un cambiamento di registro, dettato non solo da posizioni critiche sui principi del restauro dei giardini, ma anche dai temi sempre più impellenti e inderogabili della sostenibilità ambientale.

La rottura della tradizione dei ripristini lenôtriani è alla base dell'approccio al restauro del Bosquet de la Reine, realizzato tra il 1775-76, nella stessa fase di realizzazione del Bosquet des Bains d'Apollon, recentemente concluso su progetto di Jacques Moulin. Un intervento che prende le distanze dall'ipotesi di ricostruire il Labyrinthe realizzato tra il 1665 e il 1667 su disegno di André Le Nôtre, corredato di statue, fontane, automi, "machine des faibles d'Esopé"⁵⁷, elementi fragili e presto deperiti. "Cet amusant et fantastique bosquet, peu a peu ravagé et ruiné, détruit de fond en comble et replanté sous

⁵⁷ Sul corredo scultoreo. WILHELM 1936.

Louis XVI, est devenu le bosquet de la Reine”⁵⁸, scrive nel 1918 André Pératé, conservatore del Museo di Versailles, raccomandando di “ne regrettons pas outre mesure la destruction du Labyrinthe”, e di non ipotizzare neppure che “ses plombs mutilés soient un jour exposés dans un bosquet du parc; il n’y a point de place, dans les jardins de Versailles, pour les minuties archéologiques”⁵⁹.

L’ipotesi di ripristino del *bosquet* lenôtriano faceva parte dello studio dei boschetti del lato Sud, du Miroir e du Roi, commissionato a Pierre-André Lablaude nel 2009 e completato nel 2017, che avrebbe comportato la demolizione del Bosquet de la Reine per realizzare ex novo “un ouvrage Louis XIV incomplet et pratiquement impossible à ouvrir au public” come sostiene Moulin⁶⁰. Scartata dunque questa impercorribile ipotesi, il restauro del boschetto tardo settecentesco ha comportato un’attenta disamina delle fonti per approfondire la conoscenza dell’assetto storico, focalizzando l’attenzione su alcuni punti-cardine, come il tracciato degli assi, la tipologia e la dimensione della vegetazione, il corredo statuario. Uno studio preliminare condotto con lo sguardo ampio verso l’insieme dei giardini di Versailles, in un documentato confronto diacronico, ha portato a una sintesi progettuale coerente con la sostenibilità economica e manutentiva. Il “bosquet de goût moderne” consigliato da André Thouin al Conte d’Angiviller, direttore generale dei Bâtiments du roi, concepito in funzione della varietà di forme, colori e tempi di fioritura...⁶¹ con un corredo di statue e vasi, si modifica nel tempo, come attesta l’analisi dei documenti (testimonianze, inventari, resoconti di spese). Tali analisi si traducono in un progetto di reimpianti programmati nel tempo, che vede la ricomposizione dello spazio centrale, la Salle des tulipiers con 167 nuovi esemplari di *Liriodendron tulipifera*, assicurando la varietà della flora attraverso le monoculture delle piccole sale che pausano gli snodi sinuosi dei percorsi perimetrali, come la stanza dei ciliegi, degli alberi della neve, degli alberi di Giuda, delle catalpe, dei cotogni...).

Di cifra diversa è un altro sistema complesso come La Venaria Reale⁶², che s’inquadra nel recupero di più unità comprendenti la Reggia coi diversi edifici e i giardini, il Borgo, il Castello e la Cascina Rubbianetta nel Parco della Mandria. Il restauro dei giardini della Reggia

⁵⁸ PÉRATÉ 1918, p.367.

⁵⁹ *Ivi*, p.375.

⁶⁰ J.Moulin, *Etude bosquet Reine*, nov 2017.

⁶¹ Lettera del 22 ottobre 1775, *Ibidem*.

⁶² Voluta da Carlo Emanuele II e realizzata a partire dal 1659-60 su progetto di Amedeo di Castellamonte. Il nucleo originario fu progressivamente integrato fino alla fine del Settecento dai diversi architetti che si succedettero a corte: padiglioni e gallerie, appartamenti e sale di parata, scuderie, maneggi e citroniere configurarono un insieme che, pur nella varietà delle soluzioni, acquisì un carattere di non finito ancora oggi avvertibile. Nel 1797, con l’invasione dei rivoluzionari francesi, iniziò la decadenza de La Venaria Reale, progressivamente spogliata di arredi e mobili. Alla caduta dell’Impero napoleonico, la Reggia apparve gravemente compromessa. Sulle vicende della Reggia: ROGGERO BARDELLI, VINARDI, DEFABIANI 1990, CORNAGLIA 2010.

pagina a fronte

Stirling Castle, Scozia.

King's Knot, formal garden (2002, foto dell'autrice).

Lorsch, (Germania).

Giardini nell'area dell'ex abbazia (2010, foto di Hanns Joosten per Amministrazione dei palazzi e Giardini della regione Assia/Lorsch).

rappresenta un caso tra i più discutibili per la problematicità interpretativa che nasce soprattutto dal raffronto tra l'abbondanza delle informazioni storiche e la totale devastazione nella quale il complesso si trovava alla fine dello scorso millennio. A fronte di tale scenario fu avviata una complessa operazione di "recupero", promossa attraverso una strategia di comunicazione. "I giardini de La Venaria Reale, tra i più vasti in Italia, torneranno presto all'antico splendore" fu lo slogan che promuoveva nei primi anni Duemila l'iniziativa di valorizzazione, dove il recupero, concepito in un contesto progettuale funzionale alle esigenze di una fruizione allargata, tendeva a riproporre "l'antico tracciato delle *altee*, delle viste, dei boschetti e dei prati, conservando i segni originali delle loro memorie per ristabilire un equilibrato rapporto con la Reggia". Il progetto, redatto da un gruppo di architetti, ingegneri, paesaggisti, coordinati dalla Soprintendenza del Piemonte⁶³, ha interessato la risistemazione del Parco Basso e del Parco Alto, ricreando gli antichi spazi fra cui la grande peschiera, (una distesa d'acqua di 48 metri per 242), ideata ma verosimilmente non realizzata dal Castellamonte, e la rifunzionalizzazione del "giardino inglese", prossimo alla Reggia, per "offrire spazio a eventi e mostre d'arte sull'area di un grande prato ellittico, bordato di rose e cinto da un pergolato".

Dunque, si veniva a prospettare un problema progettuale a monte che non poteva prescindere da un coordinamento tra storia e verifiche archeologiche sul campo, che fosse effettivamente finalizzato, e non strumentale a sostenere l'impalcatura di una "reinvenzione" storica. Gli esiti di questa prima fase furono discutibili nel dettare l'incipit del nuovo-antico giardino ibridato di *parterre*, peschiere, fontane, cancellate, arredi, piante topiate e pergolati. Dove si evidenziava il "fuori scala" tra le forme minute delle airole profilate da massicci cordoli, i setti murari di contenimento in muratura mista, gli arredi di forma pseudo-antica. Reperti archeologici come le fontane di Ercole e il Bagno di Diana che individuavano l'acme figurativo del grande tracciato idraulico, apparivano elementi estranei del progetto, mentre potevano costituire le memorie musealizzate di un tessuto "neutro".

Qui, come in altri casi, la leggibilità del tracciato, delle morfologie preesistenti che emergevano dalle indagini diagnostiche, in ipotesi, poteva essere giocato sulla grafia delle texture prative, trovando richiami "virtuosi" a titolo meramente esemplificativo, altrove si è sottolineato⁶⁴, nel disegno del King's Knot del Castello di Stirling in Scozia, basato sui diversi livelli dei cumuli di terra inerbite e lo scavo archeologico dei fossati che delimitano i nodi. A questo punto si apre una parentesi metodologica su un intervento che

⁶³ Residenze Reali dei Savoia (sito UNESCO). Committente: Regione Piemonte; Anno: 1998 - 2003. Studio associato Libidarch.

⁶⁴ GIUSTI 2004, p. 185.



**Venaria Reale,
Torino.**

Struttura del
pergolato (2003,
foto dell'autrice).

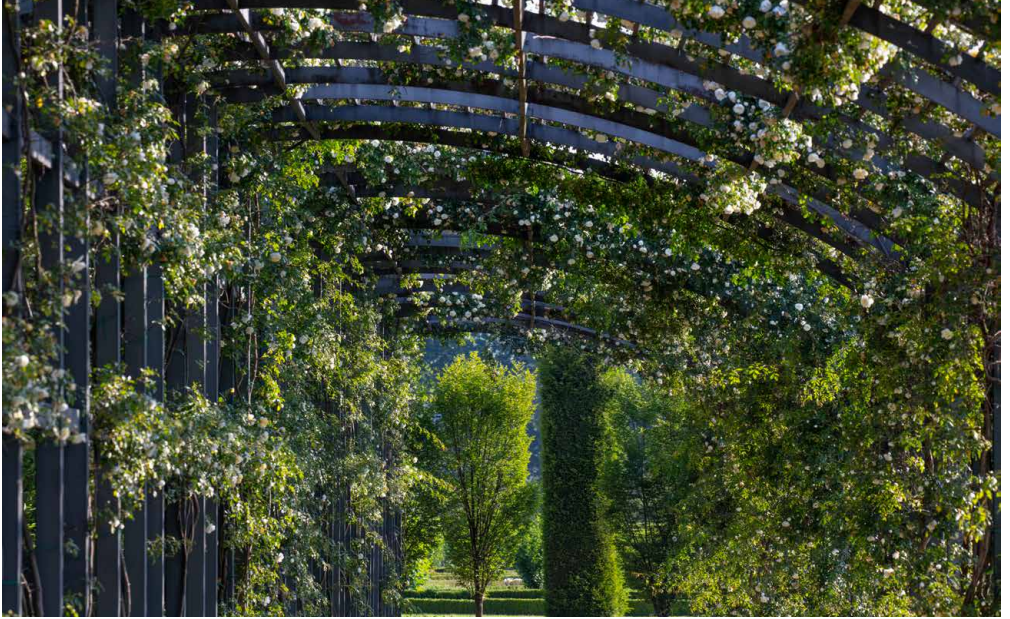
Strutture della
fontana di Ercole
(2011, foto
dell'autrice).



pagina a fronte

Pergolato con le
rose.

Fontana di
Ercole dopo la
ricostruzione.
(2022, foto di
Dario Fusaro per
il Consorzio delle
Residenze Reali
Sabaude).



pagina a fronte

**Venaria Reale,
Torino.**

Fontana di Ercole dopo la ricostruzione. Veduta dalla grotta con galleria coperta (2022, foto di Dario Fusaro per il Consorzio delle Residenze Reali Sabaude).

nasce dall'incontro di archeologia, storia, paesaggio, e significati della genesi morfologica⁶⁵, ricorrendo all'utilizzo di scansioni laser per ricreare il modello del sito⁶⁶. Dove è stata mantenuta la semplice giustapposizione dei vuoti e dei pieni con le basse depressioni incassate, un tumulo ottagonale a gradoni che si eleva fino a tre metri di altezza, e un parterre rettangolare, memoria del disegno dei giardini seicenteschi. Si tratta di un approccio archeologico al disegno del paesaggio che pone al centro il tema della stratificazione e dell'impronta; una visione topografica, cui guardano alcune tendenze contemporanee, oltre la Land Art, dai cumuli dei giardini cosmici di Charles Jenks alle tessiture modulate sulla distesa prativa di Topotek 1 per l'abbazia di Lorsch in Germania, che può tracciare un filo rosso verso il progetto di restauro.

La soluzione adottata a Venaria nella prima fase del restauro (1998-2003) ha dimostrato lo scollamento tra analisi storica e scelte progettuali le quali, viceversa, sembravano quasi surrogate dal corposo apparato documentario disponibile. Mancavano alcuni nodi importanti del processo progettuale, come la conoscenza delle tecniche storiche, le ricerche archeometriche finalizzate, soprattutto la capacità di controllo delle dimensioni spaziali e temporali dell'intero sistema⁶⁷.

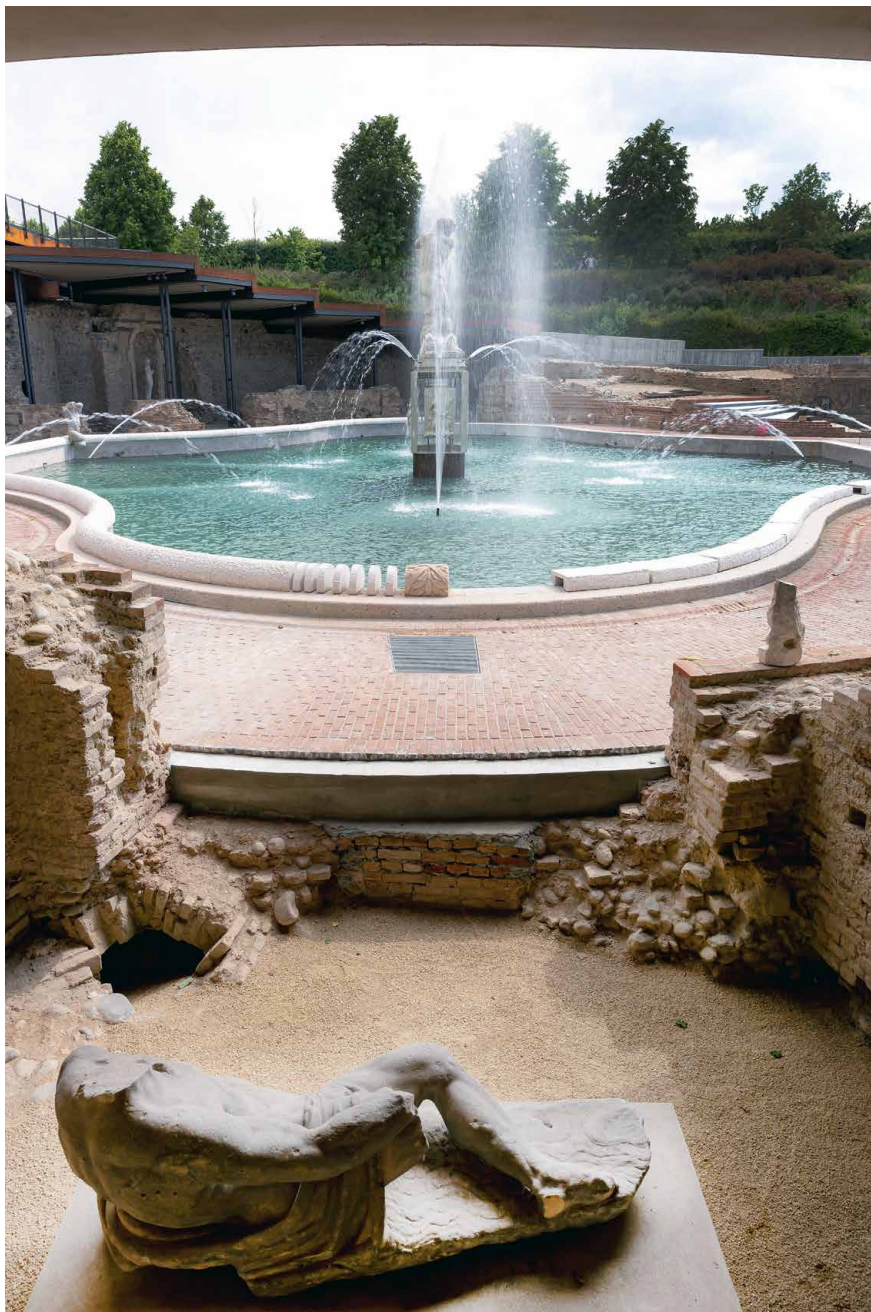
A distanza di un ventennio la vicenda di Venaria rappresenta un campione di scuole di pensiero e pratiche che si sono scontrate con diverse - e talvolta divergenti - interpretazioni delle Carte del Restauro di Firenze. Da qui la domanda è: possiamo parlare di restauro dei giardini scomparsi, ideati da Amedeo di Castellamonte e ampliati da Michelangelo Garove tra XVII e XVIII secolo; centoventi ettari di giardini in un contesto almeno tre volte superiore, dettagliatamente documentati dall'iconografia storica che sono stati ricostruiti a partire dal concorso del 1998? L'intervento a Venaria, come caso di giardino scomparso, non può configurarsi come restauro, volto a conservare le tracce del palinsesto, peraltro solo in parte verificate con gli scavi *in situ*; mentre si può parlare di invenzione creativa di un nuovo sistema paesaggistico.

Ciò premesso, il progetto del 1998, visto anche nell'ottica di un "nuovo" giardino, presenta vistose debolezze sia nella definizione dei dettagli (finiture e cordoli dei *parterres*, strutture dei pergolati, episodi di microtopiaria, ecc.), sia soprattutto nell'aver avviato l'intervento per parti, senza una visione d'insieme. Viceversa, la complessità dell'intervento avrebbe presupposto l'individuazione di una griglia infrastrutturale, ben ridelineabile

⁶⁵ Sulle indagini topografiche e geofisiche del King's Knot, si veda: DIGNEY, JONES 2013.

⁶⁶ Sull'utilizzo di un software che consente di studiare l'orientamento del Nodo in relazione al moto apparente del sole, fornendo le direzioni dell'alba e del tramonto sulle mappe satellitari, si veda: SPARAVIGNA 2016.

⁶⁷ GIUSTI 2004, pp.183-185.



pagina a fronte

**Venaria Reale,
Torino.**

Il giardino delle
sculture fluide.
Giuseppe Penone
2003 - 2007
(2022, foto di
Dario Fusaro per
il Consorzio delle
Residenze Reali
Sabaude).



sulla base dei tracciati e delle fonti, entro la quale inserire i vari episodi della narrazione, procedendo dal generale al particolare e viceversa. Cosa di cui si è preso coscienza solo nella fase successiva d'intervento, quando si sono sviluppati gli approfondimenti *work in progress* che hanno portato a correggere il già fatto e a inventare nuove soluzioni per risolvere alcune incognite, come i nodi di raccordo, la dimensione delle *allee*, in breve la sintassi spaziale d'insieme. Gli approfondimenti storici e i dibattiti che sono scaturiti sulle scelte di restauro hanno contribuito a maturare, all'interno delle istituzioni, un cambiamento di registro. Se in questo processo, estremamente indicativo di un orientamento teoretico più generale, si condensano i temi ormai classici del rapporto tra conservazione e innovazione, ciò ha comportato un approccio critico a quanto già realizzato e una serie di ripensamenti che hanno messo in atto correttivi delle opere eseguite dal 1999. Gli interventi hanno giocato sul ruolo cicatrizzante della vegetazione, inserendo siepi di bosso perimetrali per mascherare i cordoli delle aiole o ammantando di rose rampicanti la spessa struttura tubolare del pergolato, mentre è stata ribattuta la griglia dei percorsi e la direzione dei fuochi prospettici. Lo stesso progetto iniziale ne è stato di conseguenza legittimato, soprattutto quando da una debole interpretazione della storia si è passati al Giardino delle sculture fluide di Giuseppe Penone. Ci si chiede, oggi, quale narrazione possa star dietro a questo salto di scala concettuale. Venaria, come altri interventi europei e per certi versi la stessa Versailles, offre un panorama diversificato che evidenzia la coesistenza di diverse scuole di pensiero. La complessità fenomenologica e le tante varianti di lettura del processo storico hanno comportato diverse tipologie d'intervento che coesistono nello stesso sistema, con corsi e ricorsi, come dimostra il recente "pastiche" della Fontana di Ercole: una struttura a portico in acciaio che si snoda ai lati della vasca centrale, mortificando con la sua invasività i reperti autentici, per ospitare le copie delle ermi ormai dislocate sul fronte del castello di Govone, con quella centrale di Ercole, nel contesto di nuove fontane e potenti getti d'acqua⁶⁸. Un campionario di tecniche e materiali stridenti, un finto non finito, dove soprattutto si perde il distinguo con gli elementi autentici. Si tratta di un intervento che riconduce piuttosto ad azioni di crescente spettacolarità mediatica, a sua volta contrastante con la raffinata invenzione artistica di Penone. In questo *tourbillon* progettuale proviamo oggi a ridefinire i nuovi giardini di Venaria: l'invenzione creativa di un nuovo

⁶⁸ Sul progetto, si legge: "Nella nuova struttura due porticati in acciaio circonda la vasca centrale che ospiterà l'originale statua di Ercole, posta su una base da cui fuoriusciranno tredici getti d'acqua, il più alto dei quali raggiungerà i sette metri di altezza. Intorno alla vasca verranno ricollocate dieci statue originarie; attraverso tecnologie multimediali verranno ricreate le suggestioni delle grotte seicentesche; la Grande Grotta del Ninfeo avrà otto nuove fontane, trenta scherzi d'acqua e quattordici calchi tratti dalle statue e dalle decorazioni originarie; le volte perdute del Ninfeo centrale saranno realizzate grazie a strutture in legno, sorrette da quattro giganteschi telamoni, copie di quelli marmorei originali, oggi al Castello di Govone; ai lati delle gallerie coperte, si potrà visitare una raccolta di frammenti marmorei ritrovati nei giardini della Venaria, una sorta di antiquarium all'aperto". [tps://artoblog.it/il-restauro-della-fontana-di-ercole-della-reggia-di-Venaria/](https://artoblog.it/il-restauro-della-fontana-di-ercole-della-reggia-di-Venaria/)

giardino, che in parte evoca la storia e in parte propone soluzioni nuove e sperimentali; quindi una nuova invenzione che tiene conto di alcune tracce emerse e suggerite dalle indagini archeologiche e dalle fonti iconografiche, con la difficoltà di reinterpretarne la scala nel passaggio da due a tre e (perché no?) a quattro dimensioni.

È quindi legittimo chiederci qual è il confine tra invenzione creativa e restauro, quando si parla di un soggetto complesso come il giardino. Se il restauro è il processo critico di interpretazione della vicenda storica, volto a garantire la conservazione dell'esistente o del palinsesto, con l'eventuale integrazione delle parti deteriorate, cioè delle sue componenti strutturali storiche e artistiche (sistema compositivo, idraulico, manufatti, vegetazione, decorazione...), a Venaria si può parlare di evocazione creativa non tanto della storia, quanto piuttosto della storiografia.

Venaria è un campionario delle inquietudini di un processo disciplinare di storia recente. La lezione che deriva da questa esperienza è l'importanza dell'assetto compositivo (le allée, gli specchi d'acqua, i manufatti architettonici), il connettivo infrastrutturale che si rafforza coi tempi lunghi della natura. Su questa griglia si sovrappone il tempo della storia più recente, una storia aperta alle nuove sperimentazioni, alla creatività degli artisti, ai corsi e ricorsi, perfino all'emendamento delle scelte più recenti. Tutto questo acquista senso in un nesso narrativo, nella consequenzialità del racconto, della metafora, che può risemantizzare la concezione artistica del passato in una nuova *Gesamtkunstwerk*. In questa direzione si muove il Giardino delle Sculture Fluide di Giuseppe Penone⁶⁹ che offre una reinterpretazione contemporanea dell'originaria scansione geometrica di un'area di tre ettari, mettendo in scena alberi in bronzo, fontane e boschetti, in continuità spaziale e simbolica col "Giardino delle Fontane" che Amedeo di Castellamonte aveva ideato per il parco della Reggia. Dove la "fluidità" dell'energia naturale, reificata in forme plastiche che interagiscono a distanza con la mitologia antica, trascrive nei miti della metamorfosi dell'albero e nel dialogo tra gli Elementi le tensioni vitali della natura, così come dalle texture del marmo bianco di Carrara venato, "Pelle di marmo", emerge l'anatomia lapidea dalla fontana con un dispositivo grazie al quale escono getti d'acqua che generano onde formando l'impronta di un pollice. L'idea del giardino che, nella piena consapevolezza della sua storia e immanenza culturale, si pone come continuum creativo, in perenne metamorfosi, rappresenta un principio fondamentale per lo sviluppo della cultura della conservazione e l'avvio della sua teorizzazione moderna. Il "Giardino delle Sculture Fluide" mette in evidenza un ulteriore dato che apre a

⁶⁹ GIANELLI 2008.

numerose esperienze internazionali di restauro e di valorizzazione. Dove l'arte contemporanea non è solo un valore aggiunto alla narrazione storica o strumento per ricostituire i valori spaziali, ma consente di riscoprire il legame che intercorre tra arte e paesaggio, alla base della stessa ermeneutica del giardino.

Sulla linea della ricostruzione ispirata ad alcune incisioni del XVII secolo si può leggere l'intervento di "restituzione" del Grand bassin del giardino del Castello di Saint Germain-en-Laye, avviato nel luglio 2022. Questa parte del giardino si sviluppava sul fronte del castello vecchio con un grande asse che si perdeva verso il bosco, oggi occupato dalla spianata con un solo *bassin d'eau* e col semplice tracciato di bordure, esemplari di piante in forma e alcuni piedistalli. Una vicenda, quella dei giardini di Saint Germain-en-Laye, che si dipana tra distruzioni e non finito, a partire dalla stessa storia del castello nuovo, dimora dei re di Francia fino all'ultimo ventennio del Seicento, quando Luigi XIV trasferì la corte a Versailles. I giardini dello Château Neuf, voluto da Enrico II e Caterina dei Medici e distrutto durante la rivoluzione, dovevano rappresentare una sintesi a dir poco esemplare di quella *koiné* italiana e francese che vede convergere Etienne Duperac (come è noto attivo anche a villa d'Este a Tivoli), André Mollet, i fontanieri toscani Tommaso e Alessandro Francini⁷⁰.

Le vedute di Claude Châtillon o dello stesso Alessandro Francini e Michel Lasné del 1614⁷¹ raffigurano lo spettacolare dispiegarsi dei terrazzamenti verso la Senna, variamente scanditi da *parterres*, scalinate, vasche e fontane, giochi d'acqua, grotte descritte da André Du Chesne⁷² coi sorprendenti meccanismi idraulici. Dopo l'abbandono del castello, ulteriori trasformazioni scandiscono le sorti politiche delle proprietà reali⁷³ che, con la Rivoluzione, vedono l'abbattimento dello Château Neuf e la frammentazione dei giardini che si sviluppavano sul lato Nord del castello vecchio (di cui rimangono oggi solo sporadici reperti). E se è certo che Le Nôtre abbia livellato i terrazzamenti, creato tre nuovi assi e la grande terrazza

⁷⁰ Recenti studi sui giardini di Saint-Germain-en-Laye, fanno luce sul rapporto tra Ferdinando I de' Medici ed Enrico IV e quindi sul ruolo di Tommaso Francini e Giambologna: Blanca Truyols in RUDIGIER, TRUYOLS 2016, pp. 251-286. A fronte di tali ricerche, paiono poco approfonditi i rapporti con la cultura italiana del giardino, che ancora certa storiografia francese tende a sintetizzare con riferimenti approssimativi, in nome dei *jardins à la française*. In proposito: VASSORT 2020.

⁷¹ "Portraits des chateaux royaux de Saint Germain en Laye" par Alexandre Francini en 1614. (Musée d'Archéologie Nationale: Domaine national de Saint-Germain-en-Laye). Sulle ipotesi preliminari a indagini archeologiche sul sito, si veda: GOLOMER 2022.

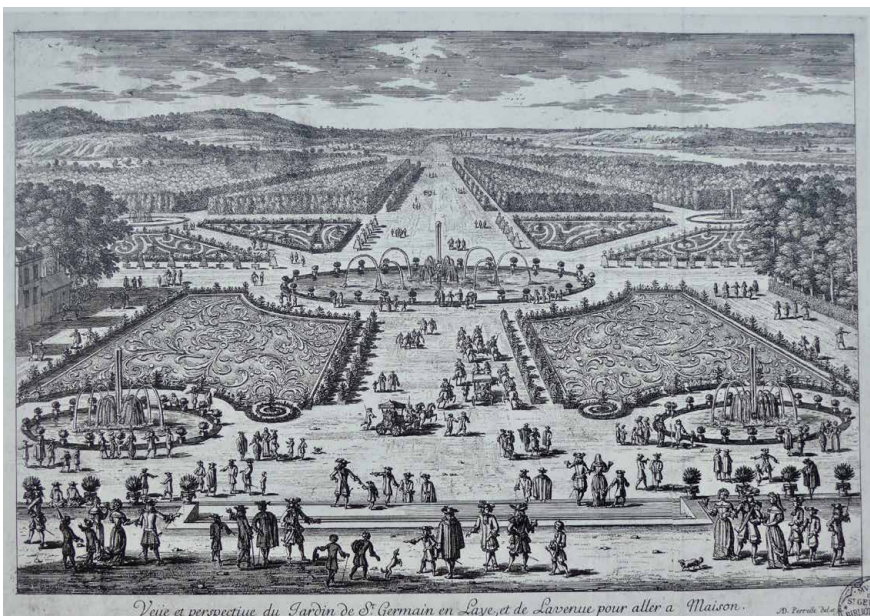
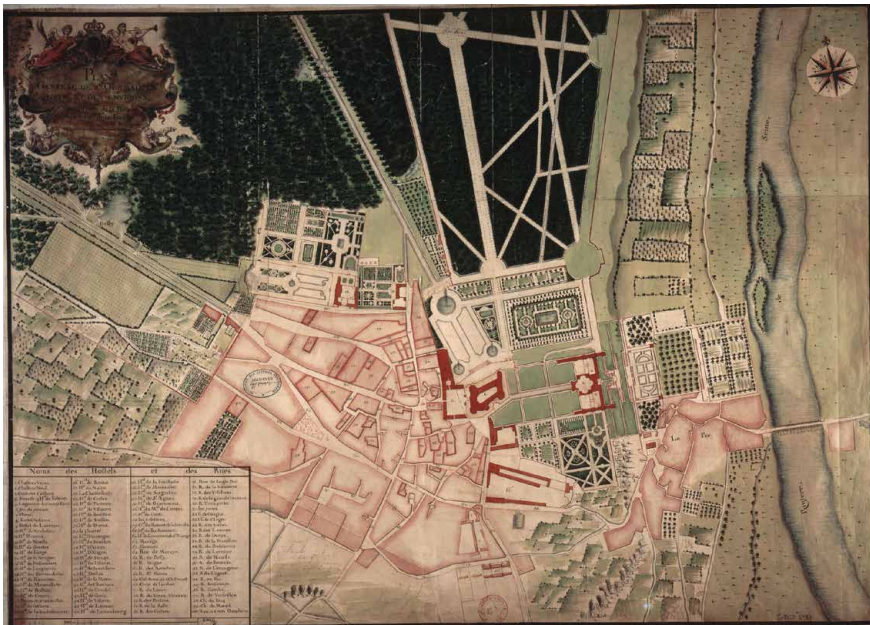
⁷² DUCHESNE 1609, pp. 279-280.

⁷³ "En 1750, on comble les bassins pour éviter des reparations devenues indispensables, et afin de continuer cette fâcheuse économie, les *bosquets* furent déracinés, l'orangerie démolie, et les arabesques de buis remplacées par de simples pelouses de gazons. Toutefois, le plan du jardin de Lenôtre n'avait pas été encore atteint; lorsque, trois ans après, le duc de Noailles, gouverneur de Saint-Germain, se trouva encouragé par cet abandon systématique. Son hôtel, réputé à juste titre, n'avait d'accès dans la ville que par une ruelle. Il demanda et obtint l'autorisation de donner entrée à sa maison par l'hémicycle des marronniers. Ce fut la première brèche pratiquée dans le terrain du parterre", DE LACOMBE 1878, p.92.

**Saint-Germain-en-Laye
(Yvelines).**

«Plan general de St Germain en Laye et des environs Tant du costé de la Rivière Que du costé de la Forest» (Georges Boissaye du Bocage, 1709, Paris, Bibliothèque nationale de France, pubblico dominio).

Veduta prospettica dei parterres dal castello vecchio (incisione, XVII sec. seconda metà; collezione dell'autrice).



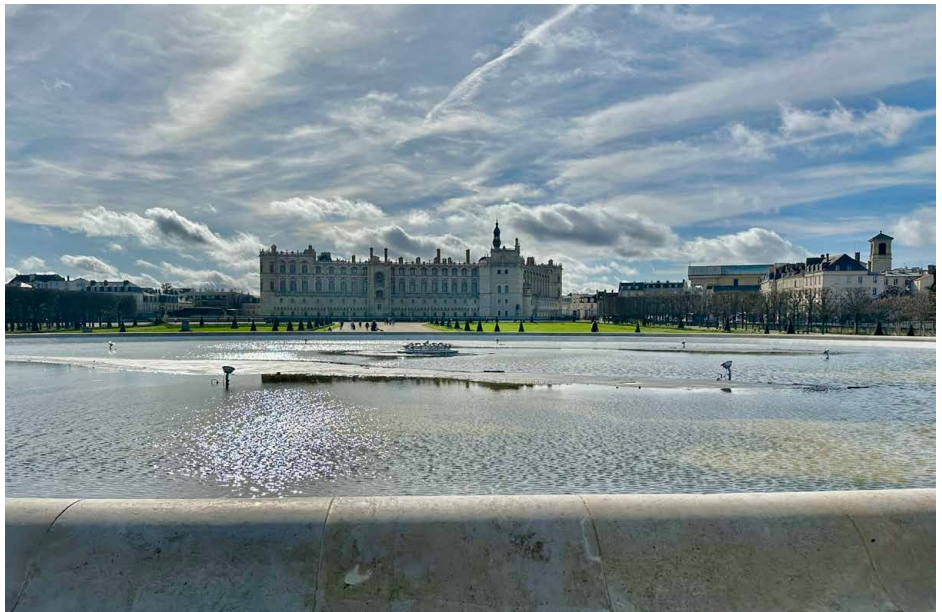
pagina a fronte

Viale verso la *grande terrace*; il *grand bassin* dopo la sua costruzione (2023, foto dell'autrice).



**Saint-Germain-
en-Laye
(Yvelines).**

Veduta del
castello
'vecchio' dal
parco; il *grand
bassin* dopo la
sua costruzione
(2023, foto
dell'autrice).



con vista su Parigi (1669-73), non è provato l'effettivo completamento dei lavori sul lato nord del castello vecchio, coi *parterres de broderie* raffigurati nell'incisione di Perelle, mentre nella planimetria generale di Georges Boissaye du Bocage⁷⁴ è semplicemente delineato il profilo coi tre bacini, a fronte dell'accurata precisazione del disegno dei *parterres* degli altri giardini, quasi a sottolineare una pausa per esaltare l'ampiezza dei *bassins* e dei loro *jets d'eau*.

Stando alla narrazione storica di Ferdinand De Lacombe pubblicata in concomitanza coi restauri del castello, alla metà del XVIII secolo, sembra che siano stati interrati e abbattuti sia i boschi che l'*orangerie* col giardino del Delfino, sia i *bassins d'eau*; mentre attesta "simples pelouses de gazons" al posto dei complicati "arabesques de buis"⁷⁵. Utilizzati per le esercitazioni della scuola di cavalleria e modificati nel 1848, eliminando le tracce sempre più esigue del presunto impianto lenôtriano, il restauro del castello vecchio portò a un ripristino dell'area, tuttavia solo in parte, a causa delle mutate condizioni di contorno. Tra il 1873 e il 1874, l'"architecte du gouvernement" Eugène-Louis Millet, allievo dell'École des Beaux Arts con Henri Labrousse e Viollet-le-Duc, "a rétabli l'allée principale, retracé les plates-bandes et les bassins, dont les jets d'eau sont figurés par un système en treillage, et il a rendu au visiteur la magnifique perspective de l'avenue des Loges, si habilement ménagée par Lenôtre"⁷⁶.

A fronte di questa tormentata vicenda appare discontinuo e incerto il filo di un progetto che possa andare oltre la conservazione dello stato attuale, né tanto meno pensare a ipotesi ricostruttive senza un attento confronto dell'iconografia storica con le altre fonti indirette e con le indagini archeologiche *in situ*. È infatti provato e altrove dimostrato⁷⁷ che le vedute tendono a dare un'immagine d'insieme accattivante, talvolta illusoria, sovrapponendo in alcuni casi stati di fatto e di progetto. Alla luce di queste riflessioni appaiono ancor più critiche le motivazioni che sono alla base del progetto⁷⁸ che propone la costruzione di uno specchio d'acqua, "ispirato" alle incisioni del XVII secolo. "Le bassin viendra prendre place à l'aplomb des infrastructures souterraines existantes et à venir des transports publiques", si legge nelle tavole di progetto che sono state temporaneamente esposte *in situ*, "donnant à l'opération une dimension technique importante", ammettendo di far convivere le infrastrutture esistenti con la realizzazione del grande *bassin d'eau* nelle dimensioni e forme di quello attestato dalle vedute coeve⁷⁹.

⁷⁴ Georges di Boissaye du Bocage (1661-1717), figlio, "Plan général de St Germain en Laye et des environs tant du costé de la rivière que du costé de la Forest, par Georges Boissaye du Bocage, ingénieur hydrographe du Roi en 1709". (BnF, département des Cartes et plans, GE DD-2987; 843 B; Collection d'Anville).

⁷⁵ DE LACOMBE 1878, p.92.

⁷⁶ *Ivi*, pp.93-94.

⁷⁷ Maria Adriana Giusti, in FAGIOLO, GIUSTI 1996, p.53.

⁷⁸ Sul progetto, avviato dalle amministrazioni locali e statali ed elaborato da Régis Martin, architecte en chef des monuments historiques, si veda: <https://www.oppic.fr/article1508.html>

⁷⁹ Didier Rykner, *Non au bassin de Saint-Germain-en-Laye, oui à Chantilly et à Vaux-le-Vicomte!*, 9.02.2021: <https://>

pagina a fronte

**Granada,
Alhambra.**

Veduta degli
orti esterni al
complesso;
"giardini nuovi"
in fase di
restauro (2024,
foto dell'autrice).

A interventi mediatici e spettacolari che giocano sulla retorica lenôtriana come quello di Saint-Germain-en-Laye si giustappone la tradizione evocativa che dai Duchêne a Pechère tende a ricreare quell'*esprit de lieu* che non comporta necessariamente la ricostruzione à l'identique, bensì una decodificazione in chiave contemporanea del disegno storico perduto o compromesso.

Pianificare la complessità

I casi fin qui citati presentano tutti diverse complessità che implicano la necessità di acquisire una strategia che individui le aree d'intervento, il quadro conoscitivo, la priorità delle azioni e che sia in grado di monitorare il sistema-giardino-paesaggio in continua evoluzione. Anche in un giardino complesso come Boboli, la messa a punto di un piano per la manutenzione programmata ha rappresentato il punto di arrivo di una lunga fase di studi e di confronti che ha riguardato il giardino, il cui degrado era stato puntualmente denunciato fin dal convegno "Boboli '90"⁸⁰. Il nodo critico era l'approccio sporadico e la mancanza di un programma organico che considerasse il parco nella sua complessità. Da qui deriva la messa a punto di uno strumento come il Master Plan⁸¹ capace di gestire la conservazione del giardino sotto ogni aspetto, coordinando gli interventi su ciascuno degli elementi di cui è costituito. Si tratta di uno strumento che permette di valutare diverse metodologie d'intervento in ragione delle differenti fenomenologie di ogni singola area, nel connettivo di tematiche interdisciplinari (sistema di raccolta delle acque, apparato decorativo, rete dei percorsi) che riguardano l'intero giardino. Nel complesso dell'Alhambra di Granada, patrimonio dell'umanità dal 1984, la creazione di uno strumento integrato e avanzato per la gestione dei restauri e della valorizzazione, redatto nel 2007, ha sviluppato una visione sistemica dell'Alhambra e Generalife come parte di un paesaggio culturale di fronte alle sfide della sostenibilità ambientale e culturale contemporanea. A tal fine, l'area del complesso è stata protetta da una zona cuscinetto, che garantisce l'integrazione con l'ambiente naturale. Questo piano-guida comprende gli studi preliminari, le indicazioni progettuali, la programmazione degli interventi, i preventivi di spesa, con l'intento di stabilire un ponte tra restauro e manutenzione programmata. Il Master Plan è ormai un piano che rientra nella prassi del restauro di giardini, come le recenti esperienze del PNRR Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (2022-2024), hanno dimostrato. Gli obiettivi del piano sono rivolti non solo alla conservazione del patrimo-

www.latribunedelart.com/non-au-bassin-de-saint-germain-en-laye-oui-a-chantilly-et-a-vaux-le-vicomte

⁸⁰ Cfr. BOBOLI '90 1991

⁸¹ Il Masterplan è stato redatto dall'architetto Giorgio Galletti per la Soprintendenza di Firenze, con la consulenza degli Elisabeth Banks Associates e per la parte agronomica del professor Paolo Grossoni.



nio in tutti i suoi aspetti, ma anche al miglioramento della sua attrattività, accessibilità fisica e culturale, sicurezza, sostenibilità, stimolando la più ampia conoscenza del patrimonio culturale, nelle sue complesse interrelazioni con le comunità.

Ciò presuppone nuovi modelli di gestione dei processi che investono il progetto in tutte le sue fasi e livelli, fino alla gestione nel tempo, attraverso una forte cooperazione tra attori pubblici e privati, in linea con la Convenzione di Faro (2005) e il “quadro d’azione europeo sul patrimonio culturale”, che “promuove e mette in pratica un approccio integrato e partecipativo al patrimonio culturale e contribuisce all’integrazione del patrimonio culturale nelle politiche dell’UE”. Fra tutti si segnala il caso del giardino Garzoni di Collodi, un magnifico composto di architettura, idraulica, vegetazione, espedienti teatrali. Dove l’individuazione di comparti, come il labirinto, il bosco, il teatro di verzura, la platea coi *parterres de broderie*, caratterizzati da una serie di elementi diversi e connessi tra loro in modo non-lineare, offre un affondo analitico che trae senso da un quadro di sintesi, dal pensare il complesso in termini sistemici. Le variabili che possono intervenire nel processo di restauro e di manutenzione rendono il giardino un sistema “dinamico” da gestire, misurare e monitorare grazie al supporto delle tecnologie per la gestione dei dati geospaziali fino all’integrazione totale dei cambiamenti e dei flussi.

Restauro dei restauri

L’acquisizione di nuovi strumenti di lettura critica ha evidenziato un aspetto che induce a riflettere sugli interventi di “correzione” o addirittura rimozione di precedenti restauri. È stato questo il tema centrale che ha informato l’intervento al parco di Charlottenburg (Berlino) che, come abbiamo visto, era stato ripristinato nel contesto delle ricostruzioni post belliche da Margarethe Kühn. Alla fine degli anni ’80 si riaccessero questioni critiche sulle scelte di

pagina a fronte

**Sceaux
(île-de-France).**

Veduta del
castello dal
Bassin des Quatre
Statues (fine XIX
sec., collezione
dell'autrice).

Scorcio del Bassin
(fine XIX sec.,
Médiathèque du
patrimoine et de
la photographie -
MPP, CC-BY).

restauro. Diverse furono le soluzioni ipotizzate: alcune ne proponevano la ricostruzione secondo il disegno desunto dalla veduta del 1717⁸², altre, la ricostruzione dell'assetto di metà Settecento sulla base delle fonti disponibili. Gli esiti di tale dibattito hanno portato al mantenimento del parterre ricostruito dalla Kühn che, pur con tutti i dubbi emergenti, appare oggi un intervento storicizzato. Coi restauri avviati dal 2001 a cura del Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg)⁸³, è stato infine accolto il criterio di conservare l'unità formale tra castello e giardino, confermando il restauro del parterre con le caratteristiche che il restauro del dopoguerra aveva ormai impresso, seppure l'intervento non abbia impedito l'eliminazione di alcuni "errori" formali come per esempio i colori invertiti della ghiaia della *broderie*. Al di là dei dettagli tecnici, utili riferimenti metodologici, il tema centrale è di ordine teoretico perché mette in luce ancora una volta come il restauro di un giardino, continuamente modificabile, sia riconducibile alla storia e alla sua storiografia. Quello che si restaura oggi è il risultato di interventi che hanno agito sul giardino, attraverso studi e interpretazioni del passato, che di volta in volta offrono specifiche prospettive di lettura. Ne consegue che nella maggior parte dei casi il restauro di un giardino interviene su un materiale soggetto a continui interventi di restauro e perfino a totali rifacimenti che rientrano nel processo di storicizzazione del giardino stesso, come dimostra il caso di Charlottenburg dove i restauri post bellici, pur soggetti a critiche sull'impostazione filologica, sono stati opportunamente acquisiti nelle successive azioni di conservazione.

Diversa è l'impostazione del ripristino dei *parterres de broderie* del complesso di Sceaux, realizzato su progetto di Pierre-André Lablaude, Architecte en Chef des Monuments, a partire dal 2013, in occasione del quattrocentesimo anniversario della nascita di André Le Nôtre. Dopo anni di abbandono⁸⁴, alla fine degli anni '20 del Novecento castello e giardini erano stati oggetto di un restauro affidato all'architetto Léon Azéma⁸⁵ e al paesaggista Jean Claude Nicolas Forestier, allora Conservateur en chef des parcs et des jardins de la ville de Paris. L'intervento di restauro dei giardini si orientò a un ripristino dell'organizzazione spaziale, delle *allées*, delle infrastrutture idrauliche e dei *parterres* che furono ridisegnati in forma semplificata, con compartimenti inerbiti, senza i

⁸² Si deve a Clemens Alexander Wimmer, la ricostruzione dei giardini del castello di Charlottenbourg sulla base dei documenti iconografici storici come la veduta del 1717, WIMMER, SCHAEFER 1985, WIMMER 1987.

⁸³ Fondata sulla base di un trattato del 23 agosto 1994 tra gli stati federali tedeschi di Berlino e Brandeburgo a seguito della riunificazione tedesca.

⁸⁴ POISSON 1959, cap. IV, pagine n.n. (il quale negli stessi anni sempre a Sceaux progetta il giardino Stern).

⁸⁵ CHAPLAIN, BONNEFILLÉ 2004.

Château de Sceaux 47. - Vue du Château, prise du Bassin des Quatre Statues





**Sceaux
(Île-de-France).**



Veduta dei parterres
verso il castello (2018,
foto dell'autrice).

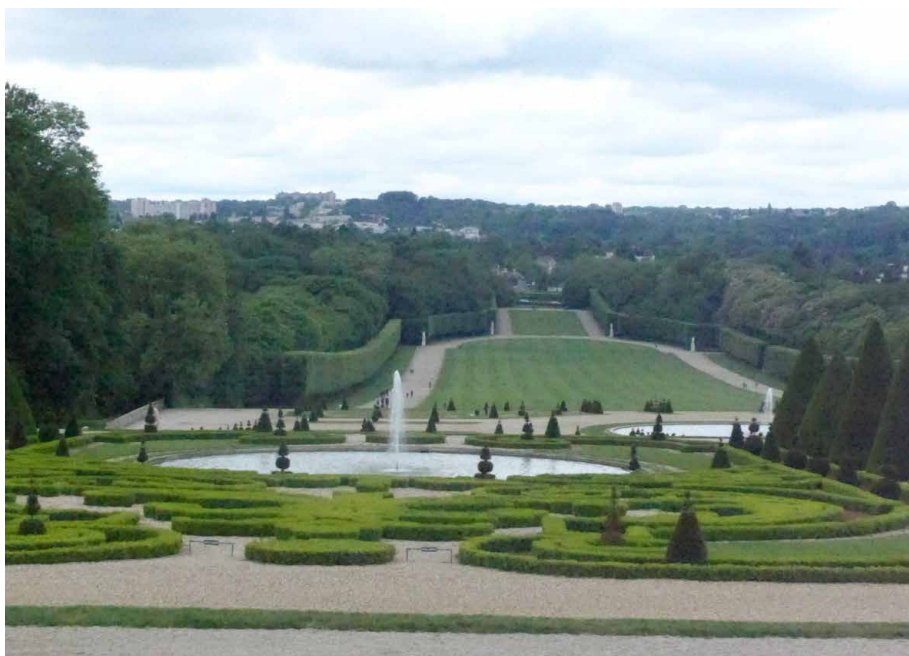


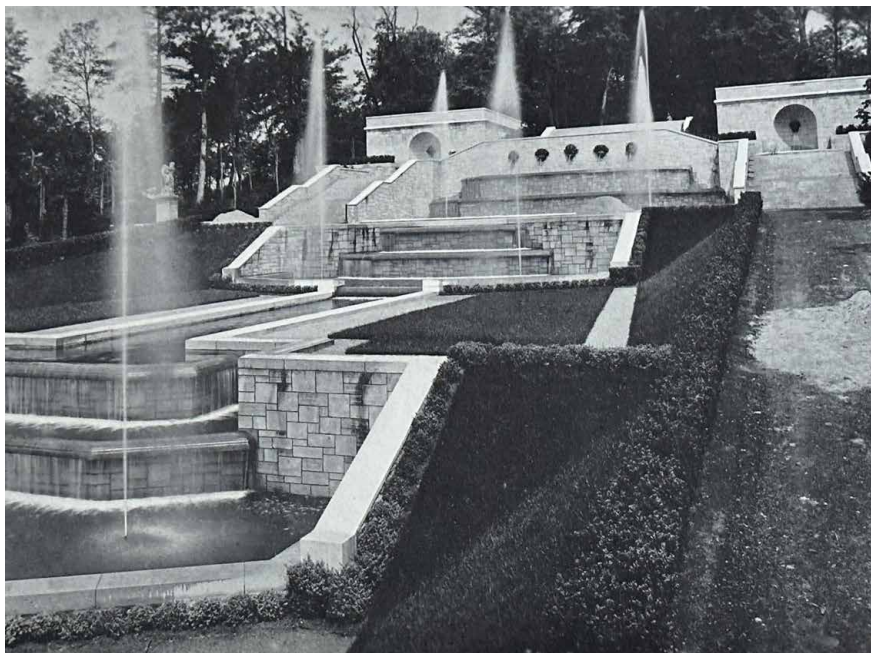
Veduta dei parterres
dal castello (2018, foto
dell'autrice).

pagina a fronte

Le nuove cascate
progettate da Léon
Azéma, 1929-30
(POISSON 1959).

Terrazza superiore delle
cascate. Particolare del
mascherone di Auguste
Rodin, già realizzato
per l'Esposizione
Universale del
1878 (2018, foto
dell'autrice).







qui e a lato

Chambord
(Loir-et-Cher,
France).

Giardini del
castello. Veduta
del parterre
prima (2005)
e dopo la
ricostruzione
(2018; pubblico
dominio).

ricami seicenteschi, rinunciando quindi a compiacimenti esornativi o presunti remake tratti da fonti iconografiche. Con lo stesso pensiero Azéma fece ricostruire la Grande cascade, reinterpretando il passato in chiave moderna sia nella struttura muraria sia negli ornamenti, reimpiegando i mascheroni che Auguste Rodin aveva realizzato in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1878. A fronte di tali scelte, fa discutere l'intervento di ripristino voluto dal Conseil général des Hauts-de-Seine del giardino antistante il castello che ha cancellato l'intervento novecentesco. Dove il rifacimento dei *parterres de broderies* e *de gazon* ha voluto ricreare una gerarchia "fidèle aux jardins réguliers des XVIIème et XVIIIème siècles"⁸⁶ che vede un diverso trattamento delle aree in funzione di un'accelerazione prospettica. Dal *parterre* alto *de broderie* si passa a quello basso, caratterizzato dai comparti scavati nella superficie prativa con volute decrescenti, rafforzati dalle bordure di tasso topiato, per giungere alla Demi-lune, con gli alberi di tasso a forma conica.

In questa prospettiva, dunque, il processo di recupero della tradizione formale che investe i giardini europei, è venuto a definire con sempre maggiore incisività un tema essenziale che nel secondo Novecento finirà con l'assumere la formula del ripristino, programmaticamente accolta dal documento di Fontainebleau del 1971: quello di ricondurre il

⁸⁶ <https://www.pariscotejardin.fr>



giardino all'assetto "documentato" dell'impianto classico-rinascimentale-barocco, là dove la natura libera delle trasformazioni paesaggistiche appariva come una sorta di "corruzione" della vicenda storica. Non solo. I casi dei *parterres* di Sceaux e, in parte, anche del giardino di Chambord nella regione della Loire dimostrano come gli interventi più recenti spingano verso la rimozione di quanto restaurato nel Novecento. Una "restitution authentique", si legge nel comunicato stampa del 17 febbraio 2017 sull'intervento a Chambord⁸⁷, che seleziona una fase del palinsesto documentato dai sondaggi archeologici del 2013-2014⁸⁸, e cioè quella corrispondente all'immagine del giardino "alla francese", sostenuta da una lunga tradizione storiografica che ne ha enfatizzato l'identità spettacolare. Niente di autentico, dunque. Quello di Chambord è un nuovo giardino che riproduce con una certa dose di fedeltà un periodo della sua lunga storia, sviluppando un disegno archetipico su cui s'innesta una materia vegetale attualizzata per i cambiamenti del contesto ambientale, dove per esempio l'*Euonymus japonicus mycophyllus* sostituisce il bosso, storicamente attestato.

Un approccio simile lo ritroviamo in altri contesti europei, a dimostrazione di quanto la maniera di interpretare la storia attraverso i documenti e strumenti di indagine diretta, possa assumere in alcuni casi un connotato finalizzato che induce a riflessioni sulle tante possibili

⁸⁷ Il progetto si deve a Philippe Villeneuve, architecte en chef des Monuments historique con l'assistenza del paesaggista Thierry Jourdeuil, <https://cdn1.chambord.org/>

⁸⁸ *Ibidem*.

storie su cui fondare altrettante possibili scelte di restauro. Lo dimostrano ancora Kasteel De Haar (Haarzuilens- Utrecht), un castello neo-medievale ricostruito a fine Ottocento insieme ai giardini barocchi, opera di Henri Copijn, restaurati da Petrus Josephus Hubertus Cuypers, o Kasteeltuyn Sypsteyn, a New Loosdrecht presso Utrecht (Olanda). Tali giardini avevano visto la ricostruzione tra il 1911 e il 1922 Novecento di quello settecentesco anglo-olandese da parte di Henri van Sypsteyn (1857-1937)⁸⁹, in continuità con la ricostruzione del castello neogotico, circondato da un parco e da giardini formali che dal 1926, divenne museo aperto al pubblico. Di questi giardini e di quello anglo-olandese in particolare non solo oggi si restaura il ripristino storicizzato, ma si prosegue la stessa opera di ripristino, sulla base di aggiornate informazioni desunte da sondaggi archeologici. Analoga metodologia è stata messa in atto nel restauro del giardino di casa Rubens ad Antwerpen presso Vlaanderen, che era stato ripristinato tra il 1940 e il 1945 “in stile rinascimentale fiammingo” dal paesaggista e co-fondatore dell’Associazione belga di architetti di giardini e paesaggisti, Georges Wachtelaer (1902- 1984), il quale fece ricorso a incisioni tardo seicentesche (vedi illustrazioni e commento di Marie Louise Gothein⁹⁰) nel ricreare il giardino chiuso con compartimenti. Dal 2002 un Master Plan ha individuato una serie di interventi volti al ripristino di specifiche aree come il “Giardino delle rose” o il “Parco dei Cervi”.

La lista di restauri di giardini nel corso del Novecento è ampia e comprende vari giardini europei con interventi che oscillano tra la conservazione di restauri storicizzati, a evocazioni moderniste, come dimostrano ancora i giardini terrazzati dell’Abbaye de la Chambre a Bruxelles che risalgono al XVIII secolo, restaurati da Jules Buysens nel 1930-32; il giardino di Drummond Castle (Scozia) restaurato nel 1947, il giardino neomanierista del castello de La Ballue (Bazouges la Pélouse, Bretagna), realizzato negli anni ’70 del Novecento dagli architetti paesaggisti Paul Maymont e François Hébert-Stevens⁹¹. E, a proposito di quest’ultimo, si fa notare come, dopo anni di abbandono, i nuovi proprietari siano intervenuti ripristinando il tracciato e le forme del giardino già ripristinato, aggiornandolo con opere d’arte contemporanea, dunque stabilendo, attraverso l’uso, un dialogo tra la storia più recente e il presente.

⁸⁹ VAN SYPERSTEYN 1910.

⁹⁰ GOTHEIN 1914, I.

⁹¹ Il progetto si basa su un’idea del proprietario, l’editore Claude Arthaud. Si trattò di un’interpretazione contemporanea dei modelli d’arte topiaria, filtrati attraverso l’esperienza barocca. Tracciato secondo una diagonale, si sviluppa in una successione di spazi costruiti dove la natura è pensata come scultura. Nel giardino vi soggiornarono artisti amici del proprietario, tra i quali: Jacques Monory, Robert Rauchenberg, Niki de Saint Phalle. Nel 1989, il castello fu venduto e i giardini abbandonati fino al nuovo restauro del 1995. <https://france3-regions.francetvinfo.fr>

Mise en patrimoine e conservazione del giardino contemporaneo

A cavallo del nuovo Millennio, l'intensificarsi di campagne di catalogazione del patrimonio europeo novecentesco ha incluso anche il restauro di giardini, da quelli Art déco dell'Ile de France⁹², ai Gemeindebau viennesi fino al Vittoriale di D'Annunzio o al giardino Art déco di villa Reale, Pecci Blunt a Marlia e di Lardy (Essonne). Si tratta di giardini spesso realizzati in contesti preesistenti che aggiornano alcune parti deteriorate o scomparse aggiungendo episodi modernisti o Art Déco, mostrando la vitalità creativa dei singoli contesti, come ancora attesta per esempio, il giardino costruito negli anni '20 del Novecento nel settecentesco Parc de la Folie Saint-James (Neuilly-sur-Seine, Parigi), progettato da Jean-Charles Moreux, con il tempio dell'Amore. Quello di Marlia, progettato da Jacques Gréber nel 1925 insieme a quello di villa Boussard a Lardy (1927, Joseph Marrast), presentano molti tratti di assonanza nella geometria dell'impianto e della topiaria, nei materiali come il laterizio, la ceramica, il cemento, giardini che trovano riferimento con l'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali di Parigi del 1925. Per tali caratteristiche essi presuppongono un controllo continuativo della vegetazione modellata in forme geometriche. E se a Marlia l'intervento di questi ultimi anni si è indirizzato a una manutenzione pianificata, a Lardy il rapporto architettura-vegetazione si era nel tempo invertito, con il prevalente dominio della vegetazione, cresciuta in maniera incontrollata e la scomparsa della pergola che concludeva la prospettiva avanzando ai lati. L'obiettivo della riqualificazione del parco è stato quello di avvicinarsi il più possibile a ciò che Joseph Marrast aveva immaginato per Henri Boussard nel 1927, intervenendo sulla vegetazione, sulle murature danneggiate, su una prudente restituzione di alcune parti scomparse, assumendo il principio della modificabilità, che recepisce l'idea del giardino come "opera del tempo". Analogamente all'architettura, anche per il giardino del Novecento, la disponibilità di numerosi documenti d'archivio, grafici e fotografici, e spesso degli stessi progetti originari, ha finito per legittimare la possibilità di ricostruzioni, soprattutto a fronte di giardini "d'autore", testimonianze di una coerente visione modernista. Un esempio tra tutti è Villa Cavrois; conclusa nel 1932 su progetto di Mallet-Stevens, abbandonata tra il 1987 e il 2001 quando, divenuta proprietà pubblica, è sottoposta a un restauro sotto la Direction régionale des affaires culturelles du Nord-Pas-de-Calais che ha avuto inizio nel 2003; dal 2008 l'intervento ha riguardato il giardino, anch'esso disegnato da Mallet-Stevens come prolungamento delle linee e delle proporzioni dell'edificio. Del giardino originario che si estendeva per cinque ettari, resta oggi solo la metà, quella corrispondente alla parte centrale su cui si sviluppa lo specchio d'acqua che si

⁹² Al vaglio della Régionale du Patrimoine Historique, Archéologique et Ethnologique (C.O.R.E.P.H.A.E.) <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr>

**Lardy
(Essonne,
Francia).**

Giardino Boussard,
scorcio del
giardino con
la canaletta
centrale (2024,
foto dell'autrice).



Marlia (Lucca).

Giardino
dei fiori,
particolare
delle canalette
e delle fontane
a tazza
(2019, foto
dell'autrice).



pagina a fronte

Parigi.

Parc de la Butte
du Chapeau
Rouge (progetto
di Léon Azéma,
1938). Particolare
del buffet d'eau
(2023, foto
dell'autrice).

**Neuilly-sur-
Seine (Parigi).**

Parc de la folie
Saint-James.
Veduta del
giardino degli
anni '20 del
Novecento col
tempio dell'Amore
(2023, foto
dell'autrice).



**Mentone
(Francia).**

Jardins des
Colombières.
Particolari del
giardino con
sculture di Ivan
Theimer (2024,
foto dell'autrice).

Serre de la
Madone.
Veduta della
vasca di fronte
alla serra (2024,
foto dell'autrice).



pagina a fronte

Croix (Francia).

Villa Cavrois.
Veduta aerea,
foto del 1932
(<https://regards.monuments-nationaux.fr/>; pubblico dominio).

Veduta della
villa dopo
il restauro
(2021, foto
dell'autrice).





pagina a fronte

Vienna.

Heiligenstadt
Karl-Marx-Hof
(1926-1930), foto
d'epoca, Archivio
SP0E, opuscolo
di presentazione
edito dal Comune
in occasione
dell'inaugurazione,
in "Firenze
Architettura" 2016.

**Zuidlaren
(Olanda).**

Noorder
Sanatorium,
cartolina d'epoca
(collezione
dell'autrice).

prolunga all'orizzonte, espansione esterna della grande hall; mentre è scomparsa la parte est con la *roserie*, l'orto e il pollaio a seguito della lottizzazione del 1990.

L'intervento di restauro si muove nel solco della tradizione del Moderno, restituendo le linee pure dei tracciati e dei rarefatti episodi topiati, che si stagliano dalla continuità del piano erboso, su cui domina lo specchio d'acqua riflettendo, anche grazie al salto di quota della *basis villae*, il disegno "speculare" dell'architettura.

Tra i numerosi interventi, dai giardini del Karl Marx Hoff di Vienna (1928-29) alle finite rovine del pittoresco parco del Pascià (Κήποι του Πασιά) a Salonico, al Vittoriale di D'Annunzio, si segnalano ancora due giardini che fanno parte del patrimonio culturale come esempi di collezionismo contemporaneo: Hidcote (Gloucestershire) e Serre de la Madone (Mentone). Si tratta di giardini legati tra loro dalla figura di Lawrence Johnston, un francese di origine americana appassionato di orticoltura, che arrivò nel Gloucestershire nel 1907 dove realizzò quelli di Hidcote Manor, curandoli per un ventennio, fino a quando si trasferì a Mentone, dove realizzò il giardino di Serre de la Madone. Hidcote, "un giardino selvaggio in una cornice formale", come lo definì lo stesso Johnston, fu acquisito dal National Trust nel 1948, che da allora ha provveduto a un restauro e a una manutenzione continuativa, sotto la tutela dello stesso National Trust e di un team di giardinieri guidati da Glyn Jones; mentre il giardino Serre de La Madone, a Mentone, (1929-39), è passato nel 1999 al Conservatoire du Littoral che ne ha affidato la gestione alla città. Nello spirito del comune artefice, un gemellaggio siglato nel 2000 tra Hidcote e Serre de la Madone, consente oggi lo scambio di giardinieri e di piante in un reciproco arricchimento di informazioni, anche in vista delle scelte di manutenzione e restauro. Per quanto riguarda il giardino di Mentone impostato sull'asse centrale che sale verso la villa, sviluppandosi su terrazzamenti con collezioni di proteacee, il piano di restauro è stato curato da Gilles Clément col paesaggista Philippe Deliau⁹³ che si è orientato a conservare le stratificazioni storiche, per mantenere una parte come espressione del "lavoro" della natura e una parte del lavoro del giardiniere, in continuità coi principi che lo stesso Clément ha applicato al Domaine Le Rayol e cioè "fare il più possibile con la natura e il meno possibile contro la natura".

Per rimanere a Mentone si richiama il giardino Les Colombiers, realizzato da Ferdinand Bac tra il 1919 e il 1925, (al quale egli dedica una monografia coi disegni, *Les Colombières. Ses jardins et ses décors*, 1925). In questo caso si tratta di un'esemplare azione manutentiva e un coerente aggiornamento artistico. Dove le nuove sculture di Ivan Theimer si pongono in continuità con la narrazione allegorica e polisemica del giardino.

⁹³ DELIAU 2001; CLÉMENT G.e J-F. 2006.



Zuidlaren, Noorder Sanatorium

Tra i restauri del Novecento, vogliamo qui citare il giardino del Noorder Sanatorium di Zuidlaren progettato dal paesaggista olandese Jan Vroom Jr. (1893-1958) intorno al 1935. Concepito per un modo aperto e innovativo di trattare i pazienti psichiatrici, è caratterizzato da vari cortili delimitati da siepi, che si compenetrano con l'edificato, lo stagno e i percorsi sinuosi del parco fiancheggiati da alberi e arbusti. Occupato dai tedeschi durante l'ultima guerra e in seguito utilizzato come prigioniero per criminali politici, sfuggito alla demolizione per costruirvi un hotel, acquisito infine da un'azienda farmaceutica, è stato restaurato secondo le linee guida dell'Agenzia per i Beni Culturali (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed) dal team di *Laos landschap*, in coerenza con l'impianto concepito come luogo di terapia orticolturale e strumento riabilitativo della psiche.

Che il restauro spinto ben oltre la mera manutenzione ordinaria entri a far parte di un processo di riconoscimento continuo dei valori contemporanei e della dinamica dei cambiamenti ambientali, lo dimostra, tra i vari casi, il restauro del parco della Cour Diderot a Parigi-Défence, realizzato tra il 1991 e il 1994, su progetto del paesaggista Allain Provost, restaurato nel 2016, contemperando la conservazione dell'esistente con l'adattamento a nuovi usi e criteri di eco-sostenibilità.

A fronte di questi "casi", legati a eccellenze autoriali o a funzioni esemplari, l'ICOMOS avverte sul rischio del patrimonio del XX secolo, con motivazioni comuni per l'architettura e i giardini: mancanza di riconoscimento, carenza di ricerche e di strutture adeguate riguardo alla quantità delle testimonianze di una storia recente, "As has been demonstrated by the examples of William Morris'gardens, left to their own devices, plantsmen's gardens return to nature relatively quickly", fa notare il botanico e storico dei giardini Gavin Francis Stoneystreet, a proposito dei giardini dell'Oxfordshire Manor House di William Morris e della loro conservazione, "The debate therefore about their conservation is rather more pressing"⁹⁴.

La "via italiana" al restauro dei giardini

Nel delineare la storia del restauro dei giardini si è visto come alle origini di tale processo emergano alcuni dati fondamentali che riconducono all'archeologia come metodo di approccio alla conoscenza: la scoperta dei reperti e il valore di autenticità deducibile dal riscontro diretto della materia originale, l'aderenza del dato allo specifico contesto, la possibilità del confronto delle relazioni spazio-temporali con le testimonianze letterarie. Soprattutto nei casi in cui le fonti tacciono, l'archeologia assume il ruolo di strumento

⁹⁴ STONEYSTREET 2016/17

fondamentale per reinterpretare e concepire un progetto di recupero, attraverso il confronto tra i dati dello scavo, il rilievo dell'area e del contesto territoriale.

Un nodo di collegamento tra archeologia e giardino è rappresentato da Giacomo Boni, che svolse la sua attività nel Foro Romano, sperimentando un metodo consistente in sondaggi stratigrafici, nel riconoscimento delle sovrapposizioni e nell'asportazione dei singoli strati "secondo il loro giacimento naturale", come lo stesso scrive nel celebre saggio del 1901⁹⁵. Coi progetti di "Flora monumentale"⁹⁶, promossi nella Roma del primo ventennio del Novecento, in pieno clima di ampliamento e riassetto urbanistico, Giacomo Boni intese valorizzare il rudere mediante l'inserimento progettato della vegetazione, intervenendo a scala urbana. La sua metodologia si fonda sull'individuazione della flora su basi storiografiche, con l'obiettivo di riscattare il patrimonio archeologico dall'azione infestante e distruttiva della vegetazione spontanea, senza tuttavia rinunciare al binomio flora-rudere, ormai acquisito dal vedutismo e dalla cultura del pittoresco⁹⁷. La vegetazione assolve una funzione protettiva, favorendo la connessione con la materia minerale fino ad ammantarla, preservandola dall'aggressione di superficie. Inoltre, da un punto di vista squisitamente estetico, la simbiosi rudere-vegetazione, metafora del tempo che ri-naturalizza l'artificio, richiama il noto *topos* ruskiniano.

L'aspetto rilevante tuttavia è l'intervento nel connettivo delle aree archeologiche di Roma, dove si introdusse la materia vegetale a completamento di parti architettoniche mancanti. Un atteggiamento che si contestualizza, sempre in ambito romano, in una visione comune anche a Raffaele De Vico Fallani e soprattutto ad Antonio Muñoz. Se l'ipotesi di De Vico per le terme di Traiano alle quali avrebbe ridato unità inserendo tra i resti monumentali "piccole siepi di bosso e dei fiori" non ebbe seguito, è "con tali criteri di scrupolosità scientifica e con tale severa ricerca di alterare il meno possibile il rudere", come si legge nel 1935⁹⁸, che Antonio Muñoz ha ridato "vita monumentale alla zona perimetrale dell'area sacra del tempio di Venere." L'espedito a cui ricorre Muñoz si affida soprattutto alla terra e agli elementi vegetali che hanno "ricomposto la massa del podio e ridato linee alle gradinate, alle colonne ed ai lati mancanti della cella perfino l'ara di cui si è trovata una probabile traccia". La piattaforma è stata lasciata sostanzialmente quella che era, salvo il ripristino del piano di calpestio e l'aggiunta di una siepe di oleandri e allori lungo il prospetto principale, piantata nella stessa fossa di fondazione del muro di rivestimento. Questa siepe, con le sue fronde opportunamente

⁹⁵ BONI 1901.

⁹⁶ BONI 1917.

⁹⁷ Sull'argomento, cfr. DE VICO 1985, 1988, 2007, 2022; MORGANTI 1999; PORRETTA 2008.

⁹⁸ Dagli Appunti degli scavi archeologici di Roma, redatti su «quaderni» e «taccuini» da Antonio Maria Colini (1926-1945), trascritti e pubblicati nel 1998.



Roma.
Tempio di Venere.
Integrazione
arborea del
portico decastilo
(Antonio Muñoz
1935; collezione
dell'autrice).



potate, ha ricomposto la linea del muro stesso. Avanti alla piattaforma è stato infine scavato e completato un tratto dell'antico selciato con il suo marciapiede di travertino. Così è stato restaurato e sistemato il tempio di Venere a Roma, e si è creato nel contempo un singolare giardino architettonico, magnifica oasi di verde ove fino a pochi mesi fa era un piazzale ingombro di pezzi di colonne". La complessità di tali interventi nella vasta scala della città antica pone subito una questione centrale al restauro: la distinguibilità dell'intervento nell'integrazione delle mancanze⁹⁹. È quindi intrecciando queste esperienze con la lunga tradizione del restauro che arriva alle Carte del Restauro del 1931-32 con le interpretazioni critiche del Novecento, tra tutte quella brandiana, che si vengono a focalizzare le questioni inerenti gli aspetti progettuali del restauro dei giardini: semplificazione delle forme e impiego di materiali o trattamenti dissimili da quelli originali. Se la semplificazione delle forme rimanda a un'ampia tradizione "purista" della cultura del Novecento che arriva fino a oggi, la distinguibilità dei materiali è un tema interno alla cultura archeologica e all'esperienza italiana¹⁰⁰, la quale pone problematiche in rapporto alla compatibilità tra i materiali e, segnatamente, tra materia vegetale e materia minerale.

In questo processo che vede l'intreccio tra cultura del restauro archeologico e architettonico con quello dei giardini, s'inquadrano le due Carte di Firenze, stilate nella città che aveva accolto la Mostra del giardino italiano del 1931, curata da Ugo Ojetti con l'intenzione

⁹⁹ SETTE 1990.

¹⁰⁰ ESPOSITO, D. 2010 <https://www.teknoring.com/wikitecnica/restauro/distinguibilita/>

di “rimettere in onore un’arte singolarmente nostra”¹⁰¹ e dove, quarant’anni dopo, si è tenuto un convegno internazionale per un nuovo bilancio sullo stato dell’arte dei giardini storici. Senza ricorrere a un’analisi descrittiva dei contenuti su cui molto è stato scritto¹⁰², preme qui limitarci a ricondurre il tema al contesto culturale che ha alimentato il dibattito, assumendo la cosiddetta Carta italiana non tanto come una “contro-carta”, quanto piuttosto come indicatore critico dei nodi epistemologici che ruotano sull’essenza e quindi sulla sussistenza del giardino.

L’idea di fondo che attraversa i bilanci sulle Carte¹⁰³ è la fiducia in una linea d’indirizzo condivisibile a livello internazionale, capace di affinare gli strumenti del progetto di restauro attraverso continui monitoraggi e confronti¹⁰⁴.

La Carta italiana s’inquadra in un contesto storico, segnato dalla tendenza della “nuova cultura italiana della conservazione”, il cui obiettivo, “sia pur faticosamente e non senza persistenti delacerazioni di scuole” era quello di “chiudere i conti con la non brillante storia del restauro”¹⁰⁵. Un contesto, alimentato da un serrato dibattito che va ricondotto alla crisi del sapere frammentato e al processo d’integrazione disciplinare nel “tempo della complessità”¹⁰⁶. Non è un caso che, sempre a Firenze, si sia tenuto nel 1986, a cinque anni dalle Carte, lo “storico” simposio “Abitare la terra”¹⁰⁷, considerato un punto di riferimento per l’attuale dibattito sui problemi dell’ecologia, che canalizzò lo sviluppo transdisciplinare nei vari domini disciplinari. A questa decisiva svolta di senso si vengono ad allineare molte delle posizioni della “tavola rotonda a distanza”, coordinata da Vincenzo Cazzato, facendo emergere una “linea italiana” nel campo dei giardini, vero e proprio banco di prova per altri settori della conservazione¹⁰⁸, oltre che emblematico archetipo della complessità. E se più discipline “convergono nel prospettare un universo incerto quale scenario della ricerca e delle acquisizioni scientifiche di questa fine di secolo”, scrive Mario Ceruti in premessa al convegno del 1986¹⁰⁹ “all’universo degli stati di equilibrio, all’uniformità delle situazioni e degli oggetti, dall’a-temporalità delle leggi che lo regolano, si è sostituito un universo caratterizzato da stati lontani dall’equilibrio e in perenne evoluzione, dalla ricchezza e dalla varietà delle strutture e

¹⁰¹ CRESTI 2016.

¹⁰² Si rimanda all’esaustiva bibliografia, in CACCIA, GIUSTI, SANTINI 2019.

¹⁰³ Sui bilanci delle carte, si veda: CAZZATO 1989; GIUSTI 2004, in particolare il capitolo, *Le Carte di Firenze e il dibattito attuale*, pp. 175-192; PELLISSETTI, SCAZZOSI 2009. GALLETTI 2017, JACQUES 2017, MARTELLA 2017.

¹⁰⁴ Sull’argomento, si veda CERUTI 2018.

¹⁰⁵ Si tratta del documento elaborato nel corso di una tavola rotonda tenuta all’Accademia delle Arti del Disegno, il 12 settembre 1981, da un gruppo di esperti, tra cui Marco Dezzi Bardeschi, Isa Belli Barsali, Per Fausto Bagatti Valsecchi. Si veda: CAZZATO 1989, cit., pp. 106-108.

¹⁰⁶ GIUSTI 2017; CERUTI 2018.

¹⁰⁷ CERUTI, LAZLO 1988.

¹⁰⁸ CAZZATO 1989 cit., introduzione.

¹⁰⁹ CERUTI 1986.

degli oggetti, dalla possibilità stessa di mutamento delle leggi che lo regolano”.

Riferendoci a un tema come la conservazione del giardino, la cui identità evolutiva intreccia diversità culturali e disciplinari, si tratta di riconoscere all'atto del conservare, non l'affermazione di un eterno presente, bensì l'azione di contenimento di un processo di degrado entro i limiti compatibili coi tempi della natura e coi modi di fruire il giardino da parte della società. Ciò rende il quadro conoscitivo particolarmente complesso per le interazioni tra sistemi viventi e non che seguono vie di sviluppo dissimili e talvolta casuali. Il contesto concettuale entro il quale il giardino si configura come scienza evolutiva, viene quindi ad assumere la discontinuità come risorsa determinante di nuove progettualità, secondo quanto già aveva intuito Eugenio Battisti, nel suo memorabile saggio *Reinventando per il futuro i giardini del passato*¹¹⁰, riconoscendo la natura effimera e instabile del giardino, che si storicizza proprio nel cambiamento, come condizione epistemologica della sua evoluzione.

Da qui una prima variabile ai documenti d'indirizzo: la stessa aggettivazione di “giardino storico”, per circoscrivere l'azione della salvaguardia e del restauro, pare oggi superata e non solo per il dilatarsi dei confini del processo di patrimonializzazione culturale, ma soprattutto per rivendicare una visione sistemica del conservare che s'invera nella prospettiva della contemporaneità. Qualsiasi azione di tutela e di restauro sul giardino “storico”, fa notare Eugenio Battisti, deve ristabilire un patto sociale e collettivo con la contemporaneità¹¹¹.

Al restauro si assegna dunque una funzione critica, talvolta di contraddizione, di discontinuità, come una nuova messa in scena alla stregua di un soggetto teatrale. Di fatto, il giardino è il risultato di continui adattamenti a sempre nuovi scenari che si storicizzano e di restauri che ne attualizzano funzione e immagine, tanto da farne risultare concettualmente “altro” rispetto al referente storico talvolta perduto per sempre¹¹².

Se dunque la “Carta italiana” e soprattutto il pensiero critico che ne deriva sottende la criticità di paradigmi deterministici a fronte della ricerca di strumenti di gestione capaci di porre il molteplice di fronte alla sfida della società e del tempo biologico della natura, dunque di fronte a sistemi di conoscenza viventi, nel convegno fiorentino del 2021¹¹³ si è voluto non soltanto ribadire che il giardino si preserva attraverso l'interazione con attori e processi sociali sempre diversi; occorre piuttosto affermare l'esigenza di elaborare paradigmi progettuali che tengano conto della complessità dei fenomeni, sempre più imprevedibili e non sempre razionalizzabili o gestibili con le tecniche e tecnologie disponibili.

¹¹⁰ BATTISTI 1989.

¹¹¹ BATTISTI 2004, pp.361-366; GIUSTI 2019a.

¹¹² RINALDI 1989.

¹¹³ CACCIA, GIUSTI, SANTINI 2021.

Ciò implica uno strumento progettuale adeguato a ricondurre il molteplice, con tutte le variabili interne, a una visione interdisciplinare di conoscenze continuamente aggiornabili¹¹⁴. Se questi parametri sono stati acquisiti sul piano teorico-progettuale, a più di 40 anni dalle Carte fiorentine¹¹⁵, ci siamo chiesti qual è il senso del giardino nella società contemporanea e quali strumenti attivare per governare il tempo fisico e l'imprevedibile meccanismo delle trasformazioni, senza perdere di vista le analogie con la natura, i simboli, le emozioni, il senso stesso del giardino; quale approccio adottare che vada oltre la ricerca di invarianti e assuma piuttosto la diversità, perfino l'imperfezione, come "fondamento di una nuova ecologia, una nuova etica, una nuova estetica"¹¹⁶. Di fronte a questi interrogativi emergono elementi di particolare interesse come l'incremento inventariale, il livello di ricognizioni sempre più definite in maniera interdisciplinare, tramite l'affinamento degli strumenti analitici (archeologia, rilievo strumentale, diagnostica, digitalizzazione delle fonti archivistiche) e il loro ampliarsi alla conoscenza del paesaggio urbano o extraurbano, in cui ogni giardino s'inscrive e col quale stabilisce un rapporto dialettico. Segno evidente che, rispetto alle sfide contemporanee, dell'economia circolare, delle compensazioni ambientali, della scienza della sostenibilità, il processo progettuale si fa sempre più articolato. Il problema non è più il confronto tra la conoscenza esistente e le pratiche di restauro o riuso, ma tra le questioni ambientali di lungo periodo come i cambiamenti climatici, i modelli di sviluppo sostenibile e le questioni sociali e culturali nella loro pluralità. In questo orizzonte, acquistano forza i temi dell'ambiente, della finitezza delle risorse, della gestione di tecnologie informatiche per il restauro, la valorizzazione, la comunicazione. Argomenti questi che inducono a ripensare un nuovo statuto delle idee sull'epistemologia stessa del giardino e delle azioni volte alla conservazione. La consapevolezza del giardino come identità storica da salvaguardare nella complessità di un processo multiscalare, insieme a una matura consapevolezza degli aspetti ecologici e della sostenibilità fanno sì che il giardino, storico e contemporaneo, acquisti una propria rilevanza progettuale, sia come episodio su cui focalizzare una specifica progettualità, sia come strumento di rigenerazione urbana e paesaggistica, attraverso la formazione di nuovi giardini. Rispetto a questi cardini equipotenti, è il caso di ribadire che il progetto di restauro di un giardino storicizzato, con le numerose variabili soprariordinate, debba essere ricondotto più che a indicazioni prescrittive, a una visione sistemica nella prospettiva della contemporaneità, nodo centrale della conservazione¹¹⁷. Dove il restauro è riconducibile a una particolare e irripetibile combinazione di elementi che caratterizza ogni giardino come unicum. La stessa storiografia, intesa come studio e

¹¹⁴ BOCCHI, CERUTI 1985.

¹¹⁵ Sull'argomento: CACCIA, GIUSTI, SANTINI 2021 cit.

¹¹⁶ BOCCHI, CERUTI 2004, p.171.

¹¹⁷ Sul tema: DEZZI BARDESCHI, 2007, cit. Vol, I, pp. 159-169; GIUSTI 2007, pp. 265-273.

interpretazione del passato dalla visuale di oggi è materia critica comune al restauro. Dove la conoscenza di ogni giardino come base di qualsiasi intervento è materia progettuale: il valore da attribuire ai vari elementi e fasi, i modi coi quali interpretarli; la prospettiva di osservazione; il tempo del giudizio, comportano di muovere dal presente per leggere il passato e pianificare il futuro.

Al netto degli interventi restitutivi, con tutte le variabili in gioco, si possono oggi configurare interessanti approcci progettuali che guardano al giardino come deposito vivo, catalizzatore di idee, di espressioni narrative, e poetiche, filoni che possono essere tra loro integrati. Emerge soprattutto la questione della trasmissione della memoria storica e il livello di guardia della selezione e scarto, impliciti nel concetto stesso di conservazione, in particolare di un sistema su cui grava la continua modificabilità della componente vivente. Non sembra pertanto superfluo ricorrere a una nota metafora letteraria sulla memoria e l'oblio che assegna la facoltà del ricordare alla capacità di dimenticare, sulle tracce di Primo Levi, di Italo Calvino, di Umberto Eco, per sottolineare il carattere paradossale e precario della memoria, cui la scienza contemporanea cerca di rispondere con la ricerca di strumenti sempre più "oggettivi" e verificabili di indagine. Sembra quindi fondamentale porre la questione in termini euristici, cioè riaffermando il metodo di base delle strategie di ricerca e di restauro, fondato sulla conoscenza diacronica e sincronica di ogni giardino che trae sostanza progettuale dall'incrocio tra filologia dell'interpretazione storiografica e indagine diretta, *in situ*. Un incrocio che non è mera sintesi di dati analitici, bensì interpretazione critica di apporti interdisciplinari.

Conoscere, ri-conoscere, conservare

Se il pensiero contemporaneo sembrava aver superato, almeno sul piano teorico, i criteri selettivi di un particolare momento del passato, riconoscendo la natura processuale, e anche discontinua, dei fenomeni, la pratica rivela difficoltà di procedere in un percorso coerente. Come si è visto, alla base di molti interventi contemporanei è il riconoscimento dei valori progettuali insiti nella conoscenza stessa. Questa si avvale anche dei contributi sperimentali della scienza archeologica, applicati alle diverse scale e materiali (architettici, idraulici, botanici) come dati di base sui quali costruire l'impalcatura scientifica del progetto di restauro. Ulteriori riflessioni investono il processo di conoscenza per il progetto di restauro e riguardano gli strumenti diagnostici e d'indagine archeologica che vanno a integrarsi in maniera sempre più diffusa coi tradizionali strumenti di lettura delle fonti e di rilevamento, garantendo una conoscenza preliminare non distruttiva (o solo minimamente distruttiva). Tali indagini aprono nuovi orizzonti alla comprensione

critica e all'esperienza progettuale, non necessariamente a servizio di ricostruzioni imitative del passato. Come si è visto, il restauro cosiddetto *à l'identique*, si determina soprattutto nei casi in cui la carenza di informazioni dirette, di un accertamento materiale, è surrogata dal preponderante ruolo dell'iconografia o del frammento documentario; dove la "certezza" del più minuto riscontro filologico si apre alle allusioni della fantasia creatrice, ai cliché di una determinata epoca, come emerge anche dai recenti progetti di Chambord e di Saint-Germain-en-Laye.

Rispetto al quadro teorico fin qui delineato, appare fondamentale un aspetto riguardante l'afondo sulla conoscenza: la ricognizione dei materiali (naturali e artificiali) e delle tecniche tradizionali, che è alla base di quel dialogo interdisciplinare auspicato dalle Carte di Firenze. La trasmissione di un sapere che riguarda non soltanto la conoscenza della flora storica, ma anche la maniera di ordinare e comporre, di tagliare e potare, di realizzare manufatti come *treillages* o *berceaux*, gestire le fontane e i manufatti di adduzione delle acque, di costruire grotte e fontane, per conseguire quella speciale "idea di bellezza" alla quale concorrono tutti gli elementi del giardino. La materia relativa ai metodi storici di lavorazione è ricchissima: basti pensare ai trattati e ai manuali pubblicati dal XVII al XX secolo, che arrivano a interessare anche una vasta produzione a carattere locale, attraverso l'adattamento dei materiali alla specificità dei contesti. Questi repertori, uniti alla ricerca sperimentale custodita soprattutto negli orti botanici e in alcuni grandi giardini storici, rappresentano un'imprescindibile base di conoscenza generale, con la quale confrontare la pluralità fenomenologica e i singoli apporti conoscitivi. Riesumere tecniche artigianali in disuso, significa ripensare anche alla specificità dei mestieri, all'abilità manuale, ai tempi di lavorazione, confrontando le tecniche tradizionali coi nuovi strumenti impiegati nella gestione dei giardini. A questa impostazione si allineano alcuni studi fondamentali sul piano metodologico, con ricerche applicate a un consistente repertorio di giardini e parchi tedeschi. Si tratta di esperienze che possono essere assunte come paradigmi metodologici, ma non generalizzabili, bensì modellabili su campioni territoriali omogenei e specifici, sia nei riferimenti teorici che in quelli applicativi. Un sapere da sistematizzare e finalizzare al progetto di restauro e di manutenzione. Un indirizzo tendenzialmente pragmatico emerge dai documenti dell'International Trust sull'Urban Parks Programme, finanziato dall'Heritage Lottery Fund¹¹⁸, che offre una panoramica puntuale sul restauro dei giardini e dei parchi urbani in Inghilterra, ponendo al centro i temi della gestione e della sostenibilità, attraverso un continuo coinvolgimento di professionisti, giardinieri, associazioni, insieme a un'azione educativa ai vari livelli pubblici e privati.

¹¹⁸ FIELDHOUSE, WOULDSTRA 2000.

Se l'affinamento conoscitivo è un dato ormai acquisito, l'approccio al restauro implica l'azione del ri-conoscimento dei valori che pone il giardino di fronte all'attualità della sua comprensione pubblica. Ciò si ottiene attraverso opportunità di fruizione, visite reali o virtuali, pubblicazioni, accesso del pubblico alla conoscenza, promozione mediatica, aspetti questi che vanno oltre una generica opera di valorizzazione, poiché svolgono un ruolo diretto nella conservazione, aumentando la consapevolezza del pubblico e la sua partecipazione alla conservazione stessa.

In proposito, un aspetto sempre più importante nel processo di conservazione del giardino è la sua "musealizzazione", come momento di narrazione e valorizzazione delle vicende storiche ricostruite sulle fonti (compresi i restauri pregressi) e delle indagini *in situ*, che affida alla veridicità delle stratificazioni la sostanza storica di un'opera visibile e tangibile nella sua complessità. Si tratta di una sovrascrittura multimediale del giardino che possa informare sulla sua vicenda storica senza rimuovere o alterare alcune fasi per privilegiarne altre. Si tratta di una sorta di archeologia musealizzata¹¹⁹, accompagnata da strumenti di georeferenziazione per gestire la manutenzione nel tempo di tutte le componenti materiche del giardino, che è stata avviata in contesti di particolare ampiezza e problematicità, come Apeldoorn, con il discutibile restauro stilistico del giardino di Het Loo, realizzato alla fine del XVII secolo da William d'Orange e Mary Stuart¹²⁰. Tale intervento, a distanza di qualche decennio, riconsidera non più solo la storia della fase barocca, ma il restauro in progress del giardino, affidando al feedback di una narrazione museale i più minuti dettagli tecnici, come la realizzazione dei *parterres*, il ripristino delle canalizzazioni, il rifacimento dei *treillages*. Se l'esperienza di Het Loo offre un possibile approccio critico alla vicenda dei restauri più recenti, quello di Vaux-le-Vicomte fissa nelle memorie visive e interattive la lunga durata di una storia che vede l'avvio della prassi del restauro dei giardini, con l'intervento di Achille Duchêne di fine Ottocento¹²¹. Dal percorso museale allestito nel castello emergono storie incrociate di famiglie di committenti, politici e paesaggisti illustri, ma anche di giardinieri, paesani, botanici e fontanieri che si avvicendano apportando culture ed emozioni diverse. La narrazione traccia il filo diacronico che riemerge, tangibile, all'esterno nell'esperienza della scoperta, a sua volta implementata da pannellature *in situ* che pausano i nodi cruciali del giardino, quei confini tra giardino e paesaggio che si esaltano vicendevolmente, nella continua, sapiente delimitazione del margine tra natura naturale e natura artificata da più di un secolo

¹¹⁹ Sul tema della musealizzazione dei giardini si veda: GIUSTI F. 2025.

¹²⁰ GIUSTI 2004, pp 145-147.

¹²¹ GIUSTI 2004, pp.133-138.

di restauri. Se tali esperienze sembrano riguardare la sfera della valorizzazione, in realtà sono da pensare in maniera integrata con il progetto e l'intervento di restauro, per la capacità di creare e trasmettere consapevolezza storico-critica, significati e valori, nella fruizione di ogni giardino da parte della comunità.

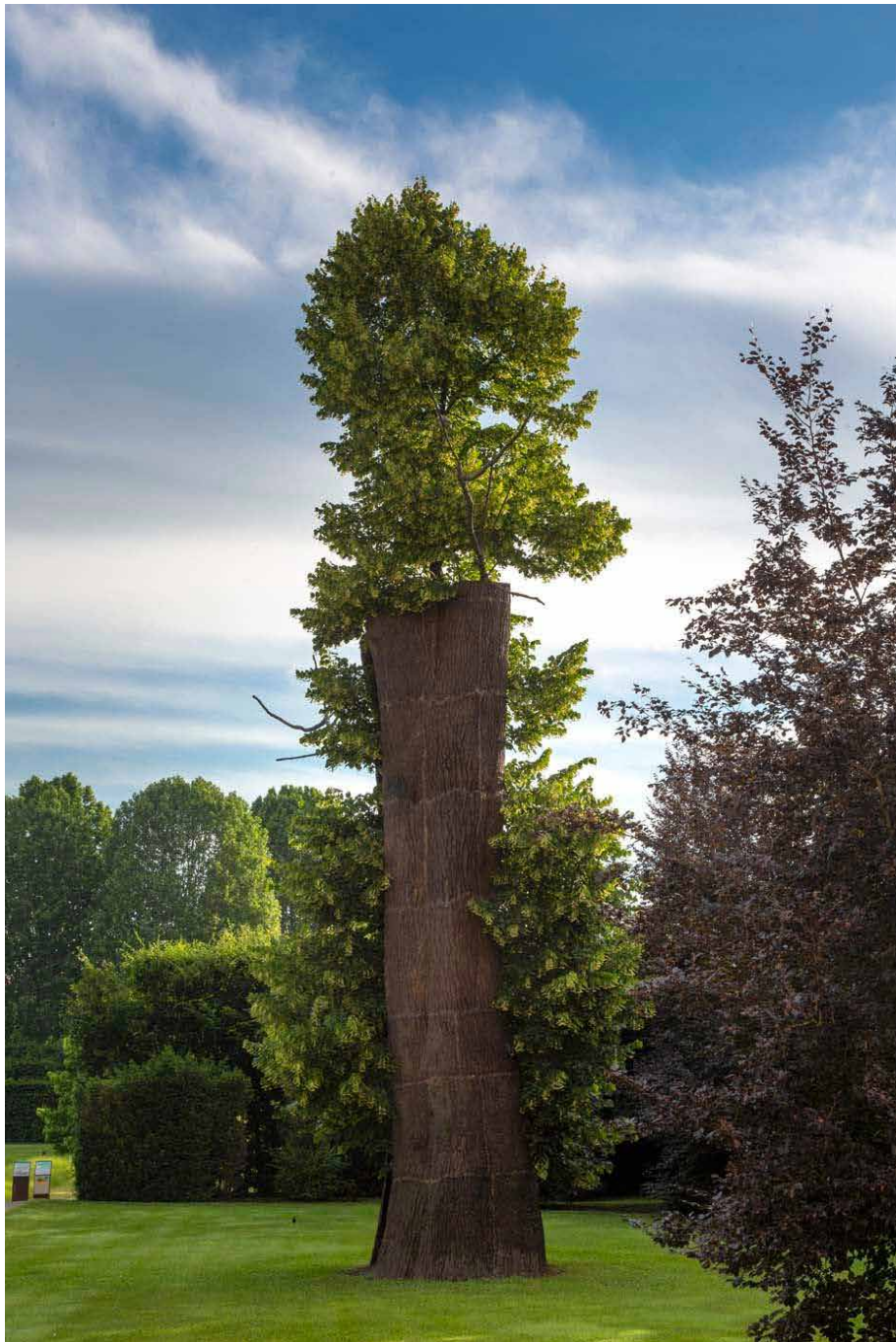
Un ulteriore aspetto che va a integrarsi con le strategie di conservazione consiste nel ricercare nella stessa esegesi del giardino gli stimoli emotivi di nuove creatività che possono aggiungere valore e muovere la memoria su ulteriori giochi narrativi, come dimostra tra tutti (e pur con le riserve prima evidenziate) l'intervento al Bosquet du théâtre d'eau di Versailles. C'è infine il caso dei giardini storici valorizzati da artisti contemporanei, come per esempio il giardino di Celle a Pistoia, un museo a cielo aperto che si sovrappone al giardino riprogettato da Giovanni Gambini nell'Ottocento, dove si integrano e si valorizzano reciprocamente le singole autonomie linguistiche. Diverso è il caso di Venaria Reale, dove la memoria del giardino va oltre le ipotesi ricostruttive, riuscendo tuttavia a riscattare la sua potenzialità evocativa con le sculture di Giuseppe Penone, lo stesso che adagia sul prato di un *bosquet* di Tuileries il suo *Arbre des voyelles*, dimostrando come il giardino sia a tutti gli effetti espressione della *Gesamtkunstwerk*. Dunque, il giardino non chiude un circuito creativo ma ne alimenta altri.

In questi casi, l'intervento riallaccia il filo d'una comunicazione perduta con gli strumenti di oggi, ma senza banalizzare o mistificare il senso della tradizione o dell'identità. Perché alla base della costruzione del paesaggio vi è un diverso senso del tempo rispetto al passato, una distanza che abbraccia concezioni altre del patrimonio. Ciò comporta quindi di riconsiderare il giardino sotto un nuovo profilo e una nuova dimensione, andando oltre le definizioni finora avanzate dalla storiografia contemporanea. Il giardino non è solo una "sistemazione artificiosa, secondo moduli geometrici o fantastici allo scopo di ottenere un risultato prettamente estetico"¹²², o un "insieme polimaterico formato da prevalente materia vegetale", il giardino è un nodo culturale, che metabolizza la dimensione scientifica, artistica, sociale, pragmatica e sperimentalista, secondo prospettive sempre schiuse al nuovo. Un'opera aperta, secondo una felice definizione mutuata da Umberto Eco. Dove il valore di novità si misura sul livello di percezione sensibile, risultato di una molteplicità di fattori culturali, tecnologici, antropologici.

¹²² ARGAN 1982.

**Venaria Reale,
Torino.**

Il giardino delle
sculture fluide.
Giuseppe Penone
2003 - 2007 (foto
di Dario Fusaro
per il Consorzio
delle Residenze
Reali Sabaude,
2022).





Bibliografia e fonti

ACIDINI, GALLETTI, GIUSTI 1997, Cristina Acidini, Giorgio Galletti, Maria Adriana Giusti (a cura di), *Il giardino e le mura. Ai confini tra natura e storia*, Atti del Convegno Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei di Pietrasanta (San Miniato, giugno 1995), Edifir, Firenze.

ACTON 1973, Harold Acton, *Tuscan villas*, Thames And Hudson, London; ed. It. *Ville toscane*, Becocci, Firenze.

ADAMS 1980, William Howard Adams, *Les jardins de France, 1500-1800: Le rêve et le pouvoir*, L'Esquerre, Paris.

ADDISON 1712, John Addison, *The Spectator*, Saturday, Sept. 6, p. 25.

ALBERTI 1452 (1966), Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, ed. a cura di G. Orlandi (introduzione e note di P. Portoghesi), Milano.

ALLAIN, CHRISTIANY 2006, Yves-Marie Allain e Janine Christiany, *L'Art des jardins en Europe*, Citadelles e Mazenod, Parigi.

ALLIMAND 2000, Anne Allimand, *Pour une archéologie des jardins. L'exemple de la Batie d'Urfé*, "Revue de l'Art", n. 129, pp. 61-69.

ALLIMAND 2001, Anne Allimand, *L'étude archéologique et hydrologique des jardins de Vallery*, "Monumental", settembre 2001, pp. 40-43.

ALMAGRO 2012, Antonio Almagro, *Investigación y restauración en el Alcázar de Sevilla*, "Informes de la Construcción" "Vol. 64, No Extra, pp. 95-108.

AMHERST 1895, Alicia Amherst, *A History of Gardening in England*, Bernard Quaritch, London.

ANDRÉ 1879, Edouard André, *Traité général de la composition des parcs et jardins*, G. Masson, Paris.

ANDROUET DU CERCEAU 1576, Jacques Androuet du Cerceau, *Leçons de perspective positive*, Mamert Patisson, Paris.

ANDROUET DU CERCEAU 1576-1579, Jacques Androuet du Cerceau, *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*. Gilles Beys, Paris.

ANDROUET DU CERCEAU (1576-1988, Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents batiments de France*, Presentation et commentaires de David Thomson. L'Aventurine, Parigi.

ANNALES FORESTIÈRES 1854, *Annales forestières*, Imprimerie de Beau, Saint-Germain-en-Laye 1854, t. XIII.

AÑÓN FELIÚ 1987, Carmen Añón Feliú, *El arte del jardín en la España del siglo XVIII*, in AA.VV, *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Catalogo della mostra, Madrid, pp. 255-270.

AÑÓN, SANCHO 1990, Carmen Añón Feliú, José Luis Sancho, *Jardines Clásicos de España (T.I), Notas sobre la vida y escritos de Xavier de Winthuysen (T.II)*, Doce Calles, Madrid.

AÑÓN FELIÚ 1996, Carmen Añón Feliú, *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Cursos de Verano de El Escorial, pp. 209-230.

AÑÓN FELIÚ 1999, Carmen Añón c, Javier de Winthuysen, in *Jardines de España*, catálogo de exposición, Fundación Cultural Mapfre, Madrid.

AÑÓN FELIÚ, REVUELTA BLANCO 2001, Carmen Añón Feliú, Javier Revuelta Blanco, (a cura di), *Cultura y Naturaleza. Textos internacionales*, Cantabria.

AÑÓN FELIÚ 2002, Carmen Añón Feliú, *Culture and nature. International legislative texts referring to the safeguard of natural and cultural heritage*, Olshki, Firenze.

AÑÓN FELIÚ 2005, Carmen Añón Feliú, *Sentimento y construcción del jardín español*, in CONAN, ROJO, ZANGHERI 2005, pp. 359-390.

- ARANJUEZ 1987, *El Real Sitio de Aranjuez Y el Arte Cortesano Del Siglo XVIII*, Catálogo de la exposición celebrada en las Salas de exposiciones del Palacio Real de Aranjuez abril-mayo 1987, Patrimonio Nacional, Madrid.
- ARGAN 1982, Giulio Carlo Argan, *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. VI, Venezia-Roma, 1982, voce *Giardino*, cc.155-156.
- ARIZZOLI-CLEMENTEL 2000, Pierre Arizzoli-Clementel (a cura di), *The Garden of Le Nôtre at Versailles. Plans by Chaufourier*, Parigi.
- ASSUNTO 1973, Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, 2 voll., Giannini, Napoli.
- ASSUNTO 1981, Rosario Assunto, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino, Saggi di teoria e storia dell'estetica*, Bulzoni, Roma.
- ASSUNTO 1998, Rosario Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerrini, Milano.
- AUDOUY, SANTINI 2021, Michel AUDOUY, Chiara Santini (a cura di), *Paysages. L'héritage de Le Nôtre*, Actes Sud- ENSP, Arles- Versailles.
- AUDOT 1859, Louis-Eustache Audot, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins, avec cent soixante-huit Planches* (1818, 1a.ed.).
- AUDURIER CROSS 1993, Alix Audurier Cross, *Jean Claude Forestier (1861-1930) e "il giardino francese moderno"*, in A. Tagliolini (a cura di) *Il giardino europeo del Novecento 1900-1940*, Atti del III Colloquio internazionale di Pietrasanta, Firenze 1993, pp. 161-172.
- AZZI VISENTINI 1988°, Margherita Azzi Visentina (a cura di), *Il giardino Veneto. Storia e conservazione*, Electa, Milano.
- AZZI VISENTINI 1988b, Margherita Azzi Visentini, *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento*, Il Polifilo, Milano.
- AZZI VISENTINI 1988c, Margherita Azzi Visentini (a cura di), *Il giardino veneto. Dal tardo medioevo al Novecento*, Il Polifilo, Milano.
- AZZI VISENTINI 1999, Margherita Azzi Visentini (a cura di), *L'Arte dei giardini. scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, II voll. Il Polifilo, Milano.
- BABELON 1993, Jean-Pierre Babelon, *La restauration des jardins de Versailles*, "Monumental", 4, settembre.
- BACHMANN, SEELIG 1985, Erich Bachmann, Lorenz Seelig (a cura di), *Felsengarten Sanspareil*, Bayer. Verwaltung d. Staatl. Schlösser, Gärten u. Seen, München.
- BAFILE 1954, Mario Bafile, *Pacello di Mercogliano. Influssi italiani nei giardini di Francia nel Medio Evo e nella Rinascenza*, "Palladio", 1-2 gennaio-giugno 1954, p.44-58..
- BAGATTI VALSECCHI 1960, Pier Fausto Bagatti Valsecchi, *La tutela del patrimonio artistico e naturale in Inghilterra: il "National Trust"*, in "Urbanistica", n.3 1, luglio.1960.
- BAGATTI VALSECCHI 1987, Pier Fausto Bagatti Valsecchi (a cura di), *Il giardino storico. Protezione e restauro*. Atti del VI Colloquio internazionale ICOMOS-IFLA (Firenze, 19-23 maggio 1981), Firenze.
- BAGATTI VALSECCHI, KIPAR 1996, Pier Fausto Bagatti Valsecchi, A. Kipar, *Il giardino paesaggistico tra Settecento e Ottocento in Italia e in Germania*, Guerini e associati, Milano.
- BAJARD, BENCINI 1992, Sophie Bajard, Raffaello Bencini, *Villas et jardins de Toscane*, Terrail, Paris.
- BALDINI 1978, Umberto Baldini, *Teoria del restauro e unità metodologica*, 2voll., Nardini, Firenze.
- BALTRUSAITIS 1983, Jurgis Baltrusaitis *Aberrazioni, saggio sulla leggenda delle forme*, Adelphi, Milano.
- BARIDON 1998, Michel Baridon, *les jardins. Paysagistes, Jardiniers, Poètes*, ed. Robert Laffont, S.A., Paris.
- BARIDON 2000, Michel Baridon (a cura di), *Les jardins des Duchéne en Europe*, Éditions Spiralinthe, Fonds Duchéne, Neuilly-sur-Seine.
- BARIDON 2001, Michel Baridon, *I giardini di Versailles*, Motta, Milano.

- BARKHOF H.R., OLDENBURGER-EBBERS 1981, Henk R. Barkhof, C.S. Oldenburger-Ebbers, *Plants for the restoration of the baroque Garden of the Palace of Het Loo at Apeldoorn*, "Journal of Garden History", I, pp.293-304.
- BARRÈS 1910, Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, Fayard, Paris.
- BARTENIEV, BATAJKOVA 1985, Igor Barteniev, Valentina Bataikova, *Leningrad. Architecture. Monuments, Musées, Environs* (pref. Youri Smirnov, trad. L. Boutier-Roubillan), Edition d'art Aurora, Leningrado.
- BATEY, WOULDSTRA 1995, Mavis Batey, Jan Woudstra, *The Story of the Privy Garden at Hampton Court*, Barn Elms,.
- BATEY 2006, Mavis Batey, *Alexander Pope the Poet and the Lanscape*, Barn Elms, London.
- BATTISTI 1989, Eugenio Battisti, *Reinventando per il futuro i giardini del passato*, in CAZZATO 1989, pp. 217-222.
- BATTISTI 2004, Eugenio Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio* a cura di Giuseppa Sacaro Del Buffa, Olshki 2004.
- BEAUFILS 2019, Sandra Beaufile, *Alexandre Dufour (1759-1835), architecte de Versailles* "Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles", febbraio 2019.
- BELLI 1996, Gianluca Belli (a cura di), *Sperimentazioni. Restauri di giardini e parchi storici. Corso per architetti*, Ed. Regione Toscana, Firenze.
- BELLI BARSALI 1981, Isa Belli Barsali, *Il restauro di ville e giardini storici*, in "Italia Nostra", 199-200, XXV, Roma 1981, pp. 15-19.
- BELLI BARSALI 1983, Isa, Belli Barsali *I Giardini non si sbucciano*, in "Italia Nostra", Bollettino n.221, pp. 32-36.
- BELLI BARSALI 1983, Isa, Belli Barsali *Ville di Roma*, Milano.
- BELLI BARSALI 1987, Isa, Belli Barsali, *Per una Carta del restauro dei giardini storici*, in BAGATTI VAL-SECCHI 1989, pp. 159-166.
- BELLINI 1989, M. Bellini, *Il dibattito sui giardini storici: equivoci e acquisizioni*, in CAZZATO 1989, pp. 164-173.
- BÉNETIÈRE 2000, Marie-Hélène Bénétière *Jardin. Vocabulaire typologique et Technique*, (sous la dir.de Monique, Chatenet e Monique Mosser) édition du Patrimoine, Paris.
- BENOIST 1947, Luc Benoist, *Versailles*, Ed. De Cluny, Paris.
- BENOIT 1903, François Benoit, *L'art des jardins*, Librairie de l'Art ancien et moderne, Paris 1903.
- BENTIVOGLIO, FONTANA 2001, Enzo Bentivoglio, Vincenzo Fontana (a cura di), *Giardino romantico in Italia tra Settecento e Ottocento negli scritti di Marulli, Pindemonte, Cesarotti, Mabil e nel Recueil de dessins di J.G. Grohmann*, Gangemi, Roma.
- BERGER 1974, Robert W. Berger, *Garden Cascades in Italy and France, 1565-1665*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. XXXIII, no. 4, december 1974, pp. 304-322.
- BERGER 1984, Robert W. Berger, *Review Essay: Manière de montrer les jardins de Versailles*, in "Journal of Garden History", vol. 4, no. 4, october-december 1984, pp. 429-431.
- BERGER 1985, Robert W. Berger, *In the Garden of the Sun King. Studies on the Park of Versailles under Louis XIV*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- BERNARD 1913, Jean-Marc, Bernard, *La Renaissance du jardin français*, Nouvelle Librairie Nationale, Paris.
- BETTA 1932, Pietro Betta, *Le caratteristiche dei principali tipi di giardini*, "L'Architettura", 4/5, pp. 3-9.
- BEURTHERET 1996, Vincent Beurtheret, *Versailles des jardins vers ailleurs. Le testament secret de Louis XIV*, Chateau-Gontier.

- LABBÉ, BICART-SÉE 1996, Jacqueline Labbé, Lise Bicart-Sée, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville*, RMN-GP, Paris.
- BIRNBAUM, KARSON 2001, Charles A. Birnbaum, Robin S. Karson (a cura di), *Pioneers of American Landscape Design*, Mc Graw Hill, New York.
- BIRKSTED 2004, Jan Kenneth Birksted, *Landscape History and Theory: from Subject Matter to Analytic Tool*, "Landscape Review", 8 (2) pp. 4-28.
- BLOMFIELD, THOMAS 1892, Reginald Theodore Blomfield, Francis Inigo Thomas, *The Formal Garden in England*, Pub. Macmillan & Co., London.
- BOBBIO 1992, L. Bobbio (a cura di), *Le politiche dei beni culturali in Europa*, Il Mulino, Bologna.
- BOBOLI '90 1991, *Boboli '90, Atti del Convegno di studi* (Atti del Convegno internazionale (Firenze 9-11 marzo 1989), 2 voll. Edifir, Firenze.
- BOCCHI, CERUTI 1985, Gianluca Bocchi, Mauro Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milano.
- BOCCHI, CERUTI 2004, Gianluca Bocchi, Mauro Ceruti, *Educazione e globalizzazione*, Raffaello Cortina, Milano.
- BONELLI 1989, Renato Bonelli, *Giardini storici: necessità di una teoria*, in CAZZATO 1989, pp. 178-183.
- BOIRET 1985, Yves Boiret (a cura di), *Régénérer les jardins classiques*. Atti del convegno (Versailles, 2-4 ottobre 1985), vol.8, sezione francese "Les" cahiers de la Section Française de l'ICOMOS / International Council on Monuments and Sites.
- BONET CORREA 1987, Antonio Bonet Correa, *El Real Sitio y Villa de Aranjuez en el siglo XVIII: Arquitectura y Urbanismo*, in AA.VV, *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Catalogo della mostra, Madrid 1987, pp. 17-32.
- BLONDEL 1737-1738, Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général*. Paris, Charles-Antoine Jombert, Paris, 2 voll.
- BLONDEL 1773, Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments, contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes, par J.F. Blondel, Architecte, dans son Ecole des Arts*, Paris, chez la Veuve Desaint, t. IV.
- BLOMFIELD, THOMAS 1892, Reginald Theodore Blomfield, Francis Inigo, Thomas, *The Formal Garden in England*, Macmillan and Co. London.
- BOITARD 1825, Pierre Boitard, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins avec 96 planches représentant des plans de jardins, des fabriques propres à leur décoration, et des machines pour élever les eaux: ouvrage faisant suite à l'Almanach du bon jardinier*, Audot, Paris.
- BOITARD 1846, Pierre Boitard, *L'Art de composer et décorer les jardins*, Roret, Paris.
- BONARELLI MODENA 1930, Giulia Bonarelli Modena, *I giardini all'italiana nelle Marche*, in "Rassegna marchigiana", IX (1930-31), pp.163-183.
- BONI 1917, Giacomo Boni, *La flora delle ruine*, in Jovi Victori, "Nuova antologia" Roma, pp. 27- 34.
- BORDONE 1993, Renato Bordone, *Lo specchio di Shallot*, Liguori, Napoli.
- BORCHARDT 1989, Rudolf Borchardt, *Città italiane* (trad. M. Marianelli), Adelphi, Milano.
- BORGONGINO 2006, Michele Borgongino, *Archeobotanica. Reperto vegetali da Pompei a territorio vesuviano*, L'Erma di Bretschneider, Roma i.
- BORIANI, SCAZZOSI 1987, Maurizio Boriani, Lionella Scazzosi (a cura di), *Natura e architettura. La conservazione del patrimonio paesistico*, Clup, Milano.
- BORIANI, SCAZZOSI 1992, Maurizio Boriani, Lionella Scazzosi (a cura di), *Il giardino e il tempo. Conservazione e manutenzione delle architetture vegetali*, Guerini e Associati, Milano.

- BORIANI 1992, Maurizio Boriani, *Quale restauro per le "architetture vegetali"? Problemi di tutela, conservazione e gestione di un patrimonio vivente*, in BORIANI, SCAZZOSI 1992, pp. 15-24.
- BORIANI, SCAZZOSI 1994, Maurizio Boriani, Lionella Scazzosi, *Parchi e giardini storici. Indirizzi per la tutela, conservazione, gestione*, in CAZZANI 1994, pp. 30-40.
- BORIANI 1994, Maurizio Boriani, *Il progetto di manutenzione programmata: l'esperienza del parkplegewerk "ANANKE"*, 6, giugno 1994, pp. 71-74.
- BORIANI 1996, Maurizio Boriani (a cura di), *Giardino e paesaggio. Conoscenza, conservazione, progetto*, "Aletheia", Firenze.
- BÖRSCH SUPAN 1967, Eva Börsch Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*, Hessling, Berlin.
- BOSIO 1931, Gherardo Bosio, *Il concorso di Firenze per un giardino privato moderno all'italiana*, "Domus" 1931, pp. 23-27.
- BOSSAGLIA 1990, Rossana Bossaglia (a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del Convegno (Pavia 25-28 settembre 1985), 2 voll. Mazzotta, Milano.
- BRANDI 1963, Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Roma.
- BRAUDEL 1973a, Fernand Braudel (a cura di), *Problemi di metodo storico*, Laterza, Bari-Roma.
- BRAUDEL 1973b, Fernand Braudel, *Scritti sulla storia*, Mondadori, Milano.
- BRAUDEL 1974, Fernand Braudel (a cura di), *La storia e le altre scienze sociali*, Laterza, Bari-Roma.
- BRAUDEL 1986, Fernand Braudel *I tempi della storia. Economie, società, civiltà*, Dedalo, Bari.
- BRAUDEL 2015, Fernand Braudel, *Storia, misura del mondo*, Il Mulino, Bologna.
- BROOKE 1857, Edward Adveno Brooke, *The Gardens of England*, T. McLean, London.
- BOYCEAU DE LA BARAUDERIE 1636, Jacques Boyceau de la Barauderie *Traité du jardinage*, Vanlo-chom, Paris.
- BOYDEN, VINCIGUERRA, Martha Boyden, Alessandra Vinciguerra (a cura di), *Ritratti di giardini italiani*, Electa, Milano.
- BRENT 2010, Elliot Brent, *Changing fashions in the conservation and restoration of gardens in Great-Britain*, "Bulletin du Centre de recherche du Château de Versailles" <https://doi.org/10.4000/crcv.10764>.
- BRIGHT 1879, Henry Arthur Bright, *A Year in a Lancashire Garden*, Kessinger, London.
- BRUSCHI, DE FOLLY D'AURIS, MATTEINI 1987, Carlo Bruschi, Valeria De Folly D'Auris, Milena Matteini, *Capitolato speciale d'appalto per le opere concernenti l'architettura del paesaggio*, Milano.
- BURCKHARDT 1911, Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, G. & C Sansoni, Firenze.
- BURY 1982, John Bagnell Bury, *Some early Literary References to Italian Gardens*, "Journal of Garden History", vol. 2, pp. 17-24.
- BUSCAROLI 1935, Rezio Buscaroli, *La pittura di paesaggio*, Soc. Tip. Mareggiani, Bologna.
- CACCIA, GIUSTI, SANTINI 2021, Susanna Caccia, Maria Adriana Giusti, Chiara Santini (a cura di), *1981-2021. Giardini Storici. Esperienze, ricerca, prospettive, a 40 anni dalle Carte di Firenze*, "Restauro archeologico", 2 voll., University Press, Firenze.
- CAHEN D'ANVERS 1928, Charles Cahen d'Anvers, *Le Château de Champs*, Parigi, Imprimerie Nationale.
- CAILLAUD DE GUIDO 2002, Laurence Caillaud de Guido, *Le Nôtre et les jardins de Versailles*, "Dossier de l'art", n. 89, *Le jardin à la française de la Renaissance à nos jours*, agosto/settembre, pp. 70-79.
- CALAFATI 2020, Marco Calafati, *Materials, constructions and workmens in the Libro della fabbrica of Pratolino in 1575*, in BRUNO BENTZ, SABINE FROMMEL (a cura di), *Les Grottes artificielles en Europe à la Renaissance*, Presses Universitaire du Midi, Toulouse.

- CALLEGARI 1931/32, Adolfo Callegari, *La mostra del giardino italiano a Firenze I. Il giardino romano e il giardino toscano*, "Dedalo", pp. 901-926.
- CALLEGARI 1931/32, Adolfo Callegari, *La mostra del giardino italiano a Firenze. II. Il giardino nell'Italia settentrionale e in particolare nel Veneto*, "Dedalo" 1931/32, pp. 1141-1167.
- CAMPITELLI 1994, Alberta (a cura di), *Le ville a Roma. Architetture e giardini dal 1870 al 1930*, Argos, Roma.
- CAMPITELLI 1999, Alberta Campitelli, *I giardini segreti di Villa Borghese: dalla storia al restauro*, in GIUSTI 1999, pp. 177-196.
- CAMPITELLI 2005, Alberta Campitelli (a cura di), *Verdi Delizie. Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma*, Roma.
- CAMPITELLI 2019, Alberta Campitelli, *Ville e giardini d'Italia tra natura e artificio*, Jaca Book, Milano.
- CANE 1926/27, Percy Cane, *Modern Gardens British and Foreign*, "The Studio", Numero speciale 1926/27, Londra.
- CANESTRINI, FURIA, IACONO 2001. Francesco Canestrini, Francesca Furia, Maria Rosaria Iacono (a cura di), *Il governo dei giardini e dei parchi storici. Restauro, manutenzione, gestione*, atti del VI convegno Parchi e giardini storici, parchi letterari, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- CANEVA, NUGARI, PINNA, SALVADORI 1996, Giulia Caneva, M.P. Nugari, D. Pinna, O. Salvadori, *Il controllo del degrado biologico*, Nardini, Firenze.
- CAPONE, LANZARA; VENTURI FERRIOLO 1992, Paola Capone, Paola Lanzara, Massimo Venturi Ferriolo (a cura di), *Pensare il giardino*, Guerini, Milano.
- CARBONARA 1997, Giovanni Carbonara, *Osservazioni sul restauro dei giardini*, in *Avvicinamento al restauro*, Liguori, Napoli, pp. 497-509.
- CAREL 1932, René Carel, *La mode et les jardins*, in *Jardins d'Aujourd'hui*, pp. 137-140.
- CANTELLI 2014, Marilù Cantelli, *La Mostra del giardino italiano a Palazzo Vecchio (1931)*, "Cahiers d'études italiennes", 18/2014, pp. 233-246.
- CÁRCELES 2009, Juan Antonio González Cárceles, *La recuperación del palacete: una intensa historia*, Presidencia del Gobierno, Madrid.
- CARITA, CARDOSO M.E., CARDOSO A.H. 1987, Helder Carita, Miguel Esteves Cardoso, Antonio Homem, Cardoso, *Tratado da Grandesa dos Jardins em Portugal, ou da originalidade e desaires desta Arte*, Edicao Dos Autores, Lisboa.
- CARVALLO J., CARVALLO R. 1990, Joachin Carvallo, Robert Carvallo, *Joachim Carvallo et Villandry: écrits et témoignages*, R. Carvallo, Villandry.
- CARVALLO 1997, Robert Carvallo, *Obituary and his speech at the Villandry-Hartfield twinning ceremony*, "Historic Gardens Review" Autumn, I, pp. 39-41.
- CARVALLO 1998, Robert Carvallo, *Les jardins de Villandry*, R. Carvallo, Villandry.
- CARUS 1991, Carl Gustav Carus, *Lettere sulla pittura di paesaggio* (a cura di A. Nigro), Edizioni Studio Tesi, Pordenone.
- CASTELL 1728, Robert Castell, *The villas of the Ancients Illustrated.*, Printed for the Author, London.
- CASTELLANO, MARTINI, SIBILIA 2007, Alfredo Castellano, Marco Martini, Emanuela Sibilìa (a cura di), *Elementi di archeometria per i Beni culturali*, Egea, Milano.
- CATALANO, PANZINI 1992, Mario Catalano, Franco Panzini, *Giardini storici. Teoria e tecniche di conservazione e restauro*, Officina, Roma.
- CAZZANI 1994, Alberta Cazzani (a cura di), *Architettura del verde*, BeMa, Milano.

- CAZZANI, GIAMBRUNO, SCAZZOSI 1996, Alberta Cazzani, Maria Cristina Giambruno, Leonella Scazzosi, *Architetture vegetali: caratteri tipologici e costruttivi*, Parco naturale della Valle del Lambro, Milano.
- CAZZATO 1987, Vincenzo Cazzato, *Firenze 1931: la conservazione del "primato itliano" nell'arte dei giardini*, in TAGLIOLINI, VENTURI FERRIOLO 1987, pp. 77-108.
- CAZZATO 1989, Vincenzo Cazzato (a cura di), *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*, Ministero per i Beni Culturali e ambientali. Ufficio studi, Roma.
- CAZZATO 1990, Vincenzo Cazzato, *Giacomo Boni: Flora e Ruine*, in MORGANTI 1990, pp. 605-626.
- CAZZATO 1991, Vincenzo Cazzato (a cura di), *Ville, Parchi e Giardini. per un atlante del patrimonio vincolato*, Ministero per i BB. CC.AA., Ufficio Studi, Roma.
- CAZZATO 1992, Vincenzo Cazzato, *Frammenti per una storia del restauro del giardino storico*, in BORIANI, SCAZZOSI 1992, pp. 59-73.
- CAZZATO 1992, Vincenzo Cazzato (a cura di), *Ville, parchi e giardini. Per un atlante del patrimonio vincolato*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992.
- CAZZATO, FAGIOLO, GIUSTI 1993, Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, *Teatri di verzura. La scena del giardino dal Barocco al Novecento*, Edifir, Firenze.
- CAZZATO 1995, Vincenzo Cazzato, *Il fascino del giardino italiano nella storiografia del Novecento*, in *Il giardino. Tipologie e restauro*, "Conservazione" 31/32 (numero monografico), pp. 21-42.
- CAZZATO 1996, Vincenzo Cazzato, *The Restoration of Italian Gardens in the Early Nineteenth Century*, in FANTONI., FLORES., PFORDRESHER 1996, pp. 91-118.
- CAZZATO 1999, Vincenzo Cazzato (a cura di), *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra '800 e '900*, Istituto Poligrafico e Zecca Stato, Roma.
- CAZZATO, FAGIOLO, GIUSTI 2000, Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, (a cura di), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*, I vol. Electa, Milano.
- CAZZATO, FAGIOLO, GIUSTI 2002, Vincenzo Cazzato, Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, Giusti (a cura di), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*, II vol. Electa, Milano.
- CAZZATO 2004, Vincenzo Cazzato (a cura di), *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Ist. Poligrafico e Zecca Dello Stato- Archivi Stato.
- CAZZATO 2009, Vincenzo Cazzato (a cura di), *Atlante del giardino italiano 1750 – 1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti. italia settentrionale vol. I italia centrale e meridionale*, vol.2, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- CAVAGNERO, GIUSTI, REVELLI 2009, Paolo Cavagnero, Maria Adriana Giusti, Roberto Revelli, *Scienza idraulica e restauro dei giardini*, Celid, Torino.
- CECHELLI 1933, Carlo Cecchelli, *Per la sistemazione dell'Appia*, "Capitolium", 7, pp.313-326.
- CERECHINI 2001, Elisabetta Cereghini, *Jean-Marie Morel (1728-1810)*, in RACINE 2001, pp.162-165.
- CERUTI 2018, Mauro Ceruti, *Il tempo della complessità*, Raffaello Cortina ed., Milano.
- CERUTI, LAZZO 1988, Mauro Ceruti, Ervin Lazlo (a cura di), *Physis. Abitare la terra*, Feltrinelli, Milano.
- CHAMBERS 1757, William Chambers, *Design of Chinese Building, Furniture, Dresses, Machines and Utensils*, for the Author, Messrs. Dodsley, and others, London.
- CHAMBERS 1772, William Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening*, W. Griffin, London.
- CHAPLAIN, BONNEFILLE 2004, Philippe Chaplain, Michel Bonnefille, *Léon Azéma Architecte 1888 - 1978*, éd. de la Mairie de Bourg-la-Reine brochure no 2, année.
- CHARGEAT 1930, Marguerite Chargeat, *L'art des jardins: précis historique sur l'art des jardins*, Librairie Garnier Frères, Paris.

- CHEVALLEY 1912, Giovanni Chevalley, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle Ville piemontesi nel XVIII secolo*, Società tipografico-editrice nazionale, Torino.
- CHIUSOLI 1999, Alessandro Chiusoli, *La scienza del paesaggio*, CLUEB, Bologna.
- CINTI 1998, Daniela Cinti, *Giardini e giardini*, Electa, Milano 1998.
- CHOULOT 1846, Paul de Lavenne, conte di Choulot, *L'art des jardins ou Etudes théoriques et pratiques sur l'arrangement extérieurs des habitations*, I-M. Fay, Nevers.
- CHIODO 2007, Simona Chiodo, *Lo stile, la rappresentazione, l'espressione (cioè la nozione analitica di soggetto)* in T. Andina, A. Lancieri (a cura di), *Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, "Rivista di estetica", 35/2007, pp. 81-96. <https://doi.org/10.4000/estetica.3998>.
- CHOAY 1996, Françoise Choay, *L'allegoria del patrimonio*, Officina, Roma.
- CHRISTIANY, ALLAIN 2006, Janine Christiany, Yves-Marie Allain, *L'art des jardins en Europe: de l'évolution des idées et de savoir-faire*, Citadelles & Mazenod, Paris.
- CIARALLO 1990, Anna Maria Ciarallo, *Le problematiche botaniche dell'area archeologica vesuviana*. In: M. MASTROROBERTO (a cura di), *Archeologia e Botanica*. Monografie, 2: L'Erma di Bretschneider, Roma, pp. 17-32.
- CIARALLO 2012, Anna Maria Ciarallo, *Gli spazi verdi dell'antica Pompei*, Aracne, Roma.
- CIRIACONO 1985, Salvatore Ciriaco, *Trattati di agricoltura, di idraulica, di bonifica*, in GIOSEFFI, FONTANA, CIRIACONA, PESENTI, CHEMELLO, GASPARINI 1985, pp. 45-60.
- CLÉMENT G, CLÉMENT J-F. 2006, Gilles Clément, Jean-François Clément, *Un paysagiste planétaire sur les traces des plantes qui voyagent. Un dialogue sur les jardins avec Jean-François Clément*, "Horizons Maghrébins", *Le droit à la mémoire*, N°54, 2006. pp. 25-40.
- CLIFFORD 1964, Dereck Clifford., *L'Histoire et l'Art des jardins*, Club des Libraires De France, Paris.
- COFFIN 1960, David Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Cambridge University Press.
- COFFIN 1991, David Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton University Press.
- COLLETTE 2005, Florence Collette, *Louis-Sulpice Varé (1803-1883), un paysagiste français du XIXe siècle à redécouvrir*, "Polia, la revue de l'art des jardins", no 3, printemps.
- COMBLES 1780, Charles-Jean de Combles, *L'école du Jardin Potager*, La veuve ESTIENNE & FILS, Paris.
- CONAN 1986, Michel Conan., *Nature into art: gardens and landscapes in the everyday life of Ancient Rome*, "Journal of Garden History", 1986, pp.348-356.
- CONAN 2001°, Michel Conan, *Antoine-Joseph Dezallier D'Argenville (1680-1765)*, in RACINE 2001, pp.96-106.
- CONAN 2001b, Michel Conan, *Claude Mollet (v.1563-v. 1649) et sa famille*, in RACINE 2001, pp. 23-31.
- CONAN, ROJO, ZANGHERI 2005, Michel Conan, José Tito Rojo, Luigi Zangheri (a cura di), *Histories of Garden conservation*, Olschki, Firenze.
- CONFORTH 1981, John Conforth, *Ham House Re-interpreted*, "Country life", 29, 01. 1981, pp.250-253.
- CONFORTH 1981, John Conforth, *Ham House Re-interpreted*, "Country life", 05.02.1981, pp.322-325.
- COOK, WETTERBURN 1903-1912, Edgar Thomas Cook, Alexander Wetterburn (a cura di), *The Works of John Ruskin*, Cornell University Library, London.
- CORDEY 1933, Jean Cordey, *Étude historique et artistique*, in FRANCE 1933, pp. 105-209.
- COREGARO NEGRIN 1890, Antonio Coregario Negrin, *Dell'arte dei giardini: parte storica*, Tipografia L.Roux, Torino.

CORNAGLIA 1994, Paolo, *I giardini di marmo ritrovati. La geografia del gusto in un secolo di cantiere a Venetia Reale (1699-1798)*, Lindau, Torino.

CORNAGLIA, GIUSTI 2015, Paolo Cornaglia, Maria Adriana Giusti (a cura di), *Il risveglio del giardino. Dall'hortus al paesaggio, studi, esperienze, confronti*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca.

CORNAGLIA 2019, Paolo Cornaglia (a cura di), *Il giardino del palazzo reale di Torino (1563-1915)*, Leo S. Olschki, Firenze.

CORPECHOT 1912, Lucien Corpechot, *Les jardins de l'intelligence*, Emile-Paul, Paris.

CORPECHOT 1913, prefazione a *L'art du jardin*. Mostra organizzata dalla Société nationale des beaux-arts, l'Union centrale des arts décoratifs et la Société des amateurs de jardins (parc de Bagatelle, 20 mai - 15 juillet 1913).

CORPECHOT 1937, Lucien. Corpechot, *Parcs et jardins de France, ed. d'histoire et d'art*, Librairie Plon, Paris.

COSTANTINI, FASANO 2004, Morena Costantini, Andreina Fasano (a cura di), *Un pittore francese in villa. François Marius Granet 1775-1849 a Frascati, catalogo della mostra (Scuderie Aldobrandini 15 maggio-11 luglio 2004)*, Campisano, Roma.

COTTINI 1994, Paolo Cottini, *Giardini di Lombardia*, Lativa, Varese.

CRESTI 2016, Carlo Cresti, *Il Giardino Italiano Mostra di Firenze 1931*, Pontecorboli Editore, Firenze.

CUNICO, LUCIANI 1991, Mariapia Cunico, Domenico Luciani (a cura di), *Paradisi ritrovati*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Guerini e Associati. Treviso-Milano.

CUNICO, RALLO 1997, Maria Pia Cunico, Giuseppe Rallo (a cura di), *Il restauro del giardino paesaggistico. Teorie e tecniche d'intervento* (atti del convegno internazionale; Stra, settembre 1995), Il cardo, Venezia.

CURRY 2020, Neil Curry, *William Shenstone: Landscape Gardener and Poet*, Greenwich Exchange, London.

ICOMOS-IFLA 2015, Icomos-Ifla: International Scientific Committee on Cultural Landscape, *Cultural Landscapes. A working Bibliography. Designed Landscapes [Historic Gardens, Parks and the like], Evolved and Associative Cultural Landscapes*. Eva Berger & Jochen Martz, Wien – Nürnberg.

CZERWENKA 1982, Fritz Czerwenka, *Hellbrunn. Ein Führer durch Schloß und Wasserspiele*, MM-Verlag, Salzburg.

DAHURON 1723, René Dahuron, *Il giardiniere francese, ovvero, trattato del tagliare gl'alberi da frutto con la maniera di ben allevarli, trasportato dal francese di monsu Rene Dahauron. Aggiuntovi un compendio delle regole e massime piu necessarie per l'esercizio di quest'arte cavate da monsu della Quintinye... accresciuto in quest'ultima edizione della istruzione per la coltura de fiori dello stesso monsu della Quintinye*, Girolamo Arbrizzi, Venezia.

DAL RE (1726) 1963, M.A. Dal Re, *Ville di delizia o siano palagi camparecci nello Statod i Milano*, Polifilo, Milano.

DAMI 1914, Luigi Dami, *Il giardino toscano come opera d'arte*, "Emporium", pp.264-279.

DAMI 1921, Luigi Dami, *Il nostro giardino*, Le Monnier, Firenze.

DAMI 1924, Luigi Dami, *Il giardino italiano*, Bestetti & Tuminelli, Milano.

DANTEC 1996, Jean-Pierre Dantec, *Jardins et paysages. Textes essentiels*, Editions de La Villette, Paris.

DASSIÉ 2002, Véronique Dassié, *Décembre 1999, tempête sur Versailles. Chronique d'une émotion*, in "Ethnologues comparées". "Revue électronique du Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie", n. 4, 2002.

DASSIÉ 2014, Véronique Dassié, *Des arbres au coeur d'une émotion. La fabrique d'un consensus patrimonial: le parc de Versailles après la tempête*, "Les Carnets du Lahic", 9, Ministère de la Culture, Direction générale des Patrimoines.

- DECAISNE, NAUDIN 1862-1871, Joseph Decaisne, Charles Naudin, *Manuel de l'amateur des jardins: traité général d'horticulture.. Tome 1 /4*, Librairie de Firmin Didot frères & C.
- DE CAYEUX 1987, Jean De Cayeux, *Hubert Robert et les Jardins*, pref. Michel Serres, chez Herscher, Paris.
- DE CAYEUX 1989, Jean De Cayeux (coll. Catherine Boulot), *Hubert Robert*, chez Fayard, Paris.
- DE CAYEUX 1990, Jean de Cayeux, *I giardini di Hubert Robert*, in MOSSER, TEYSSOT 1990, pp. 336-339.
- DE CAUS (1622)1981, Salomon, De Caus, *Le jardin Palatin (Hortus Palatinus)*, rist.con pref. di M. Conan), Du Moniteur, Parigi.
- DE CERTEAU 2006, Michel, De Certeu, *La scrittura della storia*, a cura di Silvano Facioni, Jaca Book, Roma.
- DEFABIANI 1994, Vittorio Defabiani, *Plantations et autres améliorations pour le Parc de Raconis*, in MACERA 1994, III vol., pp. 715-724.
- DE GANAY 1933, Ernest De Ganey, *Le château et les jardins de Champs*, "La Gazette illustrée des amateurs des jardins", Société des Amateurs des Jardins, Paris.
- DE GANAY 1949, Ernest, *Les Jardins de France et leurs décor*, Larousse, Paris.
- DE GANAY 1962, Ernest de, Ganay André *Le Nostre*, Vincent Fréal & Cie, Paris.
- DE GRANEY 1993, Ernest de Ganay, *Coup d'œil sur les jardins de France*, préface de René Pechère, Éditions du cercle, Bruxelles.
- DE GIRARDIN 1777, René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la nature*, Delaguette, Genevre.
- DE GIRARDIN 1992, René-Louis De Girardin, *De La Composition Des Paysages, Suivi De Promenade Ou Itinéraire Des Jardins D'ermenonville*, A Cura Di M. Conan, Editions Du Champ Urban, Paris 1992.
- DE GIRARDIN 1914, Fernand de Girardin, *Maisons de plaisance françaises: parcs et jardins: l'Île-de-France*, A. Morancé, Paris.
- DE GISORS 1847, Alphonse-Henri Guy de Gisors, *Le Palais Du Luxembourg Palace Alphonse De Gisors*, De Plons, Paris .
- DE GUICHEN 1995, Gaël De Guichen, *La conservation préventive: un changement profond de mentalité*, in "Study Series. Committee for Conservation (ICOM-CC)", n. 1, ICOM, Parigi 1995, pp. 4-5.
- DEGOS 1985, Guy Degos, *Les parcs des monuments historiques. La régénération des plantations*, in BOIRET 1985, pp.4-8.
- DE JONG 1988, Erik De Jong, *The Anglo-Dutch Garden in the Age of William and Mary* "Journal of Garden History", volume 8, numero 2/3, aprile-settembre 1988, Londra.
- DE JONG, LAFAILLE, BETRAM 2008, Erik de Jong, Michel Lafaille, Christian Bertram, *Landscapes of the Imagination: Designing the European Tradition of Garden and Landscape Architecture*, NAI, Uitgever.
- DE LABORDE 1808, Alexandre De Laborde, *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*, Delance, Paris.
- DE LACOMBE 1878, Ferdinand De Lacombe, *Le Chateau de Saint-Germain en Laye*, E. Bourges, Fontainebleau (6a ed.).
- DE LA QUINTINIE 1690, Jean De La Quintinie, *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers, avec un Traité de la culture des oranges suivi de quelques réflexions sur l'agriculture* (1690), ried. "Thesaurus", Actes Sud/ENSP.
- DELEUZE 1968, Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris.
- DELIAU 2001 Philippe Deliau, *Jardins du Littoral*, Actes Sud, Paris.
- DE LILLE 1782, Jacques Delille, *Jardins où l'art d'embellir les paysages*, Didot, Paris.

- DELLA PORTA 2021, Giovanni Battista Della Porta, *Villae libri XII*, vol IV, a cura di Marianantonio Adesso, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- DE LOS RIOS (1592) 1991, Gregorio De Los Rios, *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas*, Madrid, rist.an. dell'edizione del 1592, conjunta del Real Jardín Botánico.
- DENY 1893, Eugène Demy, *Jardins et parcs publics*, Alcan-Lévy, Paris.
- DESAUW, LAURENT 2002, Sylvie Desauw, Grisel Laurent, *Les jardins de René Pechère*, AAM, Bruxelles.
- DE SAINT NON 1981, Jean-Claude Richard De Saint Non, *Voyage pittoresque ou description de royaumes de Naples et de Sicilie.*, (Paris, 1781-1785) ed. anastatica, con introduzioni di R. Causa, C. De Seta, F. Mancini, G. Vallet, Napoli.
- DE SERRES 1603, Olivier De Serres, *Le Théâtre d'agriculture et Mesnage des champs*, A. Saugrain, Paris.
- DE SETA 1982, Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, in *Storia d'Italia*. Annali, V, Il paesaggio, Einaudi, Torino, pp. 127-260.
- DEŠNIK 1995, Stanka Dešnik, *Historical parks and gardens in Slovenia*, Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia, Ljubljana.
- DESORMEAUX 1836, Paulin Desormeaux, *Manuel complet du treillageur et du menuisier des jardins*, Roret, Paris.
- DE VICO FALLANI 1985, Massimo De Vico Fallani, *Raffaele De Vico e i giardini di Roma*, Sansoni, Firenze.
- DE VICO FALLANI 1988, Massimo De Vico Fallani, *I parchi archeologici di Roma. Aggiunta a Giacomo Boni: la vicenda della "flora monumentale" nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato*, NES, Roma.
- DE VICO FALLANI 2007, Massimo De Vico Fallani, *Storia dei giardini pubblici di Roma nell'Ottocento*, Newton Compton, Roma.
- DE VICO FALLANI 2022, Massimo De Vico Fallani, *I parchi archeologici di Roma*, Il formichiere, Roma.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE 1747, Antoine Joseph Dézallier D'Argenville *La théorie et la Pratique du jardinage*, Jean Mariette, Paris (1709 1a. ed.).
- DEZALLIER D'ARGENVILLE A-J. 1777, Antoine Nicolas Dézallier D'Argenville, *Dictionnaire du jardinage: relatif à la théorie & à la pratique de cet art; avec figures en taille-douce, dessinées et gravées d'après nature*, Frères Debure, Paris.
- DEZZI BARDESCHI 1981, Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Il monumento e il suo doppio*, Fratelli Alinari, Firenze.
- DEZZI BARDESCHI 1986, Marco Dezzi Bardeschi, *Da Pratolino che minaccia rovina*, in VEZZOSI 1986, pp. 107-118.
- DEZZI BARDESCHI 1989, Marco Dezzi Bardeschi, *La Carta dei giardini storici otto anni dopo*, in CAZZATO 1989, pp. 195-205.
- DEZZI BARDESCHI 1996, Marco Dezzi Bardeschi, *Elogio delle architetture vegetali non senza metri cubi. Sul progetto del giardino contemporaneo*, in BORIANI 1996, pp. 64-66.
- DEZZI BARDESCHI 1997, Marco Dezzi Bardeschi, *Il giardino urbano. Problemi di conservazione*, in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, GIUSTI 1997, pp. 275-281.
- DEZZI BARDESCHI 2007, Marco Dezzi Bardeschi, *Salviamo il patrimonio del passato, ma i nuovi giardini del Terzo Millennio dove sono?* in PELISSETTI SCAZZOSI 2007, Vol. I, pp. 159-169.
- DEZZI BARDESCHI 2017, Marco Dezzi Bardeschi, *Ancora troppi voyous nei nostri giardini, "Ananke"*, n. 80, gennaio, pp. 126-132.
- DEZZI BARDESCHI C. 2017, Chiara Dezzi Bardeschi (a cura di), *Abbecedario minimo. Cento voci per il restauro*, Altralinea.

- DI FIDIO, GANDOLFI 2013, Mario Di Fidio, Claudio Gandolfi, *La lingua delle acque*, Fondazione Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, Milano.
- DI GADDO 1985, Beata Di Gaddo, *Villa Borghese, il giardino e le architetture*, Officina, Roma.
- DIGNEY, JONES, MALDONADO 2013, Stehen Digney, Richard Jones, *Recent investigations at the King's Knot Stirling*, "Forth Naturalist and Historian" 3, 6 (2013), pp.129-148.
- DINGWALL 1996, Ch.Dingwall, *Fragile heritage*, "European Gardens", Autumn 1996, pp. 22-27.
- DI PASQUALE 2011, Gaetano Di Pasquale, *Che cos'è l'archeobotanica*, Carocci, Roma.
- DISPONZIO 2014, Joseph Disponzio, *Landscape architect/ure. a brief account of origins*, Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes, 34:3, pp. 192-200 <https://www.tandfonline.com/loi/tgah20>.
- DIXON HUNT 1986, John Dixon Hunt, *Gardens and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, J.M.Dent & Sons Ltd. London / Melbourne.
- DIXON HUNT, WELIS 1988, John Dixon Hunt, Peter Wellis.(a cura di), *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, (1a ed.: London 1975), MIT Press paperback, Massachusetts Institute of Technology.
- DIXON HUNT 1989, John Dixon Hunt, , *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- DIXON HUNT, DE JONG 1989, John Dixon Hunt, Erich de Jong (a cura di), *The Anglo-Dutch garden in the Age of William and Mary*, catalogo della mostra (Rijksmuseum Paleis Het Loo, London 31 agosto 1988-3 febbraio 1989), "Journal of Garden History", aprile-settembre.
- DOMINGUEZ PELAEZ 1994, Cristina Diminiguez Pelaez, *Los jardines en España*, in LECLERC 1994, pp. 83-98.
- DON 1831-1838, George Don, *A general system of Gardening and Botany, founded upon Miller's Garden Dictionary and arranged according to the natural system*, Printed for C. J. G. and F. Rivington, London.
- DONI (1566) 1969, Anton Francesco Doni, *Le ville*, riedizione a cura di U. Bellocchi, Aedes Muratoriana, Modena.
- DOWNING 1844, Andrew Jackson Downing, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening adapted to North America*, New York Wiley and Putnam, London.
- DUBBINI 1994, Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione del paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino.
- DU BREUIL 1664, Jean, Du Breuil, *La perspective pratique*, Institut de France, Paris.
- DUCHÊNE 1932, Achille Duchêne, *Des changements de styles dans l'art des jardins et la rénovation des jardins a la française*, in *Jardins d'Aujourd'hui*, pp. 25-32.
- DUCHÊNE 1935, Achille Duchêne, *Les jardins de l'avenir. Hier, aujourd'hui, demain*, Vincent, Fréal et Cie, Paris.
- DUCHÊNE 1998, Henri et Achille Duchêne, *Le style Duchêne: Henri et Achille Duchêne, architectes paysagistes, 1841-1947*, Ed. du Labyrinthe, Paris.
- DUCHÊNE, FRANCE 2002, Michel Duchêne, Clair France, *Henri Duchêne, Achille Duchêne*, in RACINE 2002, pp.184-185.
- DU CHESNE 1609, André du Chesne, *Les antiquitez et recherches des villes, chateaux et places plus remarquables de toute la France*, Jean Petit-Pas, Paris.
- DÜMPELMANN 2004, Sonja Dümpelmann, *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974). Ein Beitrag zur Entwicklung der Gartenkultur in Italien im 20. VDG Weimar*.
- DÜMPELMANN 2005, Sonja Dümpelmann, *Maria Teresa Parpagliolo Shephard (1903-1974): pioniera di una nuova cultura del giardino tra tradizione e modernità*, "Torsanlorenzo informa", n.8, pp.24-25.

- DUMONT 1985, Jean Dumont, *De l'entretien et de la régénération des jardins à la française*, in BOIRET 1985, pp.1-3.
- DUPRAT 1931, Fernand Duprat, *Le jardin paysager*, in *Jardins d'Aujourd'hui* 1931, pp. 4-9.
- DUVILLERS 1871, 1878, François Joseph DuVillers, *Les parcs et jardins*, chez l'auteur, 2 voll.Paris.
- EBERLEIN 1922, Harold Donaldson Eberlein, *Villas of Florence and Tuscany*, J. B. Lippincott Company / The Architectural Record Company, Philadelphia-London.
- ECO 2001, Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, (1a ed. 1985), Bompiani, Milano.
- ECO 2013, Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- ECO 2015, Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano.
- ELGOOD 1907, George Samuel Elgood, *Italian Gardens*, Longmans, Green and Co, London, New York.
- ELLIOT 2000, Brent Elliot, *Historical revivalism in the Twentieth century; a brief introduction*, "Journal of garden history", 28/1.
- ELLIOT 2004, Brent Elliot, *The Royal Horticultural Society: a History 1804–2004*, Phillimore & Co Ltd, Chichester.
- ELLIOT 2010, Brent Elliot, *Changing fashions in the conservation and restoration of gardens in Great-Britain, La botanique appliquée aux jardins historiques. État des connaissances* (Journées d'études internationales - 3 et 4 décembre 2007), "Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles".
- ENGE, SCHROER 1991, Törsten Olaf Enge, Carl Friedrich Schroer, *Architettura dei giardini in Europa 1450-1800. Dai giardini delle ville del Rinascimento italiano ai giardini inglesi*, Taschen, Koln.
- ERNOUF 1868, Le Baron (Alfred-Auguste) Ernouf, *L'art des jardins. Histoire, théorie, pratique*, 2 voll., Rothschild, Paris.
- ERNOUF 1886, Le Baron (Alfred-Auguste) Ernouf, *L'art des jardins: parcs, jardins, promenades: étude historique, principes de la composition des jardins, plantations, décoration pittoresque et artistique des parcs et jardins publics: traité pratique et didactique* (3e édition entièrement refondue), Rothschild, Paris.
- ESTIENNE 1564, Charles Etienne, *L'agriculture et maison rustique*, J. Du Puis, Paris.
- EVELYN 2001, John Evelyn, *Elysium britannicum*, ovvero *The Royal Gardens, a cura di J.E. Ingram*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- FAGIOLO 1979, Marcello Fagiolo (a cura di), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Officina Edizioni, Roma.
- FAGIOLO 1980, Marcello Fagiolo, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Officina, Roma.
- FAGIOLO 1980, Marcello, *Il giardino come teatro della memoria, del mondo e della natura*, in *Il potere e lo spazio*, catalogo della mostra, Electa/CentroDi/Alinari/Scala, Firenze.
- FAGIOLO, GIUSTI 1996, Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, *L'immagine del giardino dall'antico al Novecento*, Silvana, Milano.
- FAGIOLO, GIUSTI, CAZZATO 1997, Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, Vincenzo Cazzato, *Il giardino e il teatro dall'Antico al Novecento*, ed. Silvana, Milano.
- FAGIOLO, GIUSTI 1998, Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, *Il giardino e il sacro*, Silvana, Milano.
- FALDA 1683, Giovan Battista Falda, *Li giardini di Roma*, Roma.
- FANTONI, FLORES, PFORDRESHER 1996, Marcello Fantoni, Marcello Fantoni, Heidi Flores, John Pfordresher (a cura di), *Cecil Pinsent and his gardens in Tuscany*, Edifir, Firenze.

- FARIELLO 1967, Francesco Fariello, *Architettura dei giardini*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- FAROULT, VOIRIOT 2016, Guillaume Faroult, Catherine Voirot (a cura di), *Hubert Robert, 1733-1808. Une peintre visionnaire* (catalogo della mostra, Musée du Louvre 9 marzo-30 maggio 2016), Officina Libraria, Roma.
- FARRAR 1998, Linda Farrar, *Ancient Roman gardens*, Thrupp, Sutton publishing.
- FÉLIBIEN 1676, André Félibien, *Description de la grotte de Versailles*, Imprimerie royale, Paris.
- FERRARI 1633, Giovan Battista Ferrari, *De florum cultura*, libri IV, Roma.
- FERRARI 2016, Marco Ferrari, *Il Parco del Castello di Racconigi, Stephanus Paulinus, esperienza unica di restauro e gestione*. (tesi di laurea, Rel. Maria Adriana Giusti, Politecnico di Torino, Corso di laurea specialistica in Progettazione di Giardini, Parchi e Paesaggio).
- FERRARI 2019, Marco Ferrari, *Un ritratto del "Reale Giardino" dal Testimoniale del 31 gennaio 1877*, in Paolo Cornaglia (a cura di), *Il Giardino del Palazzo Reale di Torino. 1563-1915*, Olschki, Firenze 2019, pp. 127-152.
- FERRARI 2021, Marco Ferrari, *Après la tempête. Resilienza al cambiamento climatico nel restauro dei giardini*, Tesi di Dottorato (Dottorato di ricerca in Beni architettonici e paesaggistici, XXXIII ciclo), Supervisor: Prof. ssa Maria Adriana Giusti.
- FERRO 1997, Maria Ines Ferro, *Queluz. The Palace and Gardens*, Scala Books, London.
- FIELDHOUSE, WOULDSTRA 2000, Ken Fieldhouse, Jan Woudstra, *The Regeneration of Public Parks*, Taylor & Francis, London.
- FINCH, WOULDSTRA 2020, Jonathan Finch, Jan Woudstra (a cura di), *Capability Brown, Royal Gardener: The Business of Place-Making in Northern Europe*, White Rose University Press (WRUP).
- FORESTIER 1906, Jean-Claude Nicolas Forestier, *Grandes villes et système de parcs*, Hachette & C, Paris.
- FORESTIER 1920, Jean Claude Nicolas Forestier, *Jardins, carnet de plans et de dessins*, E.P. Frères, Paris.
- FORESTIER 1921, Jean Claude Nicolas Forestier, *Des Jardins d'autrefois aux jardins d'aujourd'hui*, Publicaciones de la Sociedad Civica la Ciudad Jardin, Barcellona.
- FORNEZZA, RALLO, *Villa nazionale Pisani, Stra*, Poligrafico dello Stato, Roma.
- FORSTER (1903) 1999, Edward M. Forster, *Albergo Empedocle(1903)*, Palermo 1999.
- FOUQUIER 1911, Marcel Fouquier, *De l'art des jardins du XV au XX siècle*, Emile-Paul, Paris.
- FOUQUIER 1914, Marcel Fouquier, *Des divers styles de jardins, modèles de grandes et petites résidences, sur l'art décoratif des jardins; jardins européens et jardins orientaux*, Émile-Paul. Paris.
- FRANCASTEL 1930, Pierre Francastel, *La création du Musée historique de Versailles*, L. Bernard, Versailles.
- FRANCE 1933, Anatole France, *Le Château de Vaux-le-Vicomte, seguito da uno studio storico di Jean Cordey*, Calmann-Lévy, Paris.
- FRIEDMAN 1988, Ann Friedman, *The evolution of the Parterre d'Eau*, in "Journal of Garden History", vol. 8, no. 1, January-march 1988, pp. 1-30.
- GALLETTI 1992a, Giorgio Galletti, *L'insula vegetale nella morfologia del giardino di Boboli*, in BORIANI SCAZZOSI 1992, pp. 143-148.
- GALLETTI 1992b, Giorgio Galletti, *Il ritorno al modello classico: giardini anglofiorentini d'inizio secolo*, in NUVOLARI 1992, pp. 79-87..
- GALLETTI 1996, Giorgio Galletti., *A Record of the Works of Cecil Pincent in Tuscany*, in FANTONI, FLORES, PFORDRESHER 1996, pp. 51-70.

- GALLETTI 2000, Giorgio Galletti, *Il giardino di Boboli. Master Plan*, Soprintendenza per i Beni A.A. di Firenze.
- GALLETTI 2017, Giogio Galletti, *La contribution italienne à la Charte de Florence*, in MARTELLA 2017, pp.47-53.
- GALLO 1564, Agostino Gallo, *Le dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa*, Gio. Battista Bozola, Brescia.
- GALLO 1596, Agostino Gallo, *Le venti giornate dell'agricoltura et de piaceri della villa. nuovamente ristampate, & riorrette: con le figure de gli istrumenti, che s'appartengono all'esercitio d'un vero, & perfetto agricoltore; et con due tavole copiosissime*, Imberti, Venezia.
- GALLOTTI 1926, Jean Gallotti, *Le jardin et la maison arabes au Maroc*, A. Lévy, Paris.
- GAMBINO 1997, Roberto Gambino, *Conservare, innovare. Paesaggio, ambiente, territorio*, Utet, Torino.
- GARDENS TRUST (THE) 1975, The Garden Trust, *Garden History Society Heritage Year Symposium: The Treatment of the Surroundings of Historic Buildings*, Vol. 3, No. 4, Autumn, pp.22-24.
- GATIER 2001, Pierre-Antoine Gatier, *La restauration du parc de Saint-Cloud*, in "Monumental", settembre 2001, pp. 22-27.
- GHERARDESCA 1826, Alessandro Gherardesca, *La Casa di Delizia, il Giardino, la Fattoria. Progetto seguito da diverse esercitazioni architettoniche del medesimo genere*, Nistri, Pisa.
- GANELLI 2008, Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, Allemandi, Torino.
- GIANNETTI 1994, Anna Giannetti, *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Electa, Napoli.
- GIORGETTA 2010-2013, Franco Giorgetta, *Hortus librorum liber hortorum. L'idea di giardino dal XV al XX secolo attraverso le fonti a stampa*, 3 voll., Il Polifilo, Milano.
- GIOSEFFI, FONTANA, CIRIACONA, PESENTI, CHEMELLO, GASPARINI 1985, Decio Gioseffi, Vincenzo Fontana, Salvatore Ciriacona, Tiziana Pesenti, Adriana Chemello, Giovanbattista Gasparini, *Trattati di prospettiva, architettura militare, idraulica e altre discipline*, a cura dell'Università Internazionale dell'Arte, Neri Pozza Editore, Verona.
- GIOVANNONI 1923, Gustavo Giovannoni, *Ville italiane nei rilievi dell'Accademia Americana in Roma* "Rivista d'architettura e arti decorative", II, vol.II, pp.227-245.
- GIRARDIN, DU BREUIL 1863, Jean-Pierre-Louis, Alphonse Du Breuil, *Traité élémentaire d'agriculture*, Garnier Freres / Victor Masson et Fils, Pâris.
- GIUSTI F, 2021, Francesca Giusti, "Musealizzazione" e turismo dei giardini: per un percorso "aumentato" di conoscenza e fruizione, in CACCIA GHERARDINI, GIUSTI, SANTINI 2021, pp.40-45.
- GIUSTI 2025, Francesca Giusti, *Il giardino mise en musée. Un museo verde per le ville lucchesi*, Pacini Fazzi, Lucca.
- GIUSTI 1990, Maria Adriana Giusti, *Natura e cultura nei giardini di Alessandro Gherardesca*, in TAGLIOLINI A. (a cura di), *Il giardino italiano dell'Ottocento*, atti del convegno (Pietrasanta, 7-8 settembre 1989), Milano, pp. 225-240.
- GIUSTI 1991a, Maria Adriana Giusti, *I giardini dei monaci*, Pacini Fazzi, Lucca.
- GIUSTI 1991b, Maria Adriana Giusti, *I giardini pisani tra Arcadia e Pittoresco*, Centro Studi di San Quirico d'Orcia, San Quirico d'Orcia.
- GIUSTI 1991, Maria Adriana Giusti, *I giardini di villa Mansi e di villa Torrigiani*, in V. Cazzato (a cura di), *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela, valorizzazione. Catalogo della mostra* (Padula, 8 giugno-29 settembre 1991), De Luca, Roma.
- GIUSTI 1993, Maria Adriana Giusti, *Gian Francesco Giusti, architetto di ville*, in "QUASAR", luglio-dicembre (1993), pp. 39-58.

- GIUSTI, TAGLIOLINI 1995, Maria Adriana Giusti, Alessandro Tagliolini (a cura di), *Il giardino delle Muse. Arti e artigiani nel barocco europeo*, Atti del Convegno del Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei di Pietrasanta, Edifir, Firenze.
- GIUSTI 1996, Maria Adriana Giusti, *Villa Paolina a Viareggio e le dimore napoleoniche nel Principato di Lucca*, Pacini Fazzi, Lucca.
- GIUSTI 1997a, Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini storici: la fragile esistenza del giardino formale*, in *Atti del corso di aggiornamento sul restauro architettonico e monumentale* (Pisa 7-29 maggio 1993) Pisa, pp. 191-198.
- GIUSTI 1997b, Maria Adriana Giusti, *Influenze ispano-moresche nel giardino di Jacques Grébeur per la villa Reale di Marlia (Lucca)*, in "Quasar" 18 (luglio-dicembre), pp. 135-140.
- GIUSTI 1999a, Maria Adriana Giusti (a cura di), *I tempi della natura. Restauro e restauri dei giardini storici*, Edifir, Firenze.
- GIUSTI 1999b, Maria Adriana Giusti, *Storia, tradizione, modernità: un esemplare sodalizio nelle ville lucchesi e in Versilia*, in CAZZATO 1999), pp. 269-282.
- GIUSTI 2000, Maria Adriana Giusti (a cura di), *I tempi della natura. Restauro e restauri dei giardini storici*, Edifir, Firenze.
- GIUSTI 2003, Maria Adriana Giusti (a cura di), René Pechère. *Restauro, restituzione, evocazione*, "Architettura del paesaggio" 10/2003, pp.7-11.
- GIUSTI 2004, Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini: teorie e storia*, Alinea, Firenze.
- GIUSTI 2007, Maria Adriana Giusti, *Giardino antico e giardino moderno: verso la conservazione*. In: Farlenga, Vassallo (a cura di) *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Venezia, pp. 181-192.
- GIUSTI 2009, Maria Adriana Giusti, *La dimensione contemporanea del giardino: esperienza cognitiva e creativa*, in PELLISSETTI, SCAZZOSI 2009, Vol. I, pp.265-273.
- GIUSTI 2017a, Maria Adriana Giusti, *Complessità*, in DEZZI BARDESCHI C. 2017, pp. 35-37;.
- GIUSTI 2017b, Maria Adriana Giusti, *Giardini lucchesi. Il teatro della natura tra città e campagna*, PubliEd, Lucca.
- GIUSTI 2017c, *Giardini (restauro)*, in DEZZI BARDESCHI C. 2017, pp. 83-86.
- GIUSTI 2019a, Maria Adriana Giusti, *Il tempo della Natura e della Storia: un problematico sodalizio nel restauro dei giardini*, in Riccardo dalla Negra (a cura di), *La storia per il restauro, il Restauro per la Storia*, Atti del convegno (Ferrara, 4 dicembre 2018), GBE, Roma, pp. 101-114.
- GIUSTI 2019b. *I giardini di Ruskin, tra Verità della Natura, flora preraffaelita e Wild Garden*, in S. Caccia Gherardini, M. Pretelli (a cura di), *Memories on John Ruskin unto this last*, atti del convegno (Firenze 29 novembre 2019), didapress, Università di Firenze, vol.II, pp.318-325.
- GIUSTI 2021, Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini alla prova del tempo*, "ANANKE", 94, pp.12-21.
- GIUSTI 2021, Maria Adriana Giusti, *Charters and gardens in the time of complexity*, in CACCIA GHERARDINI, GIUSTI, SANTINI 2021, vol. I, pp. 6-12.
- GOLOMER 2022, Ève Golomer, *Une alerte sur les vestiges du paysage historique en terrasses du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, <http://www.patrimoine-environnement.fr/lart-de-montrer-le-paysage-des-terrasses-du-chateau-neuf-de-saint-germain-en-laye-sur-une-gravure-du-man/>.
- GOODCHILD, Peter Goodchild, *Surveying and recording historic parks and gardens in the United Kingdom*, Centre for Conservation of Historic Parks and Gardens, University of York.
- GOTHEIN 1914, Marie Louise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, 2voll., Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena.
- GOURDON 1854, Édouard Gourdon, *Le bois de Boulogne: histoire, types, moeurs*, Charpentier (Paris).

- GRÉBER 1934, Jacques Gréber, *Jardins d'aujourd'hui*, "L'Architecture d'aujourd'hui", febbraio 1934, pp. 83-87.
- GRÉBER 1937, Jacques Gréber, *Jardins modernes: Exposition internationale de 1937*, C. Moreau, Paris.
- GREGOTTI 1990, Vittorio Gregotti, *La natura dei giardini* in "Casabella", 578, febbraio, p.30.
- GRIMAL 1990, Pierre. Grimal, *I giardini di Roma antica* (trad. V. Abrate), Garzanti, Milano.
- GRESSENT 1877, Alfred Gressent, *Parcs et jardins. Traité complet de la création des parcs et des jardins*, A. Coin Librairie, Paris.
- GRESSENT 1891 (4° ed.), Alfred Gressent, *Parcs et jardins. Traité complet de la création des parcs et des jardins, de la culture et de l'entretien des arbres d'agrément, de la culture des fleurs et de toutes les plantes ornementales*, A. Coin Librairie, Paris.
- GRESSENT 1908 (11a.ed.), Alfred Gressent, *Parcs et jardins. Traité complet de la création des parcs et des jardins, de la culture et de l'entretien des arbres d'agrément, de la culture des fleurs et de toutes les plantes ornementales*, A. Coin Librairie, Paris.
- GROMORT 1922, Georges Gromort, *Jardins d'Italie*, Vincent, Fréal & Cie, Paris.
- GROMORT 1926, Georges Gromort, *Jardins d'Espagne: 124 planches en 2 volumes donnant plus de 160 vues des jardins anciens et modernes de l'Andalousie et des deux Castilles*, A. Vincent & Cie, Paris
- GROMORT 1953, Georges Gromort, *L'Art des jardins*, Vincent, Fréal & Cie, Paris.
- GUERCI 2000, Gabriella Guerci (a cura di), *Villa Ghirlanda Silva*, Silvana, Milano.
- GUERCI 2001, Gabriella. Guerci, (a cura di), *Giardini e parchi in Lombardia dal restauro al progetto*, "Quaderni d'Archivio", Cinisello Balsamo.
- GUERMANDI, TONET 2008, Maria Pia Guernandi, Giuseppina Tonet (a cura di), *La cognizione del paesaggio. Scritti di Lucio Gambi sull'Emilia Romagna e dintorni*, Bononia University Press, Bologna.
- GUY-OTIN 1932, Anatole Guy-Otin, *Le jardin moderne*, in *Jardins d'Aujourd'hui*, 1932, pp. 53-60.
- GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937, Giulio Guicciardini Corsi Salviati, *La villa Corsi a Sesto*, Olschki, Firenze.
- GUILLOU 1995, Eric, Guillou, *I giardini di Biddulph Grange, un restauro innovatore*, in *Il giardino. Tipologie e restauro*, "Conservazione" 31/32 (numero monografico), pp. 43-55.
- GÜNTHER 1991, Harry Günther., *Joseph Peter Lenné, Garten, Parke, Landschaften*, Bauwesen, Stuttgart.
- GÜNTHER, HARKSEN 1993, Harry von Günther, Sybille Harksen (a cura di), *Peter Joseph Lenné*, katalog der Zeichnungen, Tübingen / Berlin, Wasmuth.
- GURRIERI, NOBILI 2003, Francesco Gurrieri, Filippo Nobili, *Prime nozioni istituzionali per il restauro dei parchi e dei giardini storici*, Alinea, Firenze.
- HANZ-WACHTER 2005, Lieselotte Hanz-Wachter (a cura di), *Schloss Hof. Prinz Eugens tusculum rurale und Sommerresidenz der kaiserlichen Familie*, Residenz Verlag (im Niederösterreichischen Pressehaus) / Marchfeldschlösser Revitalisierungs- und BetriebsgesmbH, Salzburg - Wien.
- HAJÓS 1995, Beatrix Hajós, *Die Schönbrunner Schloßgärten. Eine topographische Kulturgeschichte*, Boehlau, Wien-Koln-Weimar.
- HARRISON, HITCHCOCK 2005, David Harrison, Michael Hitchcock, *The Politics of World Heritage: Negotiating Tourism and Conservation*, Channel View Publications, Clevedon, Buffalo, Toronto.
- HARVEY 1993, John J. Harvey, *Restoring Period Gardens, from the Middle Age to Georgian Times*, ed.C.I. Thomas & Sons Ltd.
- HAUTECOEUR 1959, L.ouis Hautecoeur, *Les jardins des dieux et des hommes*, Hachette, Paris.
- HAWTHORNE 2014, Mary Hawthorne, *The Geometry of Emotion: The Gardens of Henri and Achille Duchene*, SiteLINES "A Journal of Place", Vol. 9, No. 2, pp. 8-11 Published by: Foundation for Landscape Studies.

Source: SiteLINES: A Journal of Place, Vol. 9, No. 2 (Spring 2014), pp. 8-11 Published by: Foundation for Landscape Studies.

HAZLEHURST 1980, F. Hamilton Hazlehurst, *Gardens of Illusion. The Genius of André Le Nôtre*, Vanderbilt University Press, Nashville, Tennessee.

HEIMBÜRGER RAVALLI 1981, Minna Heimbürger Ravalli, *Disegni di giardini e opere minori di un artista del '700*, Francesco Bettini, Olschki, Firenze.

HELLERSTEDT 1986, Kharen Jones, Hellerstedt, *Garden of earthy delight: Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Gardens*, catalogo della mostra, Indiana Univ Press, Pittsburgh.

HENNEBO 1985, Dieter Hennebo, *Gartendenkmalpflege*, Eugen Ulmer GmbH, Stuttgart.

HENNEBO 1987, Dieter Hennebo, *Gärten des Mittelalters*, Artemis, München-Zürich.

HERZOG 1989, Günter Herzog, *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Werner, Worms.

HIEKE 1984, Karel Hieke, *České zámecké parky a jejich dřeviny*, Statní Zemedelske Nakladatelství, Praga.

HIRSCHFELD 1779-1781, Christian Cajus Lorenz Hirschfeld *Théorie de l'art des jardins*, trad. dal tedesco, 5voll, chez les heritiers de M.G. Weidmann et Reich, Leipzig.

HISTORIC GARDENS. 1996, *Historic Gardens. Safeguarding a European Heritage*, European Commission, Luxembourg.

HOCQUETTE 1951, Maurice, Hocquette, *Histoire générale des jardins flamands et lillois*, Travaux et mémoires de L'université de Lille, Lille.

HOLMES 2001, Caroline Holmes (a cura di), *Icons Garden Design*, Prestel, London.

HOFFMANN 1980, Adolf Hoffmann, *Das Gartenstadion in der Villa Hadriana* (Deutsches Archäologisches Institut Rom, Sonderschriften IV). von Zabern, Mainz.

HOOG 1982, Simone Hoog, *Manière de montrer les jardins de Versailles par Louis XIV*, RMN, Paris.

HOOG 1992, Simone Hoog (a cura di), *Les jardins de Versailles et de Trianon d'André Le Nôtre à Richard Mique*, catalogo della mostra (Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, 15 giugno - 27 settembre 1992), RMN, Paris.

HASKELL 1997, Francis, Haskell, *Le immagini della storia*, Einaudi, Torino.

HEIKAMP 1981, Detlef Heikamp, *Agostino del Riccio. Del giardino di un Re*, in RAGIONIERI 1991, pp.59-123.

HILL 1987, Thomas Hill, *The Gardener's Labyrinth*, introd. di Richard Mabey, Oxford University Press.

HOFFMANN 1980, Adolf Hoffmann, *Das Gartenstadion in der Villa Hadriana* (Deutsches Archäologisches Institut Rom, Sonderschriften IV). von Zabern, Mainz.

IBY 2001, Elfride Iby, *The Park at Schönbrunn Palace*, Schönbrunn Palace, Wien.

IBY, KOLLER 2007, Elfride Iby, Alexander Koller, *Schönbrunn*, Brandstätter, Wien.

IGNATIEVA 2015, Maria Ignatieva, *Garden restoration in Russia: St Petersburg Summer Garden as a case study*, "Bulletin för trädgårdshistorisk forskning", n.28, pp.8-11.

IGNATIEVA, MELNICHUK, CHERDANTSEVA, LUKMAZOVA 2015, Maria Ignatieva, Irina Melnichuk, Olga Cherdantseva, Ekaterina Lukmazova, *History and restoration of the St Petersburg summer garden: returning to the roots*, "Garden history!", vol.43, n.2, pp.199-217.

IMBERT 1993, Dorothée Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, New Haven and London.

IMBERT 1994, Dorothée Imbert, *Tracé architectonique et poétique végétale*, in LECLERC 1994, pp. 69-81.

KAIN 1992, Evelyn Kain, (a cura di), Alois Riegl, *Problems of style: foundations for a history of ornament*. Princeton, Princeton University, 1992.

KAIN 1990, Roger J.P. Kain, *Gothic Revival, Restoration and Preservation of Historic Buildings in Nineteenth-Century England*, in BOSSAGLIA 1990, pp. 43-65..

- KANN 1990, Pavel Kann, *The Environs of Leningrad: A Guide*, (trad. A. Buyanovskaya), Planeta, Moscow.
- KRAFFT 1809, Jean Charles Krafft, *Plans Des Plus Beaux Jardins Pittoresques De France, D'Angleterre Et D'Allemagne: Et Des Edifices, Monumens, Fabriques, Etc. Qui Concurrent A Leur Embellissement, Dans Tous Les Genres D'Architecture, Tels Que Chinois, Egyptien, Anglois, Arabe, Moresque*, de l'imprimerie de Charles Pougens, Paris.
- KUCA, VILÍMKOVA 1991, Otakar Kuca, Milada Vilímkova, *Pražké zahrady*, Praha.
- JACKSON-STOPS 1991, Gervase, *An English Arcadia. Designs for Gardens and Gardens Buildings in the Care of the National Trust 1600-1990*, the National Trust, London 1991.
- JACQUES, VAN DER HORST 1988, David Jacques, Arend Jan Van der Horst, *The gardens of William and Mary*, Helm, Oregon.
- JACQUES 1991, David Jacques, *Garden archaeology and restoration*, "Arte dei giardini", n.2, 1991, pp. 41-61.
- JACQUES 1995, David Jacques, *The history of the Privy Garden*, in THURLEY 1995.
- JACQUES 2005, David Jacques, *Post-war English attitudes in restoration works*, in CONAN, ROJO, ZANGHERI 2005, pp.409-417.
- JACQUES 2017, David Jacques, *Les approches alternatives à la Charte de Florence: un point de vue britannique*, in MARTELLA 2017, pp.55-63.
- JACQUES, VAN DER HORST 1988, David Jacques, Arend Jan Van der Horst, *The gardens of William and Mary*, Christopher Helm, London.
- JANSEN 2020, Eric Jansen, *Louis Benech: douze jardins ailleurs*, Gourouff Gradenigo, Paris.
- JARDINS EN FRANCE 1977, *Jardins en France 1760-1820: pays d'illusion, terre d'expériences / Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites*.
- JASHEMSKI 1979, Wilhelmina Feemster Jashemski, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*. Caratzas Brothers, New Rochelle.
- JASHEMSKI, MACDOUGALL 1981, Wilhelmina Feemster Jashemski, Elisabeth Blair MacDougall (a cura di), *Ancient Roman Gardens*, (Dumbarton Oaks colloquium on the history of landscape architecture VII). D.C.: Dumbarton Oaks, Washington.
- JASHEMSKI 1999, Wilhelmina Feemster Jashemski, *A Pompeian herbal: ancient and modern medicinal plants*, Austin.
- JELlicOE 1969, Geoffrey Allan Jellicoe, *L'architettura del paesaggio*, ed. Comunità, Milano.
- JÄGER 1888, Hermann Jäger, *Gartenkunst und Gärten sonst und jetzt: Handbuch für Gärtner, Architekten und Liebhaber*, Parey, Berlin.
- Jardins d'Aujourd'hui*, 1932, *Jardins d'Aujourd'hui*, Comité de l'Art des Jardins de la Société Nationale d'horticulture de France, Paris 1932.
- JUNG 2021, Sandro Jung, *William Shenstone, Visual Culture and Relational Media Practices*, "Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Review" 35, 3, pp. 325-335.
- LAIRD 1992, Mark Laird, *The Formal Garden: Traditions of Art and Nature*, Thames & Hudson, London.
- LABLAUDE 1992, Pierre André Lablaude, *Il parco di Versailles: progetti e realizzazioni*, in BORIANI, SCAZZOSI 1992, pp. 115-124.
- LABLAUDE 1993, Pierre André Lablaude, *Restauration et régénération de l'architecture végétal des jardins de Versailles*, "Monumental", n.4, settembre, pp. 76-85..
- LABLAUDE 1995, Pierre-André Lablaude, *Les jardins de Versailles*, (pref. J-P.Babelon), Scala, Parigi 1995.
- LABLAUDE, BABELON 1998, Pierre André Lablaude, Jean-Pierre Babelon, *Les jardins de Versailles*, Éd. Scala, Paris.

- LABLAUDE, COFFE 2002, Pierre-André Lablaude, Laurent Choffé, *La restauration des Jardins de Versailles*, "Atti e Rassegna Tecnica", anno 135, n. LVI-1, ottobre, pp. 66-72.
- LABLAUDE 2003, Pierre-André Lablaude, *Tempête dans un jardin français*, in *Le Nôtre, un inconnu illustre?*, Monum. Ed. du Patrimoine, Paris, pp. 186-198.
- LAMBERINI 1996, Daniela Lamberini, *The Future of Cecil Pinsent's Garden Architecture and the Principles of Conservation*, in FANTONI, FLORES, PFORDRESHER 1996, pp. 119-127.
- LANCINGER, PAVLIK, PREISS, KUKLA 2004, Lubos Lancinger, Mila Pavlik, Pavel Preiss, Ota A. Kukla, *Le château Troja de Prague*, Rudná, Praga.
- LANGE 1961, Liliane Lange, *La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV*, "Art de France", no. 1, 1961, pp. 133-148..
- LANGLEY 1728 (2010), Batty Langley, *New Principles of Gardening or the Laying out and Planning Parterres...*, London 1728 (rist. anast. Gale ECCO, Print Editions).
- LAPI BALLERINI, MEDRI 1999, Isabella Lapi Ballerini, Litta Medri (a cura di), *Artifici d'acqua e giardini. la cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del convegno internazionale (Firenze, Lucca settembre 1998), Firenze.
- LASSUS 1992, Bernard Lassus (a cura di), *Hypothèse pour une troisième nature*, Le livre penseur, Paris.
- LASSUS 1998, Bernard Lassus *The Landscape approach*, University of Pennsylvania press, Philadelphia.
- LATHAM 1905, Charles Latham (with descriptions by Evelyn March Phillipps), *The gardens of Italy*, Country life ltd., [etc.]; Charles Scribner's Sons, London, New York.
- LAUGIER 1753, Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, chez Duchesne, Paris.
- LAURENTINE 1982, *La Laurentine: et l'invention de la villa romaine*, a cura dell'Institut Français d'Architecture, le Moniteur, Paris.
- LE BLOND 1934, Aubrey Le Blond, *The Old Gardens of Italy. How to visit them*, B.T.Batsford, London-New York.
- LECLERC 1994, Bénédicte Leclerc (a cura di), *Forestier, Jean Claude Nicolas, 1861-1930*, Actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier (Paris 1990), Picard Paris.
- LE DANTEC 1987, Denise et Jean-Pierre Le Dantec, *Le roman des jardins de France, leur histoire*, Plon, Paris.
- LE DANTEC 2002, Jean-Pierre Le Dantec, *Le sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XXème siècle*, Le Moniteur, Paris.
- LE GOFF 1982, Jean Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino.
- LEMONNIER 1920, Henry Lemonnier, *Chantilly. Des bouteiller aux Montmorency*, "Journal des savants". 18e année, Mars-avril 1920. pp. 61-72.
- LEONI 1992, Giovanni Leoni (a cura di), *Turner e i preraffaelliti*, Einaudi, Torino.
- LE PAUTRE 1677, Charles Le Pautre, *Récueil general du Chateau de Versailles*, Paris.
- LEFÈVRE 1867, André Lefèvre., *Les parcs et les jardins*, Paris, librairie de L.Hachette et C., Paris.
- LEFÈVRE 1879, André Lefèvre., *La philosophie*, G. Reinwald et c., Paris.
- LE GOFF 1986, Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino.
- L'EPISCOPO, SANTAROSSA CESTARI 2001, Maria L'Episcopo, Giorgio Santarossa Cestari, *La tempesta di fine millennio nell'Île de France. L'attualità del restauro dei giardini storici in Francia*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Il Facoltà di Architettura, relatore prof. Maria Adriana Giusti.
- LESOUF 2022, Camille Lesouef, *Le jardin à la française: l'invention d'un modèle nationaliste (1867-1913)*, 2022, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03523023>.

- LESUEUR 1935, Pierre Lesueur, *Pacello de Mercoliano et les jardins d'Amboise, de Blois et de Gaillon*, "Bulletin de la Société de l'art français", 1935, p.90-117.
- LETTERATURA E GIARDINI 1987, *La letteratura e i giardini*. Atti del Convegno internazionale di studi (Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985), Olschki, Firenze.
- LICHACEV 1997, Dimitrij S. Lichacev, *La poesia dei giardini*, Einaudi, Torino.
- LIGHTBOWN 1964, Ronald William Lightbown, *Nicolas Audebert and the Villa d'Este*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXVII, Londra.
- LIMIDO, SANTINI 2022, Maria Luisa Limido, Chiara Santini, *La formation des paysagistes au premier Congrès international des architectes de jardins (1937)*, "Projets de paysage" [En ligne], Hors-série | 2022, <http://journals.openedition.org/paysage/27447>.
- LISERRE 2008, Francesca Romana Liserre, *Giardini anglo-fiorentini*, Pontecorboli, Firenze.
- LOUDON 1830, John Claudius Loudon, *Traité de la composition et de l'exécution de jardins d'ornement* (trad. J.M.Chopin, con annotazioni di M.Soulange-Bodin), Bureau de l'Encyclopédie portative, Paris.
- LOUDON 1835, John Claudius Loudon, *An encyclopaedia of gardening; comprising the theory and practice of horticulture, floriculture, arboriculture, and landscape-gardening, including all the latest improvements; a general history of gardening in all countries; and a statistical view of its present state, with suggestions for its future progress in the British Isles*, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, London.
- LUCIANI 1993, Domenico Luciani (a cura di), *Il governo del paesaggio e del giardino. Un itinerario nell'area germanica*, Guerini, Treviso-Milano.
- LUGLI 1918, Giuseppe Lugli, *L'arte dei giardini presso i romani*, "Bollettino dell'associazione Archeologica Romana" 1918, pp. 27-80.
- MABIL 1801, Luigi Mabil, *Teoria dell'arte de' giardini*, s.n. Bassano.
- MABIL 1817, Luigi Mabil, *Saggio sopra l'indole dei giardini moderni*, in *Operette di varj autori intorno ai giardini inglesi ossia moderni*, Tipografia Majuardi, Verona.
- MAC DOUGALL 1972, Elisabeth B. Mac Dougall, 'Ars Hortolorum': *Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy*, "Dumbarton Oaks Paper", pp.37-59.
- MACDOUGALL, HAZLEHURST 1974, Elisabeth Macdougall, Hamilton F.Hazlehurst *The French Formal Garden*, Dumbarton Oaks, Washington.
- MACERA 1994, Mirella Macera, *Materiali per un progetto di restauro e di amministrazione del Parco di Racconigi*, in MACERA 1994 III vol., pp.787-795.
- MACERA 1994, Mirella Macera (a cura di), *I giardini del "Principe"*. Atti del IV convegno internazionale, *Parchi e giardini storici, parchi letterari* (Racconigi, 22-24 settembre 1994), 3 voll, Savigliano.
- MALMANGER 1969, Malme Malmanger, *Sir Joshua Reynolds. Discourses: Attitude and Ideals*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia", pp.159-211.
- MALO 1938, Henri Malo, *Le chateau de Chantilly*, Calmann-Levy, Paris.
- MANGIN 1887, Arthur Mangin, *Histoire des jardins anciens et modernes*, Alfred Mame et fils, Tours.
- MANIERO 1990, Federico Maniero, *Restauro conservativo di parchi e giardini storici, metodiche operative*, "L'Informatore agrario", Verona 1990.
- MANIGLIO CALCAGNO 1983, Annalisa Maniglio Calcagno, *Architettura del paesaggio. Evoluzione storica*, Calderini, Bologna.
- MARAL 2010, Alexandre Maral, *Le Bosquet des Bains d'Apollon*, in "L'Estampille-L'Objet d'art", n. 457, maggio 2010, pp. 48-55.
- MARIAGE 1991, Thierry Mariage, *L'univers de Le Nostre*, Mardaga, Bruxelles.
- MARREY, MONNET 1984, Bernard Marrey, Jean-Pierre Monnet, *La grande histoire des serres et des jardins*

d'hiver, Graphite, Paris.

MARSHALL 1873, Edward Marshall, *The Early History of Woodstock Manor and Its Environs*, Bladon, Hensington, New Woodstock, Blenheim.

MARTELLA 2018, Marco Martella (a cura di), *Que deviennent les jardins historiques?*, Silvana, Milano.

MARTELLI LEONARDI 1794, Cristofano Matteo Martelli Leonardi, *I giardini, ossia l'arte di abbellire i paesaggi del sig. Abate De Lille*, : presso Domenico Marescandoli, Lucca.

MARTIN 1986, Etienne Martin (a cura di), *Jean-Baptiste Kleber architecte 1784-1792 Catalogue de l'exposition au Musée Unterlinden à Colmar 24 octobre-28 décembre 1986*, Strasbourg.

MARTINI 1482 (1967), Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*..(1482), ed. Il Polifilo a cura di C. Maltese, Milano 1967.

MARTINI (1725-1745), 1969, Georg Christoph Martini, *Viaggio in Toscana (1725-1745)*, trad. e note di Oscar Trumpy, Palazzo di S. Elisabetta Aedes Muratoriana, Massa-Modena.

MARZOCCA 2014, Fabio Marzocca, *Il nuovo approccio scientifico verso la transdisciplinarietà*, *Quaderno Mithos*, 10/2014.

MASON G.1768, George Mason, *An Essay on Design in Gardening*, Benjamin White, London.

MASON W. 1788, William Mason, *The English Garden*, Leroy, Paris.

MASTROROBERTO 1990, Marisa Mastroberto (a cura di), *Archeologia e botanica*, atti del convegno sul contributo della botanica alla conoscenza e alla conservazione delle aree archeologiche vesuviane (Pompei 7-9 aprile 1989), L'Erma di Bretschneider, Roma.

MATTEINI 1991, Milena Matteini, *Pietro Porcinai, architetto del giardino e del paesaggio*, Electa, Milano.

MATTHECK, BRELOER. 1994, Clous Mattheck, Helge Breloer, *Field guide for visual tree assessment (VTA)*, "Arboricultural Journal" n.18:– pp. 1-23. .

MATTHECK, BRELOER. 1998, Clous Mattheck, Helge Breloer, La stabilità degli alberi. *Fenomeni meccanici e implicazioni legali dei cedimenti degli alberi*, Il Verde Editoriale, Roma.

MAUMENÈ 1932, Albert Maumené, *Le jardin, cadre de la maison*, in *Jardins d'Aujourd'hui*, pp. 11-23.

MAWREY 1995, Gillian Mawrey *The Privy Garden*, in "European Gardens", Autumn 1995, pp. 18-22.

MAZZEI 1980, Otello Mazzei (a cura di), *L'ideologia del "restauro" architettonico da Quatremère a Brandi*, Clup, Milano 1980.

MAZZOTTI 1957, Giuseppe Mazzotti, *Ville venete*, Carlo Bestetti, Roma.

MCCORMICK 1991, Frank McCormick, *Sir John Vanbrugh: The Playwright as Architect*, Penn State University Press.

MEAGER 1670, Leonard Meager, *The English gardener: or, a sure guide to young planters and gardeners in three parts*, J. Wright, Londra.

MEDRI 1999, Litta Medri *Le sculture del giardino. Problemi di conservazione e metodologie di intervento relative al giardino di Boboli*, in "Quasar", 21, pp. 61-63.

MEYER 1873, Gustav Meyer, *Lehrbuch der schönen Gartenkunst. Mit besonderer Rücksicht auf die praktische Ausführung von Gärten, Parkanlagen u.s.w.*, Riegels Verlagsbuchhandlung, Berlin.

MELOGRANI 2017, Anna Melograni, *Pietro Toesca e il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti (1919–1928): discussioni che posero le basi per la tutela del patrimonio artistico italiano e la legge del 1939*, "Bollettino d'arte", nn.35-36, luglio-dicembre 2017, pp.291-316..

MARIGNANI 1931, E. Merignani, *Parchi e giardini pubblici del Governatorato nell'anno VIII*, "Capitolium", VII, 1931, pp.105-106.

MICHEL 1910, Emile Michel, *Great masters of landscape painting*, Heinemann, London.

MIGNANI 1980, Daniela Mignani, *Le ville Medicee di Giusto Utens*, Arnaud, Firenze.

- MICOULINA 1985, Elena Micoulina, *Questions d'actualité concernant la restauration des jardins en URSS*, in BOIRET 1985, pp.19-21..
- MILANO 1996, Ernesto Milano, *In follis folia. Giardini e orti botanici*, 2 voll. Il Bulino, Modena.
- MILANI 2001, Raffaele Milani, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna.
- MILIZIA 1853, Francesco Milizia, *Principi di architettura civile di Francesco Milizia illustrati dal prof. architetto Giovanni Antolini*, presso Serafino Majocchi editore in Contra, Milano.
- MILLER, GLEASON 1997, Naomi F. Miller, Kathryn L. Gleason (a cura di) *The archaeology of garden and field*, University of Pennsylvania press, New York.
- MILTON 1667, John Milton, *Paradise lost*, Samuel Simmons, London.
- MOJMÍR, ZAHRADNIK, PREISS, STECHA 2001, Horyna Mojmir, Pavel Zahradnik, Pavel Preiss, Pavel Stecha, *Czernin Palace in Prague*, The Ministry of Foreign Affairs of the Czech Republic, Opus.
- MOLINIER 1986, Jean-Christophe Molinier, *Une dynastie de jardiniers: Henri et Achille Duchêne*, "Monuments Historiques" n. 142, gennaio 1986, pp. 24-29.
- MOLLET (1651) 1981, André Mollet, *Le jardin de plaisir*, Henry Kayser, Stockholm (rist. an. a cura di M. Conan, Paris 1981).
- MOLLET 1652, Claude Mollet, *Théâtre des plans et jardinages*, Charles de Sercy, Paris.
- MONGELLI 1976, Giovanni Mongelli, *Pacello da Mercogliano. Architetto giardiniere del periodo del Rinascimento*, "Samnium", 49/1976, pp.61-76. .
- MONGELLI 1989, Giovanni Mongelli, *Era di Mercogliano, il più geniale architetto giardiniere del XVI sec.*, "Irpina", n. 18, 23/12/1989.
- MORACHIELLO 1973, Paolo Morachiello, *Schonbrunn: una serie di progetti mancati*, in "Storia dell'arte", 22, 1974, pp.277-290.
- MORGANTI 1990, Giuseppe Morganti (a cura di), *Gli orti farnesiani sul Palatino*, Atti del convegno di Roma Ecole Française, 28-30 novembre 1985, Ecole Française de Rome -Sopr.Archeologica di Roma.
- MORGANTI 1999, Giuseppe Morganti, *L'impiego del materiale vegetale nel restauro dei monumenti antichi*, in CAZZATO 1999, pp. 409-30.
- MORTIER 1974, Roland Mortier, *La poétique des ruine*, Librairie Droz, Genève.
- MORA 1931, T. Mora, *La cintura verde della grande Roma*, "Atti del II Convegno di Studi romani", Roma 1931, pp. 791-793.
- MOREL 1776, Jean-Marie Morel, *La théorie des jardins*, Pissot, Paris.
- MORELLET 1681, Laurent Morellet, *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles, et en celle de Monsieur à Saint-Cloud, par le sieur Combes*, en l'imprimerie de C. Negro, Parigi.
- MOSSER 1990, Monique Mosser, *La letteratura nel giardino*, in "Eidos", 5, gennaio 1990, pp. 4-20.
- MOSSER, TEYSSOT 1990, Monique Mosser, George Teyssot, (a cura di) *L'architettura dei giardini d'Occidente*, ed. Electa Milano.
- MOSSER 2000, Monique Mosser, *Jardins "Fin de Siècle" en France: historicisme, Symbolisme et Modernité*, in "Revue de l'Art", n°129, pp. 41-60.
- MOSSER 2001, Monique Mosser, *La fortune critique de Le Nôtre*, in "Monumental", annuale, ed. du patrimoine, Paris, pp. 10-13.
- MOULIN 2014, Jacques Moulin, *Les jardins de Vaux-le-Vicomte - Histoire, légendes et métamorphoses d'un chef-d'oeuvre d'André Le Nôtre*, Spiralinthe, Semur-en-Auxois.
- MOULIN 2014, Jacques Moulin, *Un ritorno al XVIII ° secolo, Patrimoine Restauro in Ile-de-France. 2007-2014. 100 progetti illustrati*, Beaux Arts Éditions, Issy-les-Moulineaux, pp.100-101.

- MOUSSET 1930, Albert Mousset, *Les Francine. Créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France de 1623 à 1784*, Auguste Picard, Paris.
- MUÑOZ 1935, Antonio Muñoz, *La Roma di Mussolini*, Biblioteca d'Arte Roma 1935.
- MUÑOZ 1935, Antonio Muñoz, *La sistemazione del Tempio di Venere a Roma*, a cura del Governatorato di Roma.
- NAYL 1997, Sylvie Nayl, *Pursuing Authenticity. The refinement of garden restoration techniques*, in "Historic Gardens Review", 1997, pp. 2-8.
- NAIL 1999, Sylvie Nail, *En quête de l'authentique: la restauration du Privy Garden à Hampton Court, XVII-XVIII*. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. N°49, pp. 361-375.
- NARETTO 2015, Monica Naretto, *Memoria e conservazione delle fabbriches di Josephine de Lorraine*, in CORNAGLIA, GIUSTI 2015, pp. 40-51.
- NEGRI 1965, Renzo Negri, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, ed. Ceschina, Milano.
- NEVES 1995, José Cassiano Neves, *The Palace and Gardens of Fronteira*, Quetzal and Scala, Lisbon.
- NEUERBURG 1965, Norman Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'antica Roma*, Gaetano Macchiaroli, Napoli.
- NUVOLARI 1992, Francesco Nuvolari (a cura di), *Il giardino storico all'italiana*, atti del convegno a cura di (Saint Vincent 1991), Electa Milano,.
- OHFF 1989, Heinz Ohff, *Peter Joseph Lenné (Biographie) Mit einer kurzen Geschichte des Landschaftsgarten von seinen englischen Vorbildern bis zum Volkspark*, Stapp Verlag, Berlin.
- O'MALLEY, WOLSCHKE-BULMAHN 2015, Therese O'Malley, Joachim Wolschke-Bulmahn (a cura di) *Modernism and Landscape Architecture, 1890-1940*, Washington (D.C.), National Gallery of Art, 2015, pp. 169-204.
- NICHOLS 1928, R. Standish Nichols, *Italian Pleasure Gardens*, Dodd, Mead & Co, New York.
- NORBERT-SCHULTZ 1981, Christian Norbert-Schultz, *Genius Loci. Paysage, ambiance, architecture*, Pierre, Mardaga, Bruxelles.
- OGRIN 1993, Dusan Ogrin, *The World Heritage of Gardens*, Thames & Hudson; Londres.
- OJETTI 1928, Ugo Ojetti, *Il giardino italiano*, in *Bello e brutto*, ed. Treves, Milano.
- OJETTI 1931, Ugo Ojetti (a cura di), *Mostra del giardino italiano*, catalogo a cura del Comune di Firenze, Firenze.
- OLAUSSON 1993, Magnus Olausson., *Den engelska parken i Sverige under gustaviansk tid: The English landscape garden in Sweden during the Gustavian era*, Piper Press, Stockholm.
- OGRIN 1995, Dusan Ogrin (a cura di), *Zgodovinski parki in vrtovi v Slovenij* (atti dell'European Heritage Days) Ljubljana.
- OSSART, MAURIÈRES 2017, Éric Ossart, Arnaud Maurières, *Tout est jardin*, Ulmer, Paris.
- PAGE 1994, Russel Page, *L'educazione di un giardiniere* (traduzione italiana di *The Education of a Gardener*, 1962, a cura di C. Novero), Allemandi, Torino.
- PALEWSKI 1963, Jean-Paul Palewski, *Le vieux Marly*, "Bulletin, Société archéologique", gennaio 1963.
- PALISSY 1880, Bernard Palissy, *Oevres complètes de Bernard Palissy, publiées d'après les textes originaux, avec une notice et une table analytique par Anatole France*, Charavay Freres, Paris.
- PANCOT 2005, Sara Pancot, *Schloss Hof oltre i suoi confini*, in PELISSETTI, SCAZZOSI 2005, pp. 393-401.
- PANE 2017, Andrea Pane, *Da Croce a Jung: Roberto Pane tra estetica, psiche e memoria*, in A. Anzani, E. Guglielmi (a cura di), *Memoria, bellezza e transdisciplinarietà. Riflessioni sull'attualità di Roberto Pane*, Maggiori Editore, Santarcangelo di Romagna.

- PANZINI 1989, Franco Panzini, *Il giardino storico e la teoria brandiana sul restauro*, in CAZZATO 1989, pp. 121-125.
- PANZINI 1993, Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo*, Zanichelli, Bologna.
- PARCHI E GIARDINI STORICI 1991, *Parchi e Giardini Storici, Parchi Letterari: Conoscenza, Tutela e Valorizzazione*, Atti Del 1 Convegno Nazionale (Padula 1991), De Luca, Roma.
- PARCHI E GIARDINI STORICI 1992, *Parchi e Giardini Storici, Parchi Letterari: Conoscenza, Tutela e Valorizzazione*, Atti del 2 Convegno Nazionale (Monza – Villa Reale 24-25-26 Giugno 1992), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, .
- PARCHI E GIARDINI STORICI 1994, *Parchi e giardini storici. Parchi letterari. Conoscenza, tutela e valorizzazione. Paesaggi e giardini del mediterraneo (Pompei 4-6 giugno)*, E.Bi. Art Grafiche, Salerno 3 voll. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, .
- PARK UND GARTEN IN DER MALEREI 1957, *Park und Garten in der malerei Vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Ausstellung anlässlich der Bundesgartenschau am Messeturm, veranstaltet vom Wallraf-Richartz-Museum, (catalogo della mostra), Köln 1957.
- PARPAGLIOLO 1931, Maria Teresa Parpagliolo, *I principi ordinatori del giardino italiano*, “Domus”, 37/1931, pp. 68-71.
- PARPAGLIOLO 1933, Maria Teresa Parpagliolo, *Giardino geometrico e giardino naturale*, “Domus”, 61, pp. 40-41.
- PARPAGLIOLO 1934, Maria Teresa Parpagliolo, *The Lost Gardens of Pompei*, “Landscape and Garden”, 4, pp. 26-27.
- PARPAGLIOLO 1936, Maria Teresa Parpagliolo, *Cronache sui giardini. Una villa, un'esposizione*, “Domus”, 106. p.48.
- PARSONS 1891, Samuel Parson, *The Art of Landscape Architecture*, G.P. Putnam's Sons, New York-London.
- PASETTI MEDIN 1999, Alessandro Pasetti Medin “A Dogès Farm”: *il giardino di Villa Pisani a Vescovana*, in CAZZATO 1999, pp. 177-184.
- PASOLINI PONTI 1915, Maria Pasolini Ponti, *Il giardino italiano*, Loescher, Roma.
- PASOLINI DALL'ONDA 1975, Desideria Pasolini Dall'Onda, *Restauro del verde storico nella pianificazione del territorio*, in “Italia Nostra”, n.128.
- PASSERINI 1913, Giuseppe Lando Passerini, *Il palazzo Mediceo Riccardiano e i suoi recenti restauri*, Torino.
- PECHÈRE 2002, René Pechère, *Grammaire des Jardins. Secrets de métier*, Lannoo Uitgeverij, Bruxelles.
- PETTENA, PIETROGRANDE, POZZANA 1998, Gianni, Pettena, Patrizia Pietrogrande, Mariachiara Pozzana, *Giardini parchi, paesaggi. L'avventura delle idee in Toscana dall'Ottocento a oggi*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 29 aprile-19 luglio 1998).
- PINCAS 1996, Stéphane Pincas, *Versailles, the History of the Gardens and their Sculpture*, Paris.
- PÉAN 1932, Prosper Péan, *Les jardins réguliers*, in *Jardins d'Aujourd'hui*, pp. 33-39.
- PECHÈRE 1983, René Pechère, *Les Jardins Historiques, leur restauration, leur interet pour les Jardins contemporains* (Historic gardens, their restoration, and their value for our contemporaries), “Bulletin of the Association for Preservation Technology” Vol. 15, No. 4, Landscape Preservation (1983), pp. 15-21.
- PECHÈRE 1987, René Pechère, *Grammaire des jardins: Secrets de métier*, Éditions Racine, Bruxelles.
- PEDRINI 1965, Augusto Pedrini, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Rotocalco Dagnino, Torino.
- PELLISSETTI, SCAZZOSI 2009, Laura Sabrina Pellisetti, Lionella Scazzosi (a cura di), *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze*, esperienze e prospettive, atti del Convegno (Ciniselto Balsamo 200), 2 voll. Leo S.Olschki, Firenze.

- PÉRATÉ 1904, André Pératé, *Versailles, Le Château, les jardins, les Trianon, le Musée, la ville*, librairie Renouard, H. Laurens, Paris.
- PÉRATÉ 1918, André Pératé, *Quelques oeuvres des sculpteurs animaliers du XVII siècle à Versailles*, "La Renaissance de l'art français et des industries de luxe" 1918, 3, pp.369-375.
- PERELLE 1664-1689, André Perelle, *Récueil général du Chateau de Versailles*, Paris.
- PERELLE (1650c.) 2023, André, Perelle *Veues des belles maisons de France*, Paris (1650c.).
- PEREZ, TASCÓN 1992, Fernandez J. Perez, I. Gonzalez Tascon (a cura di), *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Área de Medio Ambiente, Ayuntamiento, Madrid.
- PEROSA 1960, Alessandro Perosa (a cura di), *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone*, "Il Zibaldone quaresimale," di G. Rucellai, pagine scelte, Warburg Institute, University of London.
- PETZOLD 1888, Eduard Petzold, *Die Landschafts-Gärtnererei: Ein Handbuch für Gärtner, Architekten und Freunde der Gartenkunst*, H. Haessel, Leipzig.
- PHIBBS 2011, John Phibbs, "Conservation management plans for historic landscapes: an open letter," "Garden History", vol.39, No.1, summer 2011, pp 124-126.
- PHILLIPS, BOLTON 1919, March Phillips, Arthur T. Bolton, *Gardens of Italy*, Covent Garden, London.
- PIACENZA 1805, Pietro Piacenza, *Esame sui giardini antichi e moderni dell'ingegnere architetto Pietro Piacenza*, Nella Stamperia Bolzan, Milano.
- PICCINATO 1928, Luigi Piccinato, *Il carattere fondamentale del giardino*, in "Domus", 15, febbraio 1928, pp. 36.37,.
- PIGANOL DE LA FORCE 1730, Jean-Aimar Piganiol De La Force, *Nouvelle description des chateaux et parcs de Versailles et de Marly*, Parigi (1700 Priina ed.), Chez la veuve Delaulne, Paris.
- PINON, 2001 Pierre Pinon, Jacques-François Blondel, 1705 ou 1708-1774, in RACINE 2001, pp, 110-114.
- PINON 2019, Dominique Pinon, *Autour de Pacello de Mercoliano, jardinier à la Cour de France. Quelques documents inédits sur un moine-jardinier et hydraulicien du XVIe siècle*, "A3 Magazine n°74 - Automne 2019", pp. 41-46.
- PITTE 2003, Jean-Robert Pitte, *Histoire du paysage français*, De la préhistoire à nos jours, Tallandier, Paris.
- PLATT 1894, Charles.A. Platt, *Italian Gardens*, Harper & Brothers, London.
- [PLUCHE] 1751-1752, [Noel Antoine Pluche], *Lo spettacolo della natura: esposto in varj dialoghi non meno eruditi, che ameni, concernenti la storia naturale*: opera tradotta dall'idioma francese in lingua toscana, Presso Giambatista Pasquali, Venezia.
- POISSON 1959, Georges Posson, *Histoire et histoires de Sceaux*, Chateau de Sceaux.
- POZZANA 1989, Mariachiara Pozzana, *Materia e cultura dei giardini storici. Conservazione, restauro, manutenzione*, Alinea, Firenze.
- POZZANA 1996, Mariachiara Pozzana, *Giardini storici: principi e tecniche della conservazione*, Alinea, Firenze.
- POZZANA 1995, Mariachiara Pozzana, *Il giardino e il suo doppio: la ricerca del giardino all'italiana*, in NUVOLARI 1995, pp. 86-90.
- POZZANA 1998, Mariachiara Pozzana (a cura di), *I giardini del XX secolo: l'opera di Pietro Porcinai*, Alinea, Firenze.
- POZZANA 1999, Mariachiara Pozzana, *Restauri in stile e progetto del "nuovo" a Firenze (1900-1940)*, in CAZZATO 1999, pp.303-316.
- PRESERVATION OF THE EUROPEAN ARCHITECTURAL HERITAGE 1994. *Preservation of the European Architectural Heritage. Gardens of Historic Interest 1993* (Catalogo della mostra a cura dell'European Commission Directorate-General X), Atene.

- PRICE 1794, Uvedale Price, *Essay on the Picturesque*, J. Robson, London.
- PROST 2001, Franz Prost, "...Der Natur und kunst gewidmet". *Der esterházysche landschaftsgarten in Einsenstadt*, Böhlau, Wien.
- PÜCKLER-MUSKAU 1984, Hermann von Pückler-Muskau, *giardino e paesaggio*, (trad. di Lydia Magliano, pref. Beate von Pückler), Rizzoli, Milano.
- PUMPTRE 1989, Georges Pumpitre, *L'ornement de jardin*, Thames and Hudson, Londres-Paris.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1788, Antoine Chrysostome Quatremèrere De Quincy, *Encyclopédie Méthodique*, I vol. voce: *jardinage*, chez Plompteux, Paris.
- QUATREMÈRE de QUINCY (1823) 1980, Antoine Chrysostome Quatremèrere De Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-arts*, Paris 1823, ried. AAM, Bruxelles.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1992, Antoine Chrysostome Quatremèrere De Quincy, *Dizionario storico di architettura*, a cura di Valeria Farinati, Georges Teyssot, Marsilio, Venezia.
- QUEST RITSON 1992, Charles Quest Ritson, *The English garden Abroad*, ed. Viking, Penguin Group, London.
- QUONDAM, RACHELI 1981, Maria Luisa Quondam, Alberto Racheli (a cura di), *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, Ufficio Studi MBCC, Roma.
- RACINE 2001, Michel Racine (a cura di), *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au début du XIX siècle*, Actes Sud-École Nationale supérieure du Paysage, Arles.
- RAGONIERI 1981, Giovanna Ragonieri (a cura di), *Il Giardino storico italiano: problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*: atti del Convegno di studi, Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978; Olschki, Firenze.
- RASPI SERRA, VENTURI FERRIOLO 1989, Joselita Raspi Serra, Massimo Venturi Ferriolo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel '700*, Guerrini, Milano.
- RATTI 1938, Enrigo Ratti, *Giardini e architettura moderna*, "Case d'oggi", aprile, pp. 31-32, 39.
- RAWLINSON 1908, William George Rawlinson, *The Engraved Work of J. M. W. Turner*, Macmillan, London.
- RE 1847, Filippo Re, *Il manuale del giardiniere fiorista arricchito di moltissime aggiunte e ridotto a seconda dei progressi della moderna orticoltura. Opera adattata all'intelligenza di ognuno ed utilissima ai proprietari di piccoli giardini. Con una tavola colorata*. Tipografia di Gio. Silvestri, Milano.
- RÉAU 1959, Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Le monuments détruits de l'art française*, Hachette, Paris.
- REPTON 1806, Humphry Repton, *An enquiry into the changes of taste in landscape gardening: to which are added, some observations on its theory and practice, including a defence of the art*, J. Taylor, London.
- REPTON 1827, Humphry, Repton, *Sketches and Hints. The Landscape Gardening und Landscape Architecture of the Late Humphry Repton* (riedizione del testo originale del 1795), London.
- REVEDIN MICHALSKI 1994, Jana Revedin Michalski, *Rispettare la storia del giardino: esperienza di conservazione del verde in Germania*, in "ANANGKH", 6, giugno 1994, pp. 65-70.
- RICATTI, TAVONE 1996, Bernadetta Ricatti, Francesco Tavone (a cura di), *L'Eden ritrovato. I giardini storici tra ricerca e proposte didattiche* (prefazione di L.Puppi), Unicopli, Milano.
- RICOEUR 2003, Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Feltrinelli, Milano.
- RIEGL 1893, Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, George Siemens, Berlino.
- RINALDI 1981, Alessandro Alessandro, *La ricerca della "terza natura": artificialia e naturalia nel giardino toscano del Cinquecento*, in FAGIOLO 1981, pp. 154-175.
- RINALDI 1989, Alessandro Rinaldi, *Alla ricerca del giardino perduto: Alcune note in margine a una campagna di censimento dei giardini storici toscani*, in CAZZATO (a cura di), 1989, cit. pp. 275-285.

- RINALDI 1995, Alessandro Rinaldi, *Il giardino delle forme che declinano. Decadenza e trasvalutazione del giardino barocco*, in GIUSTI, TAGLIOLINI 1995, pp. 127-148.
- RIOUSSE 1932, André Riousse, *L'architecture et les jardins*, in *Jardins d'Aujourd'hui*, pp. 101-108.
- RIOUSSE 1932, André Riousse, *Les Cours-jardins*, in *Jardins d'Aujourd'hui*, pp. 71-75.
- ROGGERO BARDELLI, VINARDI DEFABIANI 1990, Costanza Roggero Bardelli, Maria Grazia Vinardi, Vittorio Defabiani, *Ville sabaude*, Rusconi Milano.
- ROHDE 2012, Michael Rohde, *La cura dei giardini storici. Teoria e prassi*, L. Olschki, Firenze.
- ROHDE, SCHOMANN 2004, Michael Rohde, Rainer Schomann (a cura di), *Historic Gardens Today*, Edition Leipzig, Leipzig.
- ROJO 2015, José Tito Rojo, *Modernity and Regionalism in the Gardens of Spain (1850-1936): From Radical Opposition to Misunderstood Synthesis*, in O'MALLEY, WOLSCHKE-BULMAHN 2015, pp. 169-204.
- ROSS 1901, Janet Ross, *Florentine Villas*, J. M. Dent, London, Dutton & Co., New York.
- RUCELLAI 1960, *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone*, pagine scelte a cura di A. Perosa e Francis William Kent, Warburg Institute, University of London.
- RUSCONI 1931, Jahn Rusconi, *La mostra del giardino italiano a Firenze*, in "Emporium" maggio 1931, 73, 437, pp. 259-273.
- RUSKIN 1998, John Ruskin *Pittori moderni*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- RUSKIN 1985, John Ruskin, *Viaggi in Italia. 1840-1845*, a cura di Attilio Brilli, Passigli, Firenze.
- RUSSEL 1998, Vivian Russel, *Jardins d'Italie d'Etith Wharton* (trad. di H. Morita), Albin Michel, Paris.
- RYKWERT 1981, Joseph Rykwert., *Il giardino del futuro tra estetica e tecnologia*, in "Rassegna" n.8 (ottobre) 1981, pp. 5-16.
- SAABY 1995, Lisbeth Saaby, *Gardens in Peril*, in "European Gardens", Autumn 1995, pp. 4-10.
- SAINTE-SIMON 1916, Louis Saint-Simon, *Mémoires*, (aedizione cura di A.de Boislisle), Hachette, Paris.
- SALERNO 1995, Rossella Salerno, *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Guerini e ass. Milano.
- SALINA CAMERANA 1994, Alessandra Salina Camerana, *Xavier Kurten: direttore del parco e giardini di Racconigi dal 1820*, in MACERA 1994, III vol., pp. 705-713.
- SALTINI 2010, A. Saltini, *Storia delle scienze agrarie*, 3ª ediz. vol. I, *Dalle civiltà mediterranee al Rinascimento europeo*, Nuova Terra Antica, Firenze.
- SANTINI 2007, Chiara Santini, *Giardini e paesaggio. Una sitografia per la ricerca*, "Storicamente", 3, <https://storicamente.org/sites/default/images/articles/media/780/03santini.pdf>.
- SANTINI 2007, Chiara Santini, *Il giardino di Versailles. Natura, artificio, modello*, Olschki, Firenze.
- SANTINI 2009, Chiara Santini, *Per una geografia storica delle professioni del paesaggio in Europa. Stato degli studi e prospettive di ricerca*, in Atti della XII Conferenza degli Urbanisti Italiani (SIU), *Il progetto dell'urbanistica per il paesaggio*, Bari, 19-20 febbraio.
- SANTINI, DU VACHAT 2011, Chiara Santini, Agnèn Juvanon du Vachat, *Le projet de paysage au service de la valorisation d'un jardin historique. L'exemple du jardin des Tuileries*, "Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace", Ecole nationale supérieure du paysage de Versailles.
- SANTINI 2015, Chiara Santini, *Conjuguer le passé au présent. Les jardins historiques entre mémoire et usages contemporains*, "Jardins de France", n. 635, dossier L'art du jardin et du paysage, pp. 18-21.
- SANTINI 2021, Chiara Santini, *Adolphe Alphand: et la construction du paysage de Paris*, Hermann, Paris.
- SAUDAN SKIRA, SAUDAN 2011, Sylvie Saudan Skira, Michel Saudan, *Orangeries, splendeurs et métamorphoses*, Bibliothèque des Arts, Genève.

SCAMOZZI 1615, Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Divisa in Libri X, presso l'Autore, Venezia.

SCAZZOSI 1997, Lionella Scazzosi, *La lacuna nelle architetture vegetali: problemi teorici e operativi*, in BISCANTIN Guido, DRIUSSI Guido (a cura di), *Lacune in architettura. Aspetti teorici ed operativi*, Atti del Convegno di Studi (Bressanone 1-4 luglio 1997), Venezia, pp. 21-31..

SCAZZOSI 1999, Lionella Scazzosi (a cura di), *Politiche e culture del paesaggio. Esperienze internazionali a confronto*, Gangemi, Roma.

SCAZZOSI 2009, Lionella Scazzosi, *Giardini e paesaggi opera aperta: i limiti delle trasformazioni*, Olschki, Firenze.

SCHABOL 1774, Abbé Roger Schabol, *La theorie du jardinage, par m. l'abbé roger schabol, ouvrage redigé apres la mort sur les memoires, par m. d***. nouvelle edition, revue, corrigee, augmentee, & ornee de figures en taille-douce*, Chez les Freres Debure, Libraires, Quai des Augustins, Paris.

SCHAMA 1997, Simon Schama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano.

SCHEDLER 1985, Uta Schedler, *Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg*, Hildesheim-Zurich-New York.

SCHEPERS 1982 Wolfgang Schepers, *postafazione*, in SCKELL [1825] 1982.

SCOLARO 1989, Michela Scolaro (a cura di), *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa, scritti di A.C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Charamonti (1796-1802)*, introd. A. Emiliani, A. Pinelli, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.

SCOPPETTA 1989, Adelfio Scoppetta, *Faust e la devastazione del giardino*, in J. Raspi Serra, M. Venturi Ferriolo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel '700*, Milano, pp. 103-113.

SCUDERY (DE) 1669, Madeleine de Scudery, *La Promenade de Versailles*, Claude Bandin, Parigi.

SEDDING 1895, John Dando Sedding, *Garden-Craft Old and New*, Kegan Paul, Trench, Trübner & co., ltd., London.

SELMERSHEIM 1892, Paul Selmersheim, *Monographie de la restauration du Chateau de St.-Germain-en-Laye*, Silvestre & C., Paris.

SETTIS 2010, Salvatore Settis, *Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino.

SCHINKEL 1982, Karl Friedrich Schinkel, *1781-1841, l'architetto del principe*, catalogo della mostra, Museo Correr, Venezia-Roma, Albrizzi.

SCHNAPPER 2010, Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre (1688-1714)*, RMN, Parigi.

SCKELL [1825] 1982, Friedrich Ludwig von Sckell, *Beitraege zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber*, Jos. Lindauer'sche Buchhandlung, München [1825], anastatica, Worms 1982.

SHACKLOCK, MASON 1995, Vincent Shacklock, David Mason, *Survey and Investigation of a Twentieth-Century Italian Garden*, "Garden History", vol.23, n. 1 (Summer 1995).

SHACKLOCK 1996, Vincent Shacklock, *A Philosopher's Garden: Pincent's Work for Charles Augustus Strong at Villa Le Balze*, Fiesole, in FANTONI, FLORES, PFORDRESHER 1996, pp.71-90.

SHEPHERD, JELLCOE (1925) 1966, John Chiene, Shepherd, Geoffrey Alan, Jellicoe, *Italian Gardens of the Renaissance*, Teufen, Arthur Niggli, London.

SHEPHERD, JELLCOE 1925, John Chiene Shepherd, Geoffrey Alan, Jellicoe, *Italian Gardens of the Renaissance*, Ernest Benn, London.

SHVIDKOVSKY 1995, Dmitry Shvidkovsky, *Europe Influences Russia*, in "European Gardens", Autumn 1995, pp. 10.17.

- SILVA [1801] 1976, Ercole Silva, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Crivelli, Milano.
- SILVESTRE 1664-1689, Israel Silvestre, *Vues, plans et décorations interieures du château de Versailles*, Paris.
- SIMMEL 1911, Georg Simmel, *La rovina*, G. Carchia (trad.it) "Rivista di Estetica", 8, pp. 121-127. [ed. originale: G. Simmel, 1911. "Die Ruine", in *Philosophische Kultur*. Gesammelte Essays, Klinkhardt, Leipzig (1919 II, pp. 125-133)].
- SIMONINI 1999, Gianluca Simonini, *Il restauro artistico del giardino di Marfisa d'Este a Ferrara*, in CAZZATO 1999, pp. 235-244.
- SINCLAIR 2013, Jill Sinclair, *Looking for Monsieur Lainé, The reputation of an important French designer is being restored*, "Historic Gardens Review", 29/2013, pp. 11-15.
- SMIT 1999, Tim Smit, *The Lost Gardens of Heligan*, Victor Gollancz, London.
- SPARAVIGNA 2016, Amelia Carolina Sparavigna, *The King's Knot of Stirling Castle and Its Astronomical Orientation* "SSRN Electronic Journal", January 2016.
- SPICA 1994, Anne-Elisabeth Spica, *Les rêveries du promeneur enchanté: symbole, allégorie et merveilleux dans le premier Versailles de Louis XIV (1664-1683)*, in "Dix-septième siècle", 184, juillet-septembre 1994, pp. 437-460.
- STONEYSTREET 2016/17, Gavin Francis Stoneystreet, *Consulting the genius of the place: Kelmscott Manor and the restoration of plantsmen's gardens* (Tutor: Dr Pardoe HI7202 2016/17).
- STRONG 1984, Roy Strong, *The renaissance garden in England*, Thames & Hudson, London.
- STUART THOMAS 1979, Graham Stuart Thomas, *The restoration of gardens*, "Landscape Design", no. 124, February 1979, pp. 19-22.
- SYMES 2016, Michael Symes, *Observations on Modern Gardening, by Thomas Whately: An Eighteenth-Century Study of the English Landscape Garden*, The Boydell Press, Martlesham.
- SWITZER 1715, Stephen Switzer, *Ichonographia Rustica or the Nobleman, Gentleman and Gardener's Recreation*, 3 voll., London 1715-1718 (1741-1742, 2a).
- SWITZER 1718, Stephen Switzer, *Ichonographia Rustica: or, the Nobleman, Gentleman, and Gardener's Recreation*, D. Browne, London.
- TAGLIOLINI 1981, *Girolamo Fiorenzuola ed il giardino nelle fonti della metà del '500*, in RAGIONIERI 1981, pp.295-308.
- TAGLIOLINI, VENTURI FERRIOLO 1987, Alessandro Tagliolini, Massimo Venturi Ferriolo (a cura di), *Il giardino: idea natura realtà*, atti del Convegno di Pietrasanta (22-23 maggio 1987), Guerini Milano.
- TAGLIOLINI 1988, Alessandro Tagliolini, *Storia del giardino italiano, gli artisti, l'invenzione, le forme, dall'Antichità al XIX secolo*, La Casa Usher, Firenze.
- TAGLIOLINI 1990, Alessandro Tagliolini (a cura di), *Il giardino italiano dell'Ottocento, nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie*, (Pietrasanta, 7-8 settembre 1989), Guerini, Milano.
- TAGLIOLINI 1993, Alessandro Tagliolini, (a cura di), *Il giardino europeo del Novecento 1900-1940*, Atti del III Colloquio internazionale di Pietrasanta, Edifir, Firenze.
- TAGLIOLINI, AZZI VISENTINI 1996, Alessandro Tagliolini, Margherita Azzi Visentini (a cura di), *Il giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, atti del V Colloquio Internazionale, Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei (Pietrasanta 13.14 ottobre 1995), Firenze.
- TALAYA 2011, María Teresa Fernández Talaya, *Madrid, la Moncloa*, Ediciones La Librería, Madrid.
- TANKARD 2018, Judith B. Tankard, *Gardens of the Arts & Craft Movement* (Hardback), Timber Press, Portland, Oregon.
- TANTILLO MIGNOSI 1980, Annamaria Tantillo Mignosi (a cura di), *Villa e Paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*. Catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia marzo-maggio 1980), De Luca, Roma.

- TARALON 1974, Jean Taralon, *Le château de Champs-sur-Marne*, in “La Revue des monuments historiques de la France”, 4, 1974.
- TAYLOR-LEDUC 1995, Susan Taylor-Leduc, *The replantation of Versailles in the Eighteenth Century*, in “The Journal of Garden History”, London.
- TEA 1932, Eva Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Ceschina, Milano.
- TEMPLE 1908, Sir William Temple, *upon the gardens of Epicurus, with other XVIIth century garden essays*: introduction by Albert Forbes Sieveking, f.s.a., Chatto and Windus, London.
- THACKER 1985, Christopher Thacker, *The History of Gardens*, University of California Press.
- THONNAIRE 1932, Maurice Thionnaire, *La sculpture dans les jardins*, in *Jardins d'Aujourd'hui*, pp. 115-119.
- THISSEN 1996, Daphne Thissen, *Hawkstone Park*, “European Gardens”, Summer 1996, pp. 20-26.
- THOMAS 1984, Graham Stuart Thomas, *Recreating the Period Garden*, Collins, London.
- THOUIN 1828, Gabriel Thouin, *Plans raisonnés de toutes espèces de jardins*, chez Madame Huzard, Paris.
- THURLEY 1995, Simon Thurley (a cura di), *The King's Privy Garden at Hampton Court Palace, 1689-1995*, Apollo Magazine, London.
- THURLEY 2003, Simon Thurley, *Hampton Court. A Social and Architectural History*, Yale University press, Londra.
- TOMASCZEWSKI 1991, Brian Tomaszewski, *Der Garden in Kartausekloster um 1500*, in *Die Kolner Kartause um 1500*, Stadt Köln, Kolnisches Stadtmuseum.
- TOMMASEO 1857, Niccolò Tommaseo, *L'arte dei giardini in Bellezza e civiltà delle arti del bello sensibile*, Le Monnier, Firenze.
- TORTORA 2006, Giuseppe Tortora (a cura di) *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma.
- TOSCO 2007, Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna.
- TOULIER 1989, Bernard Toulhier (a cura di e sotto la direzione di André Chastel & Philippe Morel), *La villa Médicis. Vol. 1. Documentation et Description*, Ecole Française de Rome.
- TRIGGS 1902, Henry Inigo Triggs, A.R.I.B.A., *Formal Gardens in England and Scotland*, B.T.Batsford, London.
- TRIGGS 1906, Henry Inigo Triggs, *The Art of Garden Design in Italy*, Longmans and Green and Co, New York.
- TUCKERMANN 1886, Wilhelm Gottlieb Petrus Tuckermann, *Die Gartenkunst der italienischen Renaissance-Zeit*, Parey, Berlino.
- RUDIGIER, TRUYOLS 2016, Alexander Rudigier, Blanca Truyols, *Jean Bologne et les jardins d'Henri IV*, Picard, “Bulletin monumental”, Société française d'archéologie, n. 174., Picard, Paris.
- URBAN 1999, Leopold Urban, *Die Orangerie von Schönbrunn*, Österreichischer Agrarverlag, Klosterneuburg.
- VALK 1695, Gerhard Valk, *Vues et perspectives de Loo, Honslaersdyck et Soesdyck, Chateaux & Maisons de Plaisance du Roy de la Grnde Bretagne, ausquels on a adjouité les veuës des environs de Cleves. Le tout dessiné & gravé par les plus habiles Maîtres*, ed. G. Valk, Amsterdam.
- VANBRUGH 1928, Sir John Vanbrugh, *The complete Works of Sir John Vanbrugh*, ed. G. Webb, London.
- VAN DER GROEN 1669, Jan Van der Groen *De Nederlandsen Hovenier/Le Jardinier, Hollandois*, Marc Doornick, Amsterdam.
- VAN SYPERSTEYN 1910, Jhr, Jan Willem Sypersteyn, *Oud-nederlandsche tuinkunst, geschiedkundig overzicht van de nederlandsche tuinarchitectuur van de 15de tot de 19de eeuw*, 's-Gravenhage.
- VARON 1998, Edoardo Varon (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio e del giardino nel rilievo e nel progetto architettonico*, Città studi, Torino.
- VATOUT 1852, Jean Vatout, *Le Palais de Saint-Cloud: souvenirs historiques: son histoire et sa description*, Didier, Paris.

- VATTIMO 1991, Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano .
- VENTURI FERRIOLO 1998, Massimo Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio dei Romantici*, Guerini, Milano.
- VENTURI FERRIOLO 1999, Massimo Venturi Ferriolo, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Guerini, Milano.
- VENTURI FERRIOLO 2016, Massimo Venturi Ferriolo, *Paesaggi in movimento. Per un'estetica della trasformazione*, DeriveApprodi, Roma.
- VASSORT 2020, Jean Vassort, *Les jardins de France. Une histoire du Moyen Âge à nos jours*, Perrin, Paris.
- VÉRA 1912, André Véra, *Le nouveau jardin*, Emile- Paul, Paris.
- VERCELLONI 1990, Virgilio Vercelloni, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Jaca Book, Milano.
- VERCELLONI 1993, Virgilio Vercelloni, *Attorno alla banalità dell'attenzione italiana al giardino degli anni trenta*, in TAGLIOLINI 1993, pp. 207-217.
- VEZZOSI 1986, Alessandro Vezzosi (a cura di), *Il giardino d'Europa: Pradolino come modello della cultura europea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 25 luglio – 7 settembre; Pradolino/Firenze, Villa Demidoff, 25 luglio – 28 settembre), Mazzotta, Milano.
- VIOLLET-LE-DUC 1989, Eugène, *Le Dictionnaire d'architecture (1854-1868)*. Relevés et observations par Philippe Boudon et Philippe Deshayes, Mardaga, Bruxelles.
- VLEIENHART 2002, Adrian W. Vliegenthart, *Het Loo Palace: Journal of a Restoration*, Stichting Paleis Het Loo Nationaal Museum, Apeldoorn.
- VONTROTTA 1996, Hans Von Trotta, *Drottningholm*, in "European Gardens", Autumn 1996, pp. 10-15.
- WALLONIE 1993-2001, *Parcs et jardins historiques de Wallonie*, (Nathalie de Harlez de Deulin, Serge Delsemme, Catherine Guisset-Lemoine, D. Hayas, Marie-Hélène Sahet, ...), 4 voll. Ministère de la région Wallonne.
- WALPOLE (1768) 1991, Horace Walpole, *Saggio sul giardino moderno (1771)*, ed. a cura di G. Franci, E. Zago, Le lettere Firenze.
- WEISS 1992, Allen S Weiss, *Miroirs de l'infini. Le jardin à la française et la métaphisique au XVIIe siècle*, Seuil, Paris 1992.
- WALTON 1987, Kendall Walton, *Styles and the Products and Processes of Art*, in B. Lang (a c. di), *The Concept of Style*, Ithaca-London, Cornell University Press, pp. 72-103.
- WATHELY 1771, Thomas Wathely, *L'art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglais* (trad. dall'inglese di F. Latapie), Charles Antoine-Jombert, Paris.
- WATSON 1978, Paul Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the early Renaissance*, Art Alliance Pr, Fildelfia-Londra.
- WATSON, WRIGHT 2007, John Watson, Thomas Wright, *The Management & Maintenance of Historic Parks, Gardens & Landscapes: The English Heritage*, Frances Lincoln Ltd, London.
- WEILL 1993, Joëlle Weill (a cura di), *Parcs et jardins remarquables: 10 ans de pré-inventaire*, Paris: Ministère de l'équipement des transports et du tourisme..
- WERNER, ZIMMERMANN 2003, Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, *Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité* "Annales. Histoire, Sciences Sociales", 2003/1 (58e année), pp.7-36.
- WESLEY 1981, Richard Wesley, *Gabriel Guévrekian e il giardino cubista*, in "Rassegna", 8, 1981, pp.17-24.
- WHARTON 1904, Edith Wharton, *Italian villas and their gardens* (illustrated by Maxfield Parrish), The Century Company, New York.
- WHARTON 1991, Edith Wharton, *Ville italiane e loro giardini*. Prefazione di H. Acton, traduzione di M. Dandolo e G. Uzielli, Passigli, Firenze.
- WHATELY 1771, Thomas Whately, *l'Art de former les jardins Modernes (trad. La Tapie n.b.)*, Charles-Antoine Jombert, Paris.

- WHITTLE 1992, Elizabeth Whittle, *The Historic Gardens of Wales*, The Stationery Office, London.
- WIEBENSON 1978, Dora Wiebenson, *The picturesque Garden in France*, Princeton University Press.
- WILHELM 1936, Jacques Wilhelm, *Le labyrinth de Versailles*, "Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise" 1936, 1, pp.44-63..
- WEMYSS 1996a., Fiona Wemyss, *Gardens at Risk*, in "European Gardens", Summer 1996, pp. 19-20.
- WEMYSS 1996b., Fiona Wemyss, *County Gardens Trusts*, in "European Gardens", Autumn 1996, pp. 16-21.
- WILKIE 1990, Kim Wilkie, *Lo stile inglese nel recupero dei parchi storici*, in MANIERO 1990, pp. 53-58.
- WILLIS 2002, Peter Willis, *Charles Bridgeman and the English Landscape Garden*, Elysium Pr Pub; London.
- WILTON 1979, Andrew Wilton, *Life and work of J M W Turner*, Academy Editions, London.
- WIMMER 1984, Clemens Alexander Wimmer, *Gartendenkmalpflege. Die gärten des schlosses*, in "Gartendenkmalpflege", n.2, Berlin, 1984.
- WIMMER 1987, Clemens Alexander Wimmer, *Die Gärten des Charlottenburger Schlosses*, Kulturbuch, Berlin.
- WIMMER 1989, Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- WIMMER 1998, Clemens Alexander Wimmer, *Van der Groens Niederländischer Gärtner (1669): Ein Gartenbestseller des 17. Jahrhunderts*, "Zandera", Vol. 13, No. 2, 1998, pp. 59-62.
- WIMMER, SCHAEFER 1985, Clemens Alexander Wimmer, Martin Schaefer, *Charlottenburg's french garden*, "Journal of garden history", vol. 5, n.4, ottobre-dicembre 1985, pp.321-335.
- WINTHUYSEN 1930, Javier de Winthuysen, *Jardines Clásicas de España*, Industrial Grafica, Madrid, ristampa. Anatafica, Aranjuez.
- WINTHUYSEN 1989-1990, Javier de Winthuysen, *Jardinero Andalucía*, catalogo della mostra (Sevilla-Cordoba 1989-1990), Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla.
- WOLSELEY 2007. Garnet Wolseley, *The life of John Churchill, Duke of Marlborough to the accession of Queen Anne*, Creative Media Partners, LLC, London.
- WOOD ROPER 1973, Laura Wood Roper, *FLO A Biography of Frederick Law Olmsted*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- WOODBIDGE 1986, Kenneth Woodbridge, *Princely Gardens: the Origins and Development of the French Formal Style*, Thames & Hudson Ltd, Londres e New York.
- WOUDSTRA 1995, Jan Woudstra, *The planting of the Privy Garden*, in THURLEY 1995.
- WOUDSTRA, FIELDHOUSE 2000, Jan Woudstra, Ken Fieldhouse, *The regeneration of Public Parks*, Taylor & Francis, Londra.
- WOUDSTRA 2004, Jan Woudstra, *Garden conservation in the United Kingdom*, in ROHDE, SCHOMANN 2004.
- WOUDSTRA, ZIELEMAN 2020, Jan Woudstra, Willem Zieleman, *Lancelot Brown and the Notion of the Landscape Garden in the Netherlands: Illustrated with Het Loo Palace*, in FINCH, WOUDSTRA 2020, pp. 165-180 .
- YAR 2002, Grigory Yar, *Peterhof, Tsarskoje Sielò, Pavlovsk, Oranienbaum, Gatscina* (trad. J. Il'in), P-2 Art, San Pietroburgo.
- ZANGHERI 1979, Luigi Zangheri, *Pratolino, il giardino delle meraviglie*, Gonnelli, Firenze.
- ZANGHERI 1989, Luigi, Zangheri, *Ville della provincia di Firenze. La città*, Rusconi, Milano 1989.
- ZANGHERI 2003, Luigi Zangheri, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Olschki, Firenze.

ZAMORA, QUINZAÑOS, HERNANDO 2010, Miguel Lasso de La Vega Zamora, Pilar Rivas Quinzaños, Alberto Sanz Hernando (a cura di), *Palacios de Madrid*, Dirección general patrimonio histórico, Madrid.

ZECCHINO 2004, Francesco Zecchino, *Pacello da Mercogliano, "giardiniere" alla corte di Francia*, Elio Selleino, Avellino.

ZECCHINO 2020, Francesco Zecchino (a cura di), *L'architettura del giardino in Europa. Evoluzione storica e nuove prospettive possibili*, ArtèM, Napoli.

ZOPPI 1995, Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Laterza, Bari.

ZOPPI 2014, Mariella Zoppi, *Le voci del giardino storico. Glossario*, Pontecorboli, Firenze.

Titoli pubblicati

1. Alessandro Brodini, *Lo Iuav ai Tolentini: Carlo Scarpa e gli altri. Storia e documenti*, 2020
2. Letizia Dipasquale, *Understanding Chefchaouen. Traditional knowledge for a sustainable habitat*, 2020
3. Vito Getuli, *Ontologies for Knowledge modeling in construction planning. Theory and Application*, 2020
4. Lamia Hadda, *Médina. Espace de la Méditerranée*, 2021
5. Letizia Dipasquale, Saverio Mecca, Mariana Correia (eds.), *From Vernacular to World Heritage*, 2020
6. Sarah Robinson, Juhani Pallasmaa (a cura di), traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli, *La mente in architettura. Neuroscienze, incarnazione e il futuro del design*, 2021
7. Magda Minguzzi, *The Spirit of Water. Practices of cultural reappropriation. Indigenous heritage sites along the coast of the Eastern Cape-South Africa*, 2021
8. Rita Panattoni, *I mercati coperti di Giuseppe Mengoni. Architettura, ingegneria e urbanistica per Firenze Capitale*, 2021
9. Stefano Follesa, *Il progetto memore. La rielaborazione dell'identità dall'oggetto allo spazio*, 2021
10. Monica Bietti, Emanuela Ferretti (a cura di), *Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze*, 2021
11. Giovanni Minutoli, *Rocca San Silvestro. Restauro per l'archeologia*, 2021
12. Juhani Pallasmaa (a cura di), traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli, *L'architettura degli animali*, 2021
13. Giada Cerri, *Shaking Heritage. Museum Collections between Seismic Vulnerability and Museum Design*, 2021
14. Margherita Tufarelli, *Design, Heritage e cultura digitale. Scenari per il progetto nell'archivio diffuso*, 2022
15. Lamia Hadda, Saverio Mecca, Giovanni Pancani, Massimo Carta, Fabio Fratini, Stefano Galassi, Daniela Pittaluga (eds), *Villages et quartiers à risque d'abandon. Stratégies pour la connaissance, la valorisation et la restauration*, 2022
16. Flavia Giallorenzo, Maddalena Rossi, Camilla Perrone (a cura di), *Social and Institutional Innovation in Self-Organising Cities*, 2022
17. Eleonora Trivellin (edited by), *Design driven strategies. Visioni a confronto*, 2022
18. David Fanfani, Giuseppe Alberto Centauro, *La Fattoria Medicea di Cascine di Tavola a Prato. Un Progetto Integrato di Territorio per la rigenerazione patrimoniale di un paesaggio vivente*, 2022
19. Matteo Zambelli, *La conoscenza per il progetto. Il case-based reasoning nell'architettura e nel design*, 2022
20. Massimo Carta, Maria Rita Gisotti, *Six projets pour l'urbanisme euroméditerranéen. Sei progetti per l'urbanistica euromediterranea*, 2022
21. Giuseppina Forte, Kuan Hwa (eds), *Embodying Peripheries*, 2022
22. Susanna Caccia Gherardini, *Il palazzo in mezzo a una selva millenaria. Villa Borbone a Viareggio: progetto di conoscenza / The palace in the middle of a thousand-year old forest. Bourbon Villa in Viareggio: knowledge and conservation project*, 2022
23. Gianluca Belli, Fabio Lucchesi, Paola Raggi, *Firenze nella prima metà dell'Ottocento. La città nei documenti del Catasto Generale Toscano*, 2022
24. Sofia Nannini, *Icelandic Farmhouses. Identity, landscape and construction (1790–1945)*, 2023
25. Rosa De Marco, Monique Poulot (sous la direction de), *Dessin, Design, Projet. Représenter et reconfigurer les espaces ouverts*, 2023

26. Francesca Giusti, *Restauri e musei. Il paesaggio culturale dei lungarni di Pisa dal secondo dopoguerra a oggi*, 2023
27. Mario Biggeri, Giuseppe De Luca, Andrea Ferrannini, Carlo Pisano (a cura di), *Mondeggi. Rigenerazione sociale, culturale e agricola per una Città Metropolitana sostenibile*, 2023
28. Lamia Hadda, *Architettura islamica nel Mediterraneo fatimide (X-XII secolo)*, 2023
29. Bryan Lawson, traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli, *Il viaggio degli studenti di progettazione. Capire come pensano i progettisti*, 2023
30. Gabriele Paolinelli, Nicoletta Cristiani, Giacomo Dallatorre (a cura di), *Careggi Campus. Studi progettuali per la rigenerazione degli spazi aperti dei complessi ospedalieri*, 2023
31. Susanna Cerri, Fabio Lucchesi, Vanessa Staccioli, *Rappresentazioni per la pianificazione spaziale. Un modello visivo per la Città Metropolitana di Roma Capitale*, 2023
32. Roberto Bologna, Claudio Piferi (a cura di), *La residenza per studenti universitari tra norma, progetto e realizzazione. I programmi pluriennali di attuazione della legge 338/2000*, 2024
33. Alberto Campo Baeza, Juhani Pallasmaa, traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli, *Otto meditazioni di architettura*, 2024
34. Pietro Matracchi, *Palazzo Pitti fra Sette e Ottocento/Pitti Palace between the 18th and 19th centuries*, 2024
35. Giacomo Tempesta, Jacopo Giuseppe Vitale (a cura di), *Convento di Santa Clara de Asis, L'Avana - Cuba. Indicazioni per il recupero e la riqualificazione funzionale / Convento de Santa Clara de Asís, La Habana - Cuba. Indicaciones para la recuperación funcional y el redesarrollo*, 2024
36. Gabriele Paolinelli, Giacomo Dallatorre, *C'è campo. Il futuro della città visto dal suolo*, 2025



Finito di stampare da
Rubbettino print | Soveria Mannelli (CZ)
per conto di FUP
Università degli Studi di Firenze
2025

Punto di riferimento di questo studio è la storiografia dei giardini europei che si sviluppa tra XVIII e XX secolo e il suo riflesso sul processo di riconoscimento dei valori di memoria, dal quale avviare un confronto con quanto realizzato, a partire dai mutamenti di cultura e di sensibilità dell'Europa sette-ottocentesca e dalla portata delle trasformazioni dei giardini "formali" (ma anche la loro tenuta), in relazione al successo del *jardin-paysager*, come affermazione dei valori di natura e di memoria sul controllo razionale e geometrico del paesaggio.

Gli stessi restauri possono essere ricondotti alle circostanze dell'attività storiografica e alla costruzione di modelli ritenuti incorruttibili, attività che dipende dal contesto, dalle ideologie e dalle evoluzioni delle scienze. Tuttavia, la vicenda dei giardini, da Versailles a Venaria Reale, da Het Loo a Hampton Court, come oggetto del lavoro storiografico, acquisisce progressiva precisione e validità metodologica attraverso il continuo confronto con informazioni dirette e verificabili. La sua storia è quindi un processo in perenne sviluppo, determinato anche dai suoi restauri, che rientrano in una continua riscrittura. L'idea del giardino come *continuum* creativo, in perenne metamorfosi, dato imprescindibile per la storiografia contemporanea e punto di partenza per le riflessioni sul restauro del giardino storico, rappresenta un principio fondamentale nello sviluppo della cultura della conservazione e nell'avvio della sua teorizzazione moderna. Questa chiave di lettura mostra come il repertorio di informazioni, immagini ed esperienze rilevabili *in situ* rappresenti oggi una fonte imprescindibile per il confronto con le fonti indirette e l'aggiornamento storiografico, alla base delle scelte di restauro; come questo approccio sia essenziale per definire metodologie efficaci e coerenti con la sua natura dinamica e trasformativa del giardino, anche in vista delle nuove sfide del XXI secolo che vedono il giardino stesso al centro di temi planetari come la crescita sostenibile, il transumanesimo, le tecnologie distruttive, i cambiamenti climatici, il rischio di perdita della diversità biologica.

Maria Adriana Giusti, già professore ordinario di Restauro (Politecnico di Torino), docente in vari atenei italiani ed esteri, si occupa di storia e conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico con particolare attenzione al tema dei giardini storici. È responsabile scientifico dello storico giardino Garzoni di Collodi e membro del Comitato scientifico dell'Associazione Parchi e Giardini italiani (APGI).