



Politecnico di Milano

Facoltà di Architettura e Società

Corso di Laurea in Paesaggi di Architettura e Sistemi Ambientali

“QUEI GIARDINI FUGGITIVI COME GLI ANNI”
ARCHITETTURA E GIARDINO A CONFRONTO

Relatore: Chiar.mo Prof. Stefano DELLA TORRE

Correlatore: Prof. Rebecca FANT

Prof. Melania BUGIANI

Tesi di Laurea di:

Giulia FERRARI Matr. 725672

Virginia MARONE Matr. 725424

Anno Accademico 2010-2011

INDICE

Introduzione	1
1. Il tempo dell'architettura e il tempo della natura	5
1.1. Il tempo dell'oggetto	6
1.2. Il tempo nelle mani dell'uomo	8
1.3. Temporalità lineare e temporalità ciclica	11
2. Una materia, un restauro – Un restauro, una materia	17
2.1. La conservazione dei giardini storici: la nascita di una nuova disciplina	18
2.2. Il giardino come manufatto	19
2.3. I due assiomi di Cesare Brandi	21
2.4. Lacuna e aggiunta nel restauro architettonico	24
2.5. Lacuna e aggiunta nel restauro del giardino	33
2.6. La conservazione dei giardini storici e la conservazione architettonica a confronto	35
3. Le origini del giardino europeo dal Medioevo alla contemporaneità	41
3.1. Il giardino nel Medioevo	44
3.2. Il giardino all'Italiana	45
3.3. Il giardino Barocco	53
3.4. Il Rococò	57
3.5. Il giardino Romantico	58
3.6. Il giardino moderno	62
3.7. Il giardino oggi	64
4. Definizione ed estetica del giardino	67
4.1. Il giardino nasce con l'uomo	68
4.2. Tempo, materia e giardino	68

5. Teoria e pratica	73
5.1. I principali strumenti di tutela per i giardini storici	74
5.2. La Carta del Restauro del 1972	77
5.3. Il Convegno ICOMOS-IFLA e la Carta di Firenze del 1981	78
5.3.1. Premesse ad una Carta dei giardini storici	79
5.4. Autenticità: le origini del termine	87
5.5. Autenticità nel restauro architettonico e nel restauro del giardino	91
5.6. Metodi di intervento sui giardini storici	93
5.6.1. La sostituzione	94
5.6.2. La manutenzione	94
5.6.3. Interventi di rinvigorimento	96
5.6.4. Interventi di chirurgia arborea	96
5.6.5. Principi di controllo delle malattie delle piante	97
5.6.6. L'acclimatazione	98
6. Il giardino nella Convenzione Europea del Paesaggio	99
6.1. Giardino e paesaggio	100
6.2. La Convenzione Europea del Paesaggio	101
6.3. Lettura del paesaggio e insegnamento del restauro	112
7. Esempi di interventi su alcuni giardini storici in Italia	115
7.1. Il giardino di Boboli	116
7.1.1. Boboli 2000: i nuovi progetti paesaggistici	120
7.2. Villa d'Este a Tivoli	122
7.2.1. I restauri tra le due guerre	124
7.2.2. I restauri secondo il criterio filologico	125
7.3. Manutenzione nel parco della Reggia di Caserta	127

7.3.1. Il giardino informale di Caserta	129
7.4. Metodologie di intervento a confronto	131
8. “L’artista – giardiniere” e il “progettista – proprietario”	133
8.1. Il movimento dei <i>cottage garden</i>	134
8.2. Artisti di giardini in Italia	137
8.2.1. Classicismo e tradizione nell’opera di Pietro Porcinai	141
8.3. “Un artista – progettista”: Carlo Scarpa	153
8.3.1. Carlo Scarpa alla prova del tempo	159
9. La memoria del giardino e la memoria dell’architettura	168
9.1. “ <i>Quel mezzo pollice di materia</i> ”	169
9.2. Memoria e materia	172
9.3. Il giardino: archivio vivente di materia e cultura	185
Iconografia	190
Glossario	212
Conclusioni	228
Bibliografia	233

Introduzione

La scelta dell'argomento di questa tesi nasce dall'interesse sviluppato durante il Laboratorio di beni architettonici e ambientali, frequentato al secondo anno di Specialistica in Architettura del paesaggio.

L'esercitazione era l'analisi e il progetto di conservazione di Villa Gnechi Ruscone a Verderio Superiore, in provincia di Lecco.

Oltre all'edificio storico, si è posta l'attenzione sul giardino della villa, dall'impianto ottocentesco, visibilmente rimaneggiato: questo ha portato all'approfondimento dell'intervento nei giardini storici, andando alla ricerca di documenti e testi, che ci permettessero di capire le caratteristiche, il valore e le problematiche legate ad un giardino esistente.

La tematica del giardino è da decenni oggetto di una miriade di studi, frutto di diversi settori disciplinari, studi che nel corso del tempo sono andati sempre più configurandosi come contributi specifici. Da queste considerazioni è emersa quindi la consapevolezza dell'importanza della storia del giardino e del paesaggio, due nozioni inscindibili l'una dall'altra.

Infatti, risale all'inizio degli anni Settanta, la volontà di riprendere e approfondire, a livello internazionale, la questione della tutela e conservazione dei giardini storici. Il I Colloquio internazionale si è svolto a Fontainebleu nel 1971¹.

Nel 1978, Guido Moggi, illustre botanico, a chiusura del primo Convegno nazionale sui giardini, tenuto a Siena, auspicava una sempre maggiore interazione tra botanici, cultori di materie tecnico-scientifiche e umanisti, (storici e filosofi), per la salvaguardia e tutela del patrimonio dei giardini storici e del paesaggio, allora minacciato da interventi dissennati, causa di irreversibili danni.

Questo Convegno, che ha attirato l'attenzione di storici e studiosi sulla necessità di rinforzare il ruolo culturale del giardino, è stato fondamentale soprattutto per fare il punto sulla sterminata bibliografia riguardante il giardino e il paesaggio italiano che si era andata accumulando nel tempo. L'iniziativa bibliografica spazia quindi dalla storia alla

¹ Il primo Colloquio internazionale organizzato dall'International Council of Monuments and Sites (Icomos). Icomos-Ifla, *I. Er Colloque International sur la conservation et la restauration des jardins historiques* (Fontainebleu, 1971), Paris, Icomos, 1971

storia delle idee, alla geografia, all'urbanistica, alle discipline normative e legislative che regolano la progettazione e il restauro di giardini e paesaggi storici in Italia, facendo fronte all'esigenza di pervenire ad una visione più chiara del problema.

A questo evento seguirono altre tappe significative, come la redazione della *Carta di Firenze del 1981* e altri numerosi convegni. Tali approfondimenti hanno portato a diverse iniziative e le università hanno attivato Scuole di Specializzazione e Master sulla paesaggistica e sullo studio di giardini².

Nel novembre 2006 si è svolto un incontro internazionale a Cinisello Balsamo (Mi), in Villa Ghirlanda Silva, che ha costituito un'ulteriore occasione di riflessione su temi quali la storia del giardino e le problematiche di conservazione, l'uso e la gestione dei giardini storici, riflettendo soprattutto sui principali documenti prescrittivi come per esempio la Carta di Firenze.

A tal proposito, in occasione dell'incontro Internazionale Giardini storici a 25 anni dalle Carte di Firenze, nasce "La Rete dei Giardini Storici" ReGiS.³

Nello stesso anno la "Scuola di Specializzazione di Restauro dei Monumenti" cambia nome diventando "Scuola di Specializzazione in beni architettonici e del Paesaggio".

Il lavoro è stato svolto a partire da una ricerca bibliografica; sono stati consultati testi che rispondessero alle parole chiave: *restauro, conservazione e giardino*. Da questa consultazione è emersa una rete di termini tra loro collegati in modo trasversale che tesse i concetti della disciplina della conservazione e del restauro. Questi termini sono: *tempo, materia, metodo, paesaggio, autenticità, ecologia, norme, memoria e biodiversità*. A partire da un approccio conservativo, attraverso le diverse interpretazioni dei termini nell'ambito individuato, si è proceduto alla loro messa in relazione, connessione e confronto.

In particolare si è voluto verificare i limiti e i metodi conservativi nell'ambito architettonico e nell'*architettura naturale o vegetale*, a partire dall'analisi

² La prima Scuola di Specializzazione è stata fondata a Genova negli anni '80

³ Coinvolge un gruppo di amministrazioni pubbliche proprietarie di giardini e parchi di rilevanza nazionale (Cinisello Balsamo, Monza, Lainate, Desio, Cesano Maderno), la Provincia di Milano, la Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano, il Politecnico di Milano (DPA e PaRiD) e le scuole specialistiche (Istituto di Formazione Fondazione Minoprio e Scuola Agraria del parco di Monza) riunendoli in associazione. Si occupa di attivare corsi di perfezionamento teorico-pratici per amministratori locali, tecnici, progettisti, al fine di promuovere un confronto intersettoriale e interistituzionale che contribuisca a tutelare questi beni di interesse storico-culturale e paesaggistico.

dell'interpretazione del *tempo*, definendo come effettivamente agisce in ambito architettonico e biologico, fino all'obiettivo della conservazione: la memoria del passato ricontestualizzata nei bisogni del presente.

La conservazione, infatti, valorizza l'architettura naturale come "documento", dando importanza a tutte le tracce del passato che caratterizzano il giardino come "palinsesto"⁴ ossia costituito da modifiche e aggiunte stratificatesi nel corso del tempo, ognuna con una propria capacità di testimonianza del passato, indipendentemente dall'epoca di appartenenza. Un giardino è quindi un documento, è patrimonio culturale ed eredità materiale⁵. Il tempo, come abbiamo già detto, ne modifica la materia.

Mentre nell'architettura esso si porta via "quel mezzo pollice di materia" ed è un tempo lineare, nel giardino i tempi sono due: il primo è il tempo ciclico delle stagioni che si susseguono e periodicamente ne rinnovano l'immagine; il secondo tempo è un tempo lineare in cui il disegno voluto dall'autore del giardino va modificandosi se non viene controllato dalla mano dell'uomo.

Un giardino storico è sempre il risultato di componenti culturali, sociali, etiche e storiche, esso è patrimonio della collettività, contribuisce all'identità e in questo è *monumento e documento*⁶.

La disciplina della conservazione dell'architettura naturale ha analogie e specificità di metodo con l'approccio conservativo proprio del patrimonio esistente. Uno degli obiettivi di questa tesi è quello di mettere a confronto analogie e differenze tra due ambiti che, per citare Mario Manieri Elia, presentano processualità trasformative dei caratteri identificanti differenti, da intendersi "*la specificità evolutiva del giardino [...] come caso limite[...] di ogni testo o contesto che è nel mondo*"⁷.

L'architettura minerale con le sue stratificazioni viene messa in parallelo all'architettura naturale come palinsesto. "*Un palinsesto scritto, riscritto, modificato,*

⁴ "Il giardino che abbiamo davanti, proprio come organismo biologico, vivente, non è mai un fatto artistico compiuto e tanto meno un evento storico concluso una volta per tutte, non può essere considerato un'opera definita e definitiva, ma inevitabilmente si presenta davanti ai nostri occhi come un intricato palinsesto, articolato, complesso proprio in quanto 'insieme polimaterico' e 'artefatto materiale'" Marco Dezzi Bardeschi, *La Carta dei giardini storici otto anni dopo*, cit., p.203

⁵ Si considerano aspetti di cultura materiale del giardino: l'organizzazione del lavoro, le tecniche, gli strumenti, i materiali vegetali e minerali e il loro trattamento, i problemi economici e produttivi, gli utilizzi, che caratterizzano la vita e le trasformazioni dei siti giorno per giorno, la continuità della progettazione, della manutenzione e della gestione quotidiani. Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea, 1993, p. 15

⁶ Le Goff Jean, "Documento/monumento", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino, Ed. Einaudi, 1978, pp. 38 - 48

⁷ Mario Manieri Elia, *Il giardino storico e i suoi significati*, cit., p. 208

corretto, annotato, cancellato in parte(...)Ad ogni intervento alcuni elementi vengono in parte perduti, in parte trasmessi al futuro, modificati”⁸.

La tesi riprende l’evoluzione storica del giardino europeo, per poi addentrarsi nel paesaggio.

Tempo, materia, storia, restauro, paesaggio, progettisti proprietari e artisti - giardinieri sono tutte tematiche affrontate con l’obiettivo di selezionare le differenti interpretazioni dei termini “memoria” e “autenticità”, così come si sono evolute nei diversi ambiti culturali europei negli ultimi secoli sia di un’architettura storica che di un giardino storico, elementi che sempre più spesso risultano essere anche vicini fisicamente, trovandosi il secondo ad essere la proiezione del primo.

Tali termini sono fondanti per l’approccio conservativo, in particolare la tesi si avvale di un glossario che raccoglie le parole chiave individuate nello studio e palesate nello svolgimento dei differenti capitoli, e mette a confronto i due ambiti al fine di rendere più immediate similitudini e differenze di accezione dei termini stessi.

⁸ Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea ,1993, p. 206

1. Il tempo dell'architettura e il tempo della natura

1.1. Il tempo dell'oggetto

Il tempo è intrinseco alla materia, sia alla materia vivente che alla materia non vivente. Della materia vivente sono fatti i giardini, della materia non vivente sono fatte le architetture.

Nell'architettura il trascorrere del tempo ci permette di vederla portare a compimento da coloro che la costruiscono e ci permette di vederla così nel momento di massimo splendore, ma il tempo poco dopo inizia a modificare la materia dell'architettura mutandone l'aspetto: la degrada. Questo tempo, che agisce sull'architettura, si può definire un tempo lineare ed è univocamente progressivo.

Qualcosa del genere accade anche nel giardino dove però è bene fare una distinzione.

Il giardino è soggetto ad un tempo lineare e ad un tempo ciclico. Nel tempo lineare il giardino una volta creato dalla mano dell'uomo, si sviluppa e cresce ed espande al massimo i suoi rami fino ad arrivare anch'esso al momento in cui è esattamente come lo intendeva chi l'ha pensato. Questo è il momento di massimo splendore del giardino. Da questo momento in poi, continuando a mutare a causa del tempo lineare che agisce su di esso, muterà la sua immagine in un'immagine diversa da quella voluta inizialmente.

Invece il tempo ciclico che agisce nel giardino è un tempo che porta a ripetere i colori e i profumi del giardino più volte, secondo un andamento che è appunto ripetitivo ed è il tempo delle stagioni.

Ma parliamo ora del tempo delle cose che è anche il tempo dell'architettura.

Uno dei primi a teorizzare il tempo delle cose e il tempo dell'uomo che percepisce le cose fu Marcel Proust⁹. Egli fu scrittore a cavallo tra '800 e '900 e affrontò il tema del "tempo" partendo dal "ricordo" e dal "sentimento umano".

Proust, fortemente influenzato dalla filosofia di Bergson¹⁰, si accorge che è tramite la vista delle cose facenti parte del quotidiano, che ci vengono alla mente i ricordi. Proust viene catturato dunque dal *"tempo nella sua forma più reale, e cioè intrecciata con lo*

⁹ Pesenti Serena, "Marcel Proust: ricordo e memoria", *Ananke*, n°7, 1994, pp. 4 - 12

¹⁰ Maniaci Alessandra, "Henry Bergson" (1859-1941) :durata, istante, memoria", *Ananke*, n°3, 1993, pp. 18 – 23

*spazio (e dunque storicizzata e simbolica) che in nessun luogo domina così inalterato come nel ricordo, interiormente, e nella senescenza, esteriormente(...)*¹¹.

Il tempo è percepito inizialmente come entità estranee al soggetto che lo intuisce nel mutamento delle cose e degli uomini. In questa accezione, il movimento temporale appare “irreversibile”, va in un’unica direzione. Questo movimento è quello che induce il mondo fisico- cioè la materia-a mutare.

Il tempo inoltre per Proust “impregna dall’interno le cose” e perciò gli oggetti della vita quotidiana sono supporti insostituibili per le immagini della memoria: il tempo cosiddetto “incorporato” è il motore interno delle cose, ciò che condiziona la vita verso il decadimento o, diremmo noi, il degrado della materia. Il tempo dunque governa le leggi del mutamento. *“Una semplice conoscenza mondana, perfino un oggetto materiale, se dopo qualche anno lo ritrovavo nel mio ricordo, vedevo come la vita non avesse cessato di tesservi intorno fili diversi, che finivano col rivestirlo di quel bel velluto inimitabile degli anni, simile a quello che, nei vecchi parchi, avvolge una semplice condotta d’acqua in una guaina di smeraldo”*.¹² Questa figura del tempo esprime chiaramente il concetto di “tempo incorporato” e, siccome si manifesta come proprietà del mondo estraneo al soggetto (tempo delle cose che il soggetto vede e percepisce coi sensi), si può chiamare “tempo dell’oggetto”.

Ma esiste per Proust anche il “tempo del soggetto” che è un tempo che agisce sull’osservatore che ha una natura non meno mortale di quella del mondo. Il senso del tempo in rapporto alla percezione sensibile, cioè il tempo del soggetto, richiede una rappresentazione spaziale, dove si possa proiettare l’impressione soggettiva, variabile da individuo ad individuo. Alle cose dunque è riconosciuta la facoltà di “parlare” alle persone, cioè stabilire una relazione “psicologico - ambientale”, che Proust commenta così : *“la realtà stessa delle cose comuni che mi circondano ... la cui non-percezione fa di me un pazzo”*¹³.

Le persone e le cose sono assolutamente indispensabili dunque affinché il tempo esprima il suo movimento. Ma poiché l’uomo prova dolore nel vedere le cose mutare e il

¹¹ *“Avevo troppo sperimentato l’impossibilità di attingere nel reale quel che era in fondo a me stesso”*, Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino, 1978, p. 207

¹² Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino, 1978, p. 310

¹³ *ibidem*

tempo portarsi via l'immagine di ciò che era una volta, sorge la domanda se sia lecito o meno cercare di mantenere le cose così come ce le ricordiamo, o è meglio lasciarle in balia del tempo?

Lionella Scazzosi dice che le architetture vegetali sono manufatti che vivono nel tempo, quindi destinate all'uso ed alla trasformazione. Hanno una temporalità propria del loro essere oggetto fisico e hanno una temporalità diversa nel loro essere opera che viene fruita. Ogni architettura vegetale, in base a come viene progettata, così come per gli edifici, implica un certo modo di fruizione da parte di chi la vive. Col mutare delle stagioni o della luce del giorno, essa cambia aspetto. Il paesaggio e il giardino con le sue componenti minerali, vegetali e animali, è *“immagine simbolica”*¹⁴ del tempo. Esso è rappresentazione spaziale del tempo della natura, che è un tempo che ritorna.

1.2. Il tempo nelle mani dell'uomo

A questa domanda cercò di dare una risposta Marcel Proust.

“Ora Il problema della conservazione non è quello di salvare gli oggetti del passato, dall'azione distruttrice del tempo, che sarebbe un congelamento della via dell'oggetto stesso, ma piuttosto il fine è quello di operare nel presente sui materiali ai quali si riconosce uno specifico e autonomo patrimonio di valori, tenendo anche conto delle esigenze del presente, valori che stanno nella fisicità dei materiali o meglio degli oggetti.

Questo discorso tocca il nodo tra teoria e prassi con le quali convive la disciplina della conservazione. All'interno di essa, il progetto di conservazione vive una contraddizione tra “il volere fissare oggetti che non si formano indipendentemente né dalle condizioni in cui si manifestano né dagli strumenti con cui sono misurati”.

La questione si presenta come problema della conoscenza che è possibile solo quando l'osservatore rinuncia alla conoscenza come condizione esterna al dominio dell'osservazione. Dunque da ciò si deduce che non esiste nessuna posizione ideale per l'osservatore. Nel caso specifico dell'architettura, ciò si traduce nella rinuncia a razionalizzare, secondo ‘modelli prestabiliti’ l'azione progettuale e a fissare criteri a

¹⁴ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Ed. Giannini, Roma, 1971, p. 30

priori per la conoscenza dell'oggetto. Ci sono dunque una molteplicità di punti di vista, variabili all'interno di un sistema di conoscenze.

Nell'ambito della conservazione dunque e dell'architettura, il progetto non può porsi dunque come scelta definitiva che considera inclusa nel presente la pienezza del futuro su base di dati, ma deve proporsi come processo. Anche la ricerca storica dunque si presenta come una delle fonti da cui ricavare dati utili per la costruzione di una gerarchia di valori. E questi valori preludono ad una manipolazione arbitraria dello spazio, del tempo e della storia dell'oggetto medesimo attraverso la sua consistenza fisica. Dunque, dato per acquisito che non si può con il "ripristino" o con il "restauro" invertire la freccia del tempo, tuttavia l'intervento sul costruito comprende operazioni che col tempo instaurano rapporti tutt'altro che univoci. La manutenzione per esempio, richiama la ciclicità dell'operazione(ogni nuova manutenzione è azione diversa da quella precedente: sia perché avviene in un momento differente, sia perché interessa un oggetto che nell'intervallo di tempo trascorso ha subito ulteriori processi di mutamento).

L'intervento di conservazione, che a seconda dell'entità del degrado, richiede operazioni estese su tutto il manufatto, si presenta invece come fatto eccezionale poiché dà luogo in un tempo limitato ad un mutamento globale delle condizioni preesistenti. In entrambi i casi il progetto di conservazione impone la reversibilità dei provvedimenti adottati per il manufatto, in quanto ammette la propria relatività in rapporto al momento in cui le conoscenze e le conseguenti decisioni si innestano su una materia proiettata in modo irreversibile verso il degrado, e verso un destino le cui forme possono essere soltanto ipotizzate.

L'azione analitica invece di volta in volta adegua i propri strumenti d'indagine ai casi che si presentano ed accompagna il progetto e si pone talvolta come momento posteriore di verifica delle scelte adottate.

Ma gli oggetti dell'architettura vivono una duplice connotazione: la materia di cui sono costituiti incorpora i valori della memoria e quelli dell'uso. In tale direzione la natura psicologico - affettiva del meccanismo involontario descritto da Proust induce a considerare il problema dell'apprezzamento psicologico, non mediato culturalmente, come componente importante sia per l'approccio immediato con i materiali del passato,

sia come fattore generante modificazioni nei tipi di fruizione futuri. Perché anche l'uso dà la conoscenza dell'esistente, conoscenza che è sempre suscettibile di mutamento".¹⁵

Dunque è possibile trarre da Proust motivi di riflessione per l'ambito disciplinare della conservazione. Egli riflette sulla molteplicità delle forme del tempo nell'esperienza dell'uomo, sul significato della componente psicologico - affettiva, come elemento condizionante i livelli di sintonia psicologica dell'uomo con gli oggetti e con l'ambiente, sul rifiuto di un giudizio di valore che operi aprioristicamente una selezione dei dati ottenuti dall'esperienza, dalla misurazione dei fenomeni fisici, i quali risultano sempre relativi agli strumenti e alle condizioni della conoscenza e sull'analisi delle tracce, sull'osservazione e sul possesso dell'oggetto. Ciò che nella dimensione del costruito si traduce nella ammissione che esiste e ha pari dignità di essere conservato anche quello che "non si vede" ed è carica di conseguenze per il significato della non invasività dell'intervento. Proust si pone in atteggiamento di umiltà davanti ad un oggetto che non conosce totalmente. Il dialogo col passato non può trattenere un rapporto di esclusivo con la fenomenologia del degrado, il decadimento si presenta come segno macroscopico della presenza del tempo, esso è il caso limite di un mutamento che comunque sussiste.

Secondo Proust comunque il tempo se da un lato sottrae, dall'altro aggiunge elementi per la conoscenza dell'oggetto materiale. E' nella mutazione il senso del tempo, piuttosto che nella sua accezione negativa connessa al termine degrado. Tale conclusione ridimensiona il rapporto tra degrado e progetto di restauro, infatti sostiene la propensione a destinare uno spazio più ampio alla conservazione, che in tal modo perde il carattere di emergenza tipico dell'intervento straordinario per divenire metodo di una programmazione ordinaria che trova nella manutenzione la sua naturale destinazione.

Così all'interesse per il fenomeno qualitativamente rilevante si sostituisce l'attenzione verso la dimensione quantitativa dell'esistente, che comprende pure il fatto eccezionale, ma conferisce soprattutto dignità di ascolto a ogni più modesto messaggio espresso dalla materia nel tempo.

¹⁵ Pesenti Serena, " Marcel Proust: ricordo e memoria" , *Ananke*, n° 7, 1994, pp. 4 -12

A nostro avviso Proust si potrebbe definire, per il tempo in cui visse, un sostenitore illuminato della conservazione. Egli si sofferma su come il tempo cambia gli oggetti, togliendo qualcosa ma allo stesso tempo aggiungendo un elemento per la conoscenza dell'oggetto stesso. Gli oggetti secondo Proust sono ciò che ci riportano alla mente ricordi di vita trascorsa e sono importanti poiché ci servono per percepire lo spazio che sta intorno a noi e sono importanti anche per il movimento del tempo. Il tempo ha un andamento univocamente progressivo e degrada gli oggetti. Proust di conseguenza affronta il tema della conservazione. Egli dice che non è possibile riportare gli oggetti al tempo in cui sono stati creati né col "ripristino" né col "restauro", ma sia con la conservazione che con la manutenzione, si aggiunge un valore all'oggetto e si auspica che la conservazione diventi metodo di programmazione per la manutenzione.

1.3. Temporalità lineare e temporalità ciclica

Volendo poi mettere in opposizione il tempo dell'architettura col tempo del giardino, che può essere inteso anche come tempo della natura, potremmo riportare il pensiero di Rosario Assunto che, nel suo libro intitolato *"Il paesaggio e l'estetica"*, parla del tempo della città e del tempo della natura: *"La natura immortale, prima della città, dopo la città, prima della storia, dopo la storia". E ancora "(...)nella natura l'effimero della temporaneità è interamente riscattato: tant'è vero che la malinconia, l'inquietudine autunnale è, nella sua immagine, una malinconia dolcissima, che alimenta in sé la la certezza delle foglie tornanti, garanzia che saranno di nuovo sui rami queste stesse foglie che oggi turbinano nel vento, e incartocciate sulla ghiaia del viale scricchiolano sotto i nostri passi. Quieta e dolce malinconia dell'autunno; e inquietudine che colma di sé la primavera (...). L'effimero ritorna, quello che ritorna è effimero: la temporalità della natura si mostra nella temporaneità del passare stesso del tempo, in quanto è un movimento ritornante a se stesso; secondo la definizione platonica un'immagine mobile dell'eternità.. E se codesto suo configurarsi, colloca il tempo della natura agli antipodi assoluti di quello rettilineo della tecnica, dobbiamo pure renderci conto della sua diversità rispetto al tempo della storia: nel quale la fondazione temporale della*

temporaneità è altra che nella natura, in quest'alterità diversa (non contraddittoria ma complementare)¹⁶.

Rosario Assunto parla del tempo della natura facendo riferimento al tempo ciclico delle stagioni, che lui definisce come movimento ritornante a se stesso.

Il paesaggio, dice Assunto, è rappresentazione spaziale del tempo della natura. Assunto riprende e specifica i tre tempi della natura, già definiti precedentemente in un trattato di botanica, essi sono il tempo della pietra, il tempo vegetale e il tempo animale. Il tempo vegetale, detto anche tempo della natura è poi nominato come la temporalità circolare, spiega Assunto: *“il tempo della natura è il tempo come durata assoluta, successione che non distrugge e non si annienta: coestensività del presente, del passato e del futuro, che sono per l'intero l'uno nell'altro, e tutti e tre in ciascuno. Abbiamo inoltre cominciato a verificare i modi in cui questa coestensività si costituisce in immagine nei tre regni naturali, in quanto forme specifiche sulle quali si fonda la inesauribile morfologia del paesaggio(...): secondo il volgere delle età e delle diverse culture nel senso più largo della parola.(...) è possibile parlare di paesaggio classico, barocco, rococò, romantico, decadente e simbolista e così via.(...). Così dice l'autore riferendosi dunque ai popoli che con le loro differenti abitudini culturali hanno modificato via il paesaggio con le coltivazioni e i giardini. Dopo le rocce e le acque, prima degli animali, dovremo dunque verificare la temporalità specifica del regno vegetale, la forma in cui la vegetazione, ogni vegetazione intervenendo con parte più o meno decisiva nel configurarsi di ogni paesaggio come oggetto estetico, rende testimonianza della temporalità infinita entro la finitezza di uno spazio; il quale spazio proprio nel suo essere costituito ad oggetto estetico in quanto paesaggio, diventa intangibile ed inconsumabile: oggetto di pura fruizione contemplativa, che restituisce il finito alla sua infinità originaria.*

Per intendere quale sia la specificità del tempo della vegetazione, il modo della sua infinità che si costituisce in immagine come forma presente del paesaggio e costitutiva di questo, dovremo ora ricordarci che tipica del regno vegetale è la ciclicità, il ripetersi degli stessi eventi secondo una norma costante: periodicità che alla vita delle piante grandi e piccole, conferisce un ritmo circolare, e configura il tempo secondo la figura

¹⁶ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Ed. Giannini, Roma, 1971, p. 310

geometrica appunto, del circolo. (...) Le stagioni, come segno del tempo che ritorna, sono testimoniate nel paesaggio dalla vegetazione- è appunto in questo che la vegetazione è temporalità ritornante”¹⁷.

“Non c’è artefatto materiale pensato, progettato, costruito e gestito dall’uomo che, meglio di quell’articolato e complesso insieme polimaterico del “giardino”, possa ragionevolmente essere assunto a simbolo vivente della continua trasmutazione biologica della materia. Non c’è infatti risorsa collettiva ricevuta in eredità dalle generazioni precedenti, che appaia più transeunte delle architetture vegetali, sulla cui perenne mutevolezza siamo abituati a misurare il quotidiano trascorrere del tempo”¹⁸. Questo è ciò che scrive G. Giardini in un passo dal titolo *Quei giardini fuggitivi come gli anni*. E proprio un tale sistema di presenze, peribilissime e irriproducibili, che dà, più di qualunque altra opera umana, il senso tangibile dell’invincibile e naturalissimo succedersi dei giorni e dell’incessante trascolorar delle stagioni.

“Questo senso di caducità, l’esser per la morte di ogni cosa sensibile, fa sì che ogni opera dell’uomo sia fatalmente unica e irripetibile, non solo nel momento stesso del suo prodursi, ma proprio nell’altrettanto singolare e inimitabile processo di sviluppo, decadenza e morte. E’ appunto per la duplice azione del tempo (che l’avvolge nella propria aura fatale) e dell’uomo (che la usa o l’abbandona) che ogni opera, non solo il giardino, è aperta a un’azione incessante e perenne di continua modificazione”¹⁹.

Poi l’autore affronta l’argomento della conservazione riguardo al giardino, e dice: *“Non rischia allora di essere solo un’ingenua contraddizione il nostro desiderio di permanenza e tutto questo nostro vano affaccendarci su un contesto in perenne mutamento? No, perché la nostra volontà di autoconservazione si afferma proprio di fronte all’inarrestabile incedere del Grande distruttore il tempo, così che la filosofia di sopravvivenza che mettiamo in opera si sviluppa proprio all’interno di tale processo di metamorfosi dell’esistente che l’orologio del tempo scandisce e governa”²⁰.*

E’ davvero impossibile allora illudersi di “fermare il tempo” o di riproporre l’eterno ritorno alle proprie origini.” Ecco allora qual’ è l’atteggiamento corretto secondo

¹⁷ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, Ed. Giannini, Roma, 1971, p. 312

¹⁸ Giardini G., “Quei giardini fuggitivi come gli anni” in Laura Gioeni (a cura di), *Restauro due punti e da capo*, Marco Dezzi Bardeschi, Milano, F. Angeli, 2004, p.106

¹⁹ ibidem

²⁰ ibidem

Giardini: *“un intervento di conservazione significa mettere a punto, attraverso il progetto, un’azione efficace e tempestiva di salvaguardia e cura dell’esistente, che individui e contrasti le cause del processo di degrado in atto, in modo da rallentare gli effetti disastrosi e prolungare la durata dell’opera del tempo.”*²¹

*“(…)l’immobilità del reale, ce lo ricorda Proust all’inizio della Signora Swann, è solo il frutto di una nostra illusione superficiale: “può darsi che le cose siano immobili intorno a noi, perché tali le rende la nostra certezza della loro identità, insomma l’immobilità del nostro pensiero di fronte ad esse”. Se ciò è vero per ogni manufatto costruito, lo è a maggior ragione per un “giardino”, poiché in tal caso abbiamo a che fare sia con la materia vivente che subisce un processo naturale, sia con elementi architettonici composti di materiali, naturali e non, a ciclo di degrado molto accelerato. In altre parole un giardino è un composto formato da elementi e componenti che possiedono velocità molto differenziate di mutazione evolutiva”*²².

Conservare un giardino nella sua forma originale in tutti gli aspetti è materialmente impossibile, d’altra parte già Proust diceva che *“quale contraddizione vi sia nel cercare nella realtà i quadri della memoria, ai quali mancherebbe sempre l’incanto che proviene loro dalla memoria stessa e dal non essere percepiti dai sensi”*²³. L’esperienza sensibile vissuta nell’istante e nel luogo preciso e memoria immagazzinata e rivissuta delle sensazioni precedentemente provate, si trovano su due piani diversi e addirittura inconfondibili. Nel libro di Proust, l’istante di prima poco dopo non c’era più: bastava che la signora Swann non giungesse nel medesimo istante, perché il viale fosse altra cosa. I luoghi che conosciamo non appartengono solo al mondo dello spazio, ma anche nel tempo.

Il materiale vegetale che compone un giardino, proprio per il fatto di essere materia vivente e rapidamente mutante nel tempo, reclama dunque un’attenzione ancora maggiore della materia inanimata minerale di cui sono fatte le nostre architetture.

²¹ Giardini G., “Quei giardini fuggitivi come gli anni” in Laura Gioeni (a cura di), *Restauro due punti e da capo*, Marco Dezzi Bardeschi, Milano, F. Angeli, 2004, p.109

²² Giardini G., “Quei giardini fuggitivi come gli anni” in Laura Gioeni (a cura di), *Restauro due punti e da capo*, Marco Dezzi Bardeschi, Milano, F. Angeli, 2004, p.108

²³ Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino, 1978, p. 311

*“Progettare la conservazione di un’architettura vegetale vuol dire in prima istanza attivare una terapia salvifica finalizzata a garantire il mantenimento in essere delle specie e dello status esistenti”.*²⁴

*“Quei giardini fuggitivi come gli anni” come li chiama Giardini, come materia arrivata fino a noi, costituiscono un elemento di arricchimento del nostro presente. “In questi palinsesti vegetali e minerali riposa l’intero insieme della cultura materiale depositata sui luoghi da tante generazioni(...)”.*²⁵

Giardini fa poi un appello in cui chiede di considerare sempre insieme architettura e natura: *“Nel caso specifico dei giardini” dice “i cicli biologici del degrado si manifestano più rapidamente rispetto al costruito-abitato. Sarà bene dunque fare uno sforzo per considerare sempre insieme e coattive Architettura e Natura. L’Architettura infatti prende vita dalla natura, da cui trae i suoi materiali costituenti, per poi tornare alla natura per la metamorfosi dovuta all’azione del tempo”*²⁶.

Il tempo delle architetture vegetali, dice Lionella Scazzosi, è determinato non solo dai tempi naturali della materia, bensì da quelli del progetto di realizzazione e della gestione, ossia dai tempi della materia formata. Nella permanenza e nell’innovazione di un architettura vegetale è prevalente il tempo della volontà umana piuttosto che il tempo naturale. Il progetto è condizionato dai tempi propri della materia che utilizza e nello stesso tempo le attribuisce nuovi ritmi, la governa e dà luogo ad un manufatto che avrà vita propria. Non bisogna leggere permanenza e mutamento delle architetture vegetali solo considerando la durata della materia vegetale, ma è importante anche il tempo dell’azione progettuale. La permanenza di un architettura vegetale si realizza anche attraverso il mutamento della materia. Al tempo in cui si realizza il progetto si oppone il tempo dell’attesa in alternanza al tempo del rimpianto. Cioè il tempo in cui si attende e si rimpiange l’effetto cercato col progetto. L’attesa è una caratteristica del giardino: è l’altra faccia di ciò che è nato, fiorito e cresciuto. Il senso dell’attesa ricorre in molte componenti materiche del giardino, scrive la Scazzosi, ogni parte del giardino sarà vissuto in determinati momenti del giorno o dell’anno in base al suo aspetto migliore, al

²⁴ Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino, 1978, p. 311

²⁵ ibidem

²⁶ ibidem

suo profumo e alla sua luce. In base alle sue fioriture. La stessa cosa accade per gli alberi da frutto: “un albero da frutto è anche l’attesa del frutto”²⁷. Nel giardino di primavera l’artista giardiniere sceglierà le famiglie e le specie, che forniscono una successione di fiori, e li radunerà in modo da non lasciarne mai priva la scena, così un giardino d’estate dovrà dare pieno godimento in quella stagione, un giardino d’inverno sarà invece di piante sempreverdi. Nel momento della progettazione e della fruizione si accompagna il suo contrario. Il tempo dell’attesa in alternanza al tempo del rimpianto. L’attesa si estende a moltissime parti del giardino, quasi a tutte. *“Il progetto assume il tempo della materia come una delle variabili che lo condizionano, ma nel contempo lo governa, utilizzandolo per dare luogo ad un manufatto che, nella sua concretezza fisica, vive di vita propria, con caratteri e durata suoi specifici, non più pura materia ma materia formata dall’azione umana, inscindibile l’una –la materia- dall’altra - l’azione degli uomini-”*²⁸.

Lionella Scazzosi definisce il giardino, proprio in relazione al tempo, ‘opera aperta’²⁹: *“l’apertura è da considerarsi in duplice senso”* scrive lei, *“In primo luogo le architetture vegetali sono inserite in un percorso temporale unidirezionale dove ogni presente aggiunge inevitabilmente i propri segni. (...)In questo senso l’apertura del manufatto consiste nel suo non essere mai concluso, nel suo essere aperto al tempo, poiché le aggiunte che, istante dopo istante, l’azione della natura e le scelte umane producono, si depositano nella sua materia in modi che le rendono incancellabili. (...) In secondo luogo le architetture vegetali sono “aperte” in quanto leggibili come opere che richiedono non solo di essere fruite mentalmente, (...) bensì che intervenga una collaborazione concreta, fisica, a fare l’opera, più e più volte nel tempo. (...) il fruitore è coinvolto in un’attività di continua ri-progettazione.”*³⁰

²⁷ Lionella Scazzosi, *Il giardino opera aperta. La conservazione delle architetture vegetali*, Ed.Alinea, Firenze, 1993, p.170

²⁸ Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino, 1978, p. 186

²⁹ Lionella Scazzosi, *Il giardino opera aperta. La conservazione delle architetture vegetali*, Ed.Alinea, Firenze, 1993, p.170

³⁰ Lionella Scazzosi, *Il giardino opera aperta. La conservazione delle architetture vegetali*, Ed.Alinea, Firenze, 1993, pp.196 - 197

2. Una materia, un restauro – Un restauro, una materia

2.1. La conservazione dei giardini storici: la nascita di una nuova disciplina

L'intervento di conservazione dei giardini storici è considerato un nuovo ambito disciplinare, rispetto al restauro architettonico, poichè il riconoscimento di tale problematica risulta piuttosto recente.

Marco Dezzi Bardeschi a tal proposito dice: “ *un giardino è un composto formato da elementi e componenti che possiedono velocità molto differenziate di mutazione evolutiva. Solo in questo e in null'altro consiste il divario tra il mattone o la pietra e la siepe [...]. Il caso del giardino non reclama una teoria separata dal restauro rispetto a quella che si è venuta sempre meglio precisando nel tempo a favore del costruito diffuso*”³¹.

E' molto difficile risalire alle origini della conservazione dei giardini storici e ad una ricostruzione precisa delle vicende connesse alla sua evoluzione, soprattutto per la modalità e la frequenza degli interventi realizzati nel corso del tempo.

In Italia, tra i primi interventi compiuti abbiamo il Castello Tancredi di Pavia, dove il critico d'arte Chevalley ripristinò le antiche terrazze a giardino dei bastioni, e quello di Villa Corsi a Sesto Fiorentino (fig.1) per opera dello stesso proprietario G. Guicciardini Corsi Salviati. Quest'ultimo scrisse:

*“[...]criterio costante fu ricondurre all'antico, come meglio si poteva quanto era stato malamente trasformato; ove questo non fu possibile, modificare lo stato attuale adattandolo meglio che si potesse all'antico; dovunque togliere le strutture moderne, ma rispettare l'impronta dell'arte anteriore o posteriore allo stile settecentesco predominante; ricercare sempre la semplicità e la schiettezza sia nel disegno sia nell'esecuzione; non aggiungere nulla al di fuori, come statue o vasi o altro ornamento, ma usare e riadattare quanto, pur degli stessi vecchi materiali, si potè ritrovare nella villa e nei suoi annessi”*³²(fig. 2)

³¹ Marco Dezzi Bardeschi, *Restauro due punti e da capo*, a cura di Gioeni Laura, Ed. F. Angeli, Milano, 2004, p. 12

³² Giulio Guicciardini Corsi Salviati, *La villa Corsi a Sesto*, L. S. Olschki, Firenze, 1937, pp. 42 - 52

Nei primi anni del 1900 si ebbero le prime indagini sul giardino italiano, in particolare negli anni '20 e '30 ci fu una rivalsea del giardino *tout-court*, “all’italiana” rispetto al giardino romantico o all’inglese.

A dimostrazione dell’interesse nazionale verso il giardino, nel 1931 ci fu la Mostra del Giardino Italiano a Palazzo Vecchio a Firenze, organizzata da una commissione esecutiva presieduta da Ugo Ojetti ³³.

In questa mostra fu presentato materiale iconografico, fotografico e bibliografico sui giardini all’italiana suddivisi per aree geografico - culturali.

A questo evento parteciparono anche archeologi romani che per primi affrontarono il problema dell’utilizzo di essenze congruenti con le architetture storiche, nella sistemazione delle antiche rovine romane.

2.2. Il giardino come manufatto

Cesare Brandi affronta il problema del restauro delle opere d’arte considerando due aspetti fondamentali: l’*istanza storica* e l’*istanza estetica*. Nel caso delle opere d’arte, considerando l’*istanza estetica*, bisogna affrontare il problema dell’integrazione di lacune o parti mancanti e la rimozione o meno di aggiunte posteriori strettamente correlato ad essa.

Nel caso di quadri, affreschi, opere di pittura in generale, può verificarsi il caso della perdita di una parte della superficie pittorica, questo comporta inevitabilmente un’integrazione dell’immagine complessiva con un intervento che interferisce con la percezione dell’opera, escludendo di reintegrare la parte mancante ricostruendo l’immagine originale, commettendo così un falso storico. Le soluzioni possibili sono allora *la tinta neutra* e *l’abbassamento di livello*; la prima tecnica consiste nel riempimento della lacuna con un colore che non vada a modificare l’armonia cromatica dell’opera, che sia riconoscibile a puntini o a tratteggio. L’abbassamento di livello invece è una tecnica che evita di integrare le superfici pittoriche ma che mostra la superficie

³³ Roma 1871; Firenze 1946. Scrittore, critico d’arte e giornalista italiano

inferiore di supporto, in modo da mostrare solo la parte originale dell'opera, lasciando all'occhio dell'osservatore il compito di reintegrare mentalmente l'immagine complessiva.³⁴

Nel caso di opere di scultura si possono verificare due casi: la parte mancante è fondamentale per la statica dell'opera oppure la parte mancante non contribuisce alla statica dell'opera. Nel primo caso è necessario sostituire la parte mancante con una nuova sul disegno originario ma utilizzando materiali diversi e riconoscibili; nel secondo caso si può evitare il ripristino della parte mancante a meno che ciò non vada a compromettere la corretta visione dell'opera. In ogni caso, le integrazioni devono essere reversibili.

Il giardino storico è stato definito, da alcuni, un insieme polimaterico, formato da materiale vivente e progettato dall'uomo; è quindi un manufatto che trova nell'artefatto il suo supporto. E' una risorsa collettiva, diffusa, una risorsa che costituisce il frutto delle culture che nel corso del tempo ne hanno fruito, è quindi eredità materiale trasmessa alla nostra generazione e che dobbiamo assolutamente trasmettere alle generazioni che verranno.

La vegetazione è solo una delle componenti del giardino, e, come l'architettura minerale, anche la vegetazione ha una sua durata nel tempo. Dunque talvolta può accadere che alberi pluricentenari resistano assai più a lungo di elementi minerali del giardino. Da qui ci si interroga su quale sia il procedimento giusto per un eventuale restauro del giardino, o meglio *“assimilare il restauro del giardino al più ampio territorio del restauro(...)”*³⁵. Da qui ne deriva la valutazione dei termini “conservare”, “restaurare”, “rifunzionalizzare”, “aggiungere”, “ricostruire”, “innovare”, termini usuali nel restauro architettonico. Dunque è necessario tessere le opportune relazioni sul significato di “lacuna” e “integrazione”, dalla materia minerale a quella vegetale, passando dunque dalla scala architettonica a quella paesaggistica, e riflettere dunque sulla compatibilità dei materiali e sui principi di “neutralità”, “riconoscibilità”, “reversibilità” delle integrazioni stesse.

³⁴ Cesare Brandi, *Il restauro, Teoria e pratica*, Ed. Riuniti, Roma, 1994, p.30

³⁵ Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, p.177

2.3. I due assiomi di Cesare Brandi

Un intervento di restauro implica una specifica presa di posizione rispetto al valore che attribuiamo all'opera d'arte stessa intesa come monumento storico, oppure privilegiandone il suo valore artistico.

Ciascuna di queste istanze fa riferimento ad un particolare momento storico culturale, in relazione alla recezione stessa dell'opera d'arte; questo ha portato nei secoli a scelte di intervento specifiche, alla formazione di linee di pensiero e alla convinzione che fosse possibile riprendere a piacimento il processo interrotto della creazione artistica.

In altri casi si è creduto legittimo dissimulare l'intervento di restauro come se questo non fosse mai avvenuto.

Esiste una stretta relazione tra il concetto dell'arte riferito a uno specifico momento culturale, e l'intervento che su un'opera d'arte viene attuato sotto forma di restauro.

Questo concetto porta all'idea che ciascun restauro sia contestualizzato esclusivamente nella sua epoca. Così la validità di un restauro sarebbe riscontrabile soltanto nella sua contingenza storica e ne risulterebbe impossibile una teorizzazione.

Tuttavia potremmo elaborare i nostri concetti senza pensare al mutamento futuro. Fondamentale risulta il collegamento con l'estetica. Con l'atto del restauro, l'artista compie una nuova opera, o rifonda in una nuova opera quella precedente; di conseguenza comunque si manifesti l'opera d'arte, è necessario un solo riconoscimento: la componente estetica.³⁶

Nel rapporto che sussiste tra il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale e l'opera d'arte stessa si esplica l'esigenza della conservazione di quei mezzi fisici responsabili della trasmissione dell'immagine. Si restaura solo la materia dell'opera d'arte e questa è soggetta a cambiamenti o deterioramenti che tra l'altro possono essere arrestati.

Il manufatto, ha una connotazione storica ed è monumento storico indipendentemente dal suo valore estetico; in quanto tale la conservazione della materia si esprime in egual modo sia per le due istanze.

³⁶ Cesare Brandi, *Il restauro, Teoria e pratica*, Ed. Riuniti, Roma, 1994, p.30

Soffermandoci sulla questione artistica dell'oggetto, considerando l'istanza estetica, bisogna conservare la materia in funzione di quello che rappresenta, ma per esigenza storica, senza annullare il vissuto di quell'oggetto.

Se allora, per considerare l'aspetto estetico dell'oggetto, si può giustificare la mutilazione, un intervento di questo tipo non può mai prescindere dalla storia, a meno che non venga a costituire una nuova relazione fra una coscienza e la materia; questo implica il principio di ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte.³⁷

Il primo assioma afferma che ad essere restaurata è solo ed esclusivamente la materia dell'opera d'arte; si crea allora un problema di definizione: per quanto riguarda l'epifania dell'opera si esplicita lo sdoppiamento tra struttura e aspetto. A sostegno di questo concetto Brandi porta un paio di esempi significativi come alcuni interventi scorretti e distruttivi nascono dal fatto che non si sia considerata la materia dell'opera d'arte nel suo duplice valore di struttura e aspetto.

Il secondo principio del restauro ha alla base il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, ma di quale unità si parla? L'unità dell'intero o del totale?

“Supponiamo che l'opera d'arte non debba essere concepita come un intero ma come un totale e quindi composta da parti, fin al punto che, come per esempio per un polittico, possono staccarsi l'una dall'altra poiché originariamente concepite come separate; le parti non sono realmente autonome e indipendenti ma la partizione ha valore di ritmo e nell'insieme se ne perde il valore individuale per ottenere un'opera sola. Se le parti dovessero rimanere separate, l'opera risulterebbe mancante di valore estetico. Quando l'opera d'arte si presenta composta di parti, quindi, esercita un'attrazione su di esse e quest'attrazione è già la negazione implicita delle parti come costitutive dell'opera d'arte stessa. Consideriamo invece il caso in cui un'opera d'arte risulta composta da parti che non hanno alcun valore particolare di forma prese singolarmente ma costituiscono un elemento necessario alla bellezza della materia. Il mosaico è l'esempio più significativo a dimostrazione dell'impossibilità per l'opera d'arte di essere concepita come un totale, poiché deve realizzare un intero, le tessere del mosaico, infatti, sciolte dalla concatenazione formale data dall'autore, perdono il loro valore di unità. Da ciò si

³⁷ Cesare Brandi, *Il restauro, Teoria e pratica*, Ed. Riuniti, Roma, 1994, p.32

può dedurre che, ammesso che l'unità dell'opera d'arte sia dell'intero e non del totale, dovrà continuare a sussistere come un tutto in ogni suo frammento, e questa potenzialità sarà esigibile in proporzione diretta alla traccia formale superstite nel frammento; inoltre, se la forma di ogni singola opera d'arte è indivisibile, nel momento in cui questa si presenti suddivisa, si andrà alla ricerca di quell'unità potenziale originaria di ciascuna singola parte proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora recuperabile in essi. Ne consegue che l'intervento di restauro debba essere rivolto a svolgere solo i suggerimenti impliciti nelle parti che rimandino allo stato originario dell'opera. Tale intervento riguarda l'istanza estetica ma dal punto di vista storico occorre un'attenzione particolare per evitare di commettere falsi storici. L'integrazione si basa quindi su tre importanti principi: deve essere sempre e facilmente riconoscibile, deve risultare invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata ma comunque immediatamente riconoscibile ad una visione appena ravvicinata."³⁸

Il terzo principio, infine, sottolinea l'importanza dell'intervento nella facilitazione degli interventi futuri.

Vi è poi il caso delle lacune. A volte, a causa della frammentarietà eccessiva dell'opera o per una prevalenza dell'interesse storico su quello estetico, si preferisce non intervenire per il completamento.

Riprendendo la teoria di Brandi, anche l'intervento su un giardino storico, può rientrare nel principio che *"il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro"*³⁹.

Il primo principio dice che *"si restaura solo la materia dell'opera d'arte"*;

la materia di cui il giardino storico è costituito è materia vivente e di conseguenza ha un ciclo di vita determinato che varia da specie a specie, ed è quindi destinata a modificarsi nel corso del tempo e scomparire. In secondo luogo è sempre riproducibile in esemplari uguali a quelli del soggetto scomparso, attraverso la generazione di successivi esemplari.

³⁸ Cesare Brandi, *Il restauro, Teoria e pratica*, Ed. Riuniti, Roma, 1994, p.31

³⁹ Cesare Brandi, *Il restauro, Teoria e pratica*, Ed. Riuniti, Roma, 1994, p. 24

Alla base di un intervento su un giardino, quindi, vi è il riconoscimento del valore della testimonianza, di quella che chiamiamo epifania del giardino.

La conservazione e il restauro si attuano anche intervenendo sulla materia vivente, ma sia attraverso la cura e la sorveglianza costante, sia attraverso la sostituzione e integrazione.

E' importante che ogni sostituzione e integrazione venga fatta rispettando quella parte di giardino e il suo valore formale acquisito nel tempo.

Il restauro del giardino storico quindi non può tendere alla ricostruzione di una particolare epoca considerata "originale" ma si basa piuttosto sulla conoscenza e la salvaguardia del patrimonio vegetale pervenutoci; questo può significare la reintroduzione delle antiche essenze e varietà, proprie di soluzioni formali alterate in tempi recenti e se necessario, anche recuperare tecniche di coltivazione, di potatura di determinati periodi storici.

Un atteggiamento attento, che riprende il secondo principio di Brandi " *il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purchè ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo*"⁴⁰.

2.4. Lacuna e aggiunta nel restauro architettonico

Il termine *lacuna* rimanda all'idea di mancanza o assenza .

La lacuna, come interruzione che lascia trasparire l'unità perduta, ossia il vero, l'autentico e l'originario preparerebbe a un'azione che re-integri l'opera in uno stato ritenuto certo.

Il problema del trattamento delle lacune appartiene alla storia del manufatto e spesso fa riferimento a scelte ben definite.

Prima di tutto si tratta di stabilire se la lacuna è tale ovvero se è percepita realmente come mancanza. Il suo trattamento infatti, può essere ricondotto alla logica della cultura "manutentiva" che adotta gli strumenti dell'operare in continuità, senza che ciò sollevi questioni in merito alla sua autenticità e autonomia espressiva e documentaria.

⁴⁰ Cesare Brandi, *Il restauro, Teoria e pratica*, Ed. Riuniti, Roma ,1994, p. 36

La lacuna può anche essere considerata mancanza che ‘disturba’, compromette o ferisce l’opera antica, si decide di conseguenza di intervenire, puntando a restituire significato ai frammenti antichi rinnovandone il messaggio da trasmettere al futuro.

*“Una lacuna, per quanto riguarda l’opera d’arte, è, fenomenologicamente, un’interruzione nel tessuto figurativo, come un’interruzione è nel testo di un’opera trasmesso non integralmente. Ma quel che stacca la lacuna dell’opera d’arte dalla lacuna del testo, è che la lacuna dell’opera d’arte assume un’importanza a sé, come una figuratività negativa”.*⁴¹

Per Brandi la lacuna costituisce un elemento fondamentale nel restauro di un’opera d’arte, infatti la considera un’entità con una conformazione, un colore, delle caratteristiche proprie.

Può consistere nell’interruzione della sola materia come aspetto, ad esempio nella perdita di pellicola pittorica o di rivestimento nel caso di un’architettura; questa lacuna, avendo una conformazione specifica propria, risulta una figura rispetto ad un fondo, passa in primo piano rispetto al tessuto figurativo che retrocede di livello andando a sminuire le altre parti intatte costituenti l’immagine.

La soluzione della tinta neutra è una tecnica che colloca la lacuna in sordina, facendola retrocedere di livello con l’utilizzo di una gradazione di colore più tenue. Questa soluzione viene immediatamente criticata in quanto qualsiasi gradazione di colore andava a influenzare l’intero dipinto e di conseguenza non poteva definirsi neutra soprattutto in riferimento al contesto cui andava ad inserirsi.

La soluzione non poteva basarsi quindi sulla scelta di una tinta ma sulla posizione della lacuna che doveva passare in secondo piano e diventare fondo alla pittura; da qui la scelta di una tinta che non avanzasse ma retrocedesse e quindi porre la lacuna ad un livello più basso rispetto alla superficie del dipinto. In questo modo senza la presunzione di abolire completamente l’interruzione, si dovrebbe riuscire a non farla emergere.

⁴¹Cesare Brandi, *Il restauro, Teoria e pratica*, Ed. Riuniti, Roma, 1994, p. 23

Inoltre, nel caso in cui si scelga di ricostruire la continuità figurativa del contesto pittorico, bisogna fare in modo che questa si riconosca ad occhio nudo.

Roberto Pane, nella sua opera *Il restauro dei monumenti*⁴² esorta inizialmente al giudizio delle opere e se realmente hanno caratteristiche di arte; infatti sulla base di questo concetto, è lecito rimuovere aggiunte e trasformazioni a patto che esse siano prive di carattere artistico. Queste aggiunte e trasformazioni potrebbero essere considerate come testimonianza di un trapasso storico ma non possedendo carattere artistico, diventano offensive per la figuratività del monumento.

Le aggiunte hanno spesso valore d'arte, quindi la reale forma può essere quella successiva nel tempo e non quella originaria⁴³.

Il restauratore deve principalmente puntare al riconoscimento della qualità artistica del monumento ed ogni operazione deve essere condotta allo scopo di reintegrare e conservare il valore espressivo dell'opera eliminando tutto ciò che possa deturparla e sfigurarla. Inoltre, quando l'immagine, condotta nella sua forma figurata, risulta interrotta da ingombri o distruzioni, il restauratore deve ricomporre le parti mancanti attraverso un atto di fantasia che sia criticamente controllato. E' in questo caso che la *"fantasia da rievocatrice diventa produttrice e si compie il primo passo per integrare il procedimento critico con la creazione artistica"*.⁴⁴

Il restauro come processo critico e il restauro come atto creativo sono legati da un rapporto dialettico in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse; da un lato dunque, vi è l'intenzione di mantenere un atteggiamento rispettoso verso l'opera e dall'altro di assumere l'iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma allo scopo di *"accrescere lo stesso valore del monumento attraverso la liberazione della sua vera forma o nel caso di profonde mutilazioni, attraverso un atto creativo ove l'integrazione fornita dalla critica quale indispensabile premessa ed il vincolo rappresentato dalla presenza formale"*

⁴² Pane Roberto, *Attualità e dialettica del restauro, educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, Mauro Civita (a cura di), Chieti, Ed. M. Solfanelli, 1987

⁴³ ibidem

⁴⁴ Giovanni Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni, Roma, 1976 p.60

*del monumento sono tali da modificare sostanzialmente le condizioni nelle quali la creazione è chiamata ad estrinsecarsi”.*⁴⁵

Paul Philippot affronta il problema delle lacune e delle reintegrazioni con chiara coscienza della necessità di un’azione *ri-creativa*. Sostiene che la lacuna “*appare come un’interruzione della continuità della forma artistica e del suo ritmo*”⁴⁶ e che può essere o non essere reintegrata in base ad una valutazione critica, perché molto spesso lo stato frammentario ha acquistato un valore così com’è; “*osserva che, restando pienamente valide le due esigenze fondamentali del trattamento reintegrativo delle lacune da un lato e della sua immediata riconoscibilità dall’altro, il loro campo si potrà estendere fino al punto in cui l’intervento diventerà ipotetico, o così esteso che solo una creazione moderna eviterebbe una falsificazione.*”⁴⁷

Paolo Torsello parla di varie modalità di intervento nel restauro, diverse, ma non è detto che una escluda l’altra. La prima di queste è l’aggiunta: “*Il preesistente soggiace ad integrazioni qualitative e quantitative che hanno la prerogativa fondamentale di essere diverse, dunque nuove*”⁴⁸; il progetto risulta l’aspetto creativo in cui nasce il nuovo ed è chiaramente appartenente ad un diverso ambito, differente dal restauro anche se gestito dallo stesso restauratore. Spesso infatti, a restaurare è lo stesso architetto che, dinnanzi ad un intervento di restauro, si trova a dover affrontare la problematica inerente alla composizione e quella riguardante la tutela.

Torsello tiene a precisare in conclusione che l’aggiunta costituisca un arricchimento delle risorse dell’antico ma che non costituisce una modalità specifica del restauro, in quanto si colloca su un altro piano differente.

La seconda modalità è quella del sottrarre secondo scopi estetici, storici e funzionali. In questa fascia si colloca per esempio il tema affrontato da Brandi della rimozione delle aggiunte e il tema delle stratificazioni storiche; queste, appunto, hanno un ruolo

⁴⁵ Giovanni Carbonara, *La reintegrazione dell’immagine: problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni, Roma, 1976 p.60

⁴⁶ ibidem

⁴⁷ Se un’opera è profondamente lacerata, il restauro filologico si rivela insufficiente e fuorviante per esempio gli accostamenti neutri. Si dovrebbe ricorrere a un deciso impegno creativo dell’arte contemporanea ma sempre nei limiti di un controllo critico.

⁴⁸ B. Paolo Torsello, *La materia del restauro: tecniche e teorie analitiche*, Marsilio, Venezia, 1988, p.75

fondamentale, in quanto rappresentano le diverse culture che nel corso del tempo hanno agito sul monumento, nascondendone la reale autenticità estetica e per questo la forma attuale dell'opera si presenta lacunosa, aperta alle più svariate evocazioni.

“Se la presenza di aggiunte non impedisce allo sguardo dell'intelletto e della fantasia di raggiungere una possibile compiutezza dell'opera, e se in questo intervallo tra l'empirico e l'immaginario non c'è altro che la solitudine dell'interprete, ciò vuol dire che il lavoro di rievocazione si fonda sulla certezza che non esistono immagini autentiche al di fuori di quella empiricamente concreta e dell'altra provvisoriamente pensata”.⁴⁹

Eliminando le aggiunte, infatti, si annullerebbe il carattere dialettico della interpretazione e di conseguenza il progetto avrebbe il compito di riesumare l'esistente a sfavore dell'aspetto nuovo, dell'invenzione. Al restauro, quindi, non compete la sottrazione come modalità specifica del proprio operare.

L'ultima modalità di cui parla Torsello è infine il modificare, che rappresenta un insieme di aggiunte e di sottrazioni. Rappresenta un effetto combinatorio ma non dal punto di vista degli effetti che produce sulla forma degli oggetti in quanto può essere visto come sottrazione e successiva addizione; i due momenti sono legati da un'interdipendenza infatti la prima fase della cancellazione della forma è regolata dall'intenzione creativa e l'atto creativo è condizionato dalla situazione preesistente. E', conclude Torsello, un approccio tematico alla tutela, è conoscenza, studio, anche per questo, al restauro non compete la modificazione come modalità specifica del proprio operare.

Camillo Boito, in occasione del terzo congresso affronta il tema delle aggiunte: *“se – questa è la domanda – nei restauri architettonici, massime quelli appartenenti al Medio Evo, convenga imitare, nelle parti da compiere o da aggiungere lo stile, la forma, il lavoro, i materiali vecchi, così che le nuove opere sembrino originarie, o se, all'incontro, convenga e in qual modo mostrare palesemente quali parti vengano aggiunte o compiute”*⁵⁰.

La risposta di Boito è molto chiara, il restauro deve limitarsi alla corretta conservazione dell'esistente, l'aggiunta deve seguire le regole del progetto contemporaneo.

⁴⁹B. Paolo Torsello, *La materia del restauro: tecniche e teorie analitiche*, Marsilio, Venezia, 1988, p.77

⁵⁰ Camillo Boito, Quarto congresso degli architetti ingegneri e architetti, Roma, 1883

E' importante il riconoscimento e la presa di coscienza che il monumento è una testimonianza aperta al futuro, di conseguenza l'intervento si apre ad un confronto dialettico tra i vari apporti delle diverse culture e generazioni.

Il restauro deve mirare alla permanenza dell'opera, deve risultare progetto di conservazione; ma, poichè per la salvaguardia del monumento-documento è necessario assicurargli un uso con il minimo consumo, nell'aggiunta necessaria si esprimerà il progetto del nuovo compatibile: *“le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere nella maniera nostra contemporanea, avvertendo che possibilmente nell'apparente prospettiva le nuove opere non urtino troppo con l'aspetto del vecchio edificio⁵¹”*.

Ciò significa conservare il monumento, pensando al futuro, assicurandogli lunga vita attraverso i rinalzi che la scienza e la pratica suggeriscono.

“Si può affermare in generale che il monumento ha le sue stratificazioni, come la crosta terrestre e che tutte, dalla profondissima alla superficiale, posseggono il vero valore e devonsi rispettare”.

I due fondamentali precetti di Boito dunque sono: *“serbare io devo ai monumenti/ l'aspetto venerando e pittoresco;/ e se a scansare aggiunte o compimenti/ con tutto il buon volere non riesco,/ fare devo così che ognun discerna/ essere l'opera mia tutta moderna”*.

Questi concetti sono espressi nella relazione al Congresso degli ingegneri e architetti italiani, Roma, 1883.⁵²

⁵¹ Camillo Boito, Quarto congresso degli architetti ingegneri e architetti, Roma, 1883

⁵² *“Considerando che i monumenti architettonici del passato, non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono, quali documenti essenziali, a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli, e perciò vanno rispettati con iscrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate.”*

La prima sezione del III Congresso degli ingegneri e architetti, presa cognizione delle circolari inviate dal Ministro della pubblica istruzione ai prefetti del regno intorno ai restauri degli edifici monumentali, raccomanda le seguenti massime:

-
1. I monumenti architettonici, quando sia dimostrata incontrastabilmente la necessità di porvi mano, devono piuttosto venire *consolidati* che *riparati*, piuttosto *riparati* che *restaurati*, evitando in essi con ogni studio le aggiunte e le rinnovazioni.
 2. Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere con carattere diverso da quello del monumento, avvertendo che possibilmente nella apparenza prospettica le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico.
 3. Quando si tratti invece di compiere cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter più durare in opera, e quando non di meno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pur assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicchè neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno. Nei monumenti dell'antichità, o in altri dove sia notevole la importanza propriamente archeologica, le parti di compimento indispensabili alla solidità ed alla conservazione debbono essere lasciate coi soli piani semplici o colle sole riquadrature geometriche dell'abbozzo, anche quando non appariscono altro che la continuazione od il sicuro riscontro di altre parti antiche sagomate ed ornate.
 4. Nei monumenti che traggono la bellezza, la singolarità, la poesia del loro aspetto dalla varietà dei marmi, dei mosaici, dei dipinti, ovvero dal colore della loro vecchiezza, o dalle circostanze pittoriche
 5. in cui si trovano, o perfino dallo stato rovinoso in cui giacciono, le opere di consolidamento, ridotte allo strettissimo indispensabile, non dovranno scemare possibilmente in nulla coteste ragioni intrinseche ed estrinseche di allettamento artistico.
 6. Saranno considerate per monumenti e trattate come tali quelle aggiunte o modificazioni che in diversi tempi fossero state introdotte nell'edificio primitivo, salvo il caso in cui avendo un'importanza artistica e storica manifestamente minore dell'edificio stesso e nel medesimo tempo svisando o mascherando alcune parti notevoli di esso, sia da consigliare la rimozione o la distruzione. In tutti i casi nei quali riesca possibile o ne valga la spesa, le opere di cui si parla verranno serbate o nel loro insieme o in alcune parti essenziali possibilmente accanto al monumento da cui furono rimosse.
 7. Dovranno eseguirsi, innanzi di por mano ad una opera anche piccola di riparazione o di restauro, le fotografie del monumento, poi di mano in mano le fotografie dei principali periodi del lavoro, e finalmente le fotografie del lavoro compiuto. Questa serie di fotografie sarà trasmessa al Ministero della Pubblica Istruzione insieme coi disegni delle piante, degli alzati e dei dettagli, ed occorrendo con gli acquarelli colorati, ove figurino con evidente chiarezza tutte le opere conservate, consolidate, rifatte, rinnovate, modificate, rimosse o distrutte. Un resoconto preciso e metodico

delle ragioni e del procedimento delle opere e delle variazioni di ogni specie accompagnerà i disegni e le fotografie. Una copia di tutti i documenti ora indicati dovrà rimanere depositata presso le fabbricere delle chiese restaurate o presso l'ufficio cui spetta la custodia del monumento.

8. Una lapide da infiggersi nell'edificio ricorderà le date e le opere principali nel restauro”.

Questa modalità di intervento, approfondita poi dalle Antichità e Belle Arti (1931) ispira la legislazione italiana sui beni culturali (1939) dopo ampi dibattiti nel secondo dopoguerra è confermata dalla Carta di Venezia (1964).

“Il consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti portando il suo studio sulle norme che debbono reggere il restauro dei monumenti il quale in Italia si eleva al grado di una grande questione nazionale, e edotto dalle necessità di mantenere e di perfezionare sempre più il primato incontestabile che in tale attività, fatta di scienza di arte e di tecnica, il nostro paese detiene:

convinto della multipla e gravissima responsabilità che ogni opera di restauro coinvolge, (sia che si accompagni o no a quella dello scavo) con l'assicurare la stabilità di elementi fatiscenti; col conservare o riportare il monumento a funzione d'arte; col porre le mani su di un complesso di documenti di storia ed arte tradotti in pietra, non meno preziosi di quelli che si conservano nei musei o negli archivi, col consentire studi anatomici che possono avere per risultato nuove impreviste determinazioni nella storia dell'arte e della costruzione; convinto perciò che nessuna ragione di fretta, di utilità pratica, di personale suscettibilità possa imporre in tale tema manifestazioni che non siano perfette, che non abbiano un controllo continuo e sicuro,

che non corrispondano ad una bene affermata unità di criteri, e stabilendo come evidente che tali principi debbano applicarsi sia ai restauri eseguiti dai privati, sia a quelli dei pubblici enti, a cominciare dalle stesse Soprintendenze poste alla conservazione e alla indagine dei monumenti;

considerando che nell'opera di restauro debbano unirsi ma non elidersi, neanche in parte, vari criteri di diverso ordine: cioè le ragioni storiche che non vogliono cancellata nessuna delle fasi attraverso cui si è composto il monumento, né falsata la sua conoscenza con aggiunte che inducano in errore gli studiosi, né disperso il materiale che le ricerche analitiche pongono in luce; il concetto architettonico che intende riportare il monumento ad una funzione d'arte e, quando sia possibile, ad una unità di linea (da non confondersi con la unità di stile); il criterio che deriva dal sentimento stesso dei cittadini, dallo spirito della città, con i suoi ricordi e le sue nostalgie; e infine, quello spesso indispensabile che fa capo alle necessità amministrative attinenti ai mezzi occorrenti e alla pratica utilizzazione;

ritiene che dopo oltre un trentennio di attività in questo campo svoltasi nel suo complesso con risultati magnifici, si possa e si debba trarre da questi risultati un complesso di insegnamenti concreti a convalidare e precisare una teoria del restauro ormai stabilita con continuità nei deliberati del Consiglio superiore e

nell'indirizzo seguito dalla maggior parte delle Sovrintendenze alle Antichità e all'Arte medioevale e moderna; e di questa teoria controllata dalla pratica enuncia i principi essenziali.

Esso afferma pertanto:

1. che al di sopra di ogni altro intento debba la massima importanza attribuirsi alle cure assidue di manutenzione e alle opere di consolidamento, volte a dare nuovamente al monumento, la resistenza e la durevolezza tolta dalle menomazioni o dalle disgregazioni;
2. che il problema del ripristino mosso dalle ragioni dell'arte e della unità architettonica strettamente congiunte col criterio storico, possa porsi solo quando si basi su dati assolutamente certi forniti dal monumento da ripristinare e non su ipotesi, su elementi in grande prevalenza esistenti anziché su elementi prevalentemente nuovi;
3. che nei monumenti lontani ormai dai nostri usi e dalla nostra civiltà, come sono i monumenti antichi, debba ordinariamente escludersi ogni completamento, e solo sia da considerarsi la anastilosi, cioè la ricomposizione di esistenti parti smembrate con l'aggiunta eventuale di quegli elementi neutri che rappresentino il minimo necessario per integrare la linea e assicurare le condizioni di conservazione;
4. che nei monumenti che possono dirsi viventi siano ammesse solo quelle utilizzazioni non troppo lontane dalle destinazioni primitive, tali da non recare negli adattamenti necessari alterazioni essenziali all'edificio;
5. che siano conservati tutti gli elementi aventi un carattere d'arte o di storico ricordo, a qualunque tempo appartengano, senza che il desiderio dell'unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad escluderne alcuni a detrimento di altri, e solo possano eliminarsi quelli, come le murature di finestre e di intercolumni di portici che, privi di importanza e di significato, rappresentino deturpamenti inutili; ma che il giudizio su tali valori relativi e sulle rispondenti eliminazioni debba in ogni caso essere accuratamente vagliato, e non rimesso ad un giudizio personale dell'autore di un progetto di restauro;
6. che insieme col rispetto pel monumento e per le sue varie fasi proceda quello delle sue condizioni ambientali, le quali non debbono essere alterate da inopportuni isolamenti, da costruzioni di nuove fabbriche prossime invadenti per massa, per colore, per stile;
7. che nelle aggiunte che si dimostrano necessarie, o per ottenere il consolidamento, o per raggiungere lo scopo di una reintegrazione totale o parziale, o per la pratica utilizzazione del monumento, il criterio essenziale da seguirsi debba essere, oltre a quello di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, anche quello di dare ad essi un carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo; e che solo possa ammettersi in stile similare la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa;
8. che in ogni caso debbano siffatte aggiunte essere accuratamente ed evidentemente designate o con l'impiego di materiale diverso dal primitivo, o con l'adozione di cornici di involuppo, semplici e

2.5. Lacuna e aggiunta nel restauro del giardino

La teoria del restauro di Brandi per le opere d'arte è estendibile a tutti i beni culturali; il trattamento della lacuna è esattamente lo stesso per quanto riguarda un dipinto o una scultura, ma cambiano opportunamente le tecniche per l'integrazione.

Alla base sta sempre una scelta di intervento, distinguendo ciò che necessariamente bisogna risarcire e ciò che invece può essere conservato così com'è. L'integrazione non deve mai essere una "imitazione", questo comporterebbe la produzione di un falso storico e soprattutto deve comportare l'utilizzo di materiali che siano compatibili con la materia dell'opera.

Il giardino è una risorsa vivente in mutazione, in evoluzione continua e come tale, oltre alla manutenzione, necessita di un intervento di immissione di nuove presenze e materie che costituiscono opere nuove, figlie della nostra cultura che fa delle scelte, responsabile quindi dei segni materici che vanno a sovrapporsi ai segni storici preesistenti e che diventano testimonianza per il futuro.

-
- prive di intagli, o con l'applicazione di sigle e di epigrafi, per modo che mai un restauro eseguito possa trarre in inganno gli studiosi e rappresentare una falsificazione di un documento storico;
9. che allo scopo di rinforzare la compagine stanca di un monumento e di reintegrare la massa, tutti i mezzi costruttivi modernissimi possono recare ausili preziosi e sia opportuno valersene quando l'adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo; che del pari, i sussidi sperimentali delle varie scienze debbano essere chiamati a contributo per tutti gli altri temi minuti e complessi di conservazione delle strutture fatiscenti, nei quali ormai i procedimenti empirici debbono cedere il campo a quelli rigidamente scientifici;
 10. che negli scavi e nelle esplorazioni che rimettono in luce antiche opere, il lavoro di liberazione debba essere metodicamente e immediatamente seguito dalla sistemazione dei ruderi e dalla stabile protezione di quelle opere d'arte rinvenute, che possano conservarsi in situ;
 11. che come nello scavo, così nel restauro dei monumenti sia condizione essenziale e tassativa che una documentazione precisa accompagni i lavori mediante relazioni analitiche raccolte in un giornale del restauro e illustrate da disegni e da fotografie, sicchè tutti gli elementi determinati nella struttura e nella forma del monumento, tutte le fasi delle opere di ricomposizione, di liberazione, di completamento, risultino acquisite in modo permanente e sicuro.

L'intervento di rinnovo riflette la nostra cultura e per questo motivo va datato in modo che inevitabilmente verrà storicizzato dopo di noi senza inganno dei nostri successori.

Le varie modifiche e le variazioni apportate dai diversi proprietari rispecchiano le diverse culture del giardino che si sono succedute nel tempo; la forma del giardino si è evoluta, trasformata permettendo alle diverse presenze fisse di realizzare legami e relazioni dando origine a paesaggi diversi che si sono succeduti in uno stesso luogo.

Il restauro di un giardino storico richiede quindi il riconoscimento delle componenti degradate per individuare e comprendere i rapporti che hanno avuto nel tempo e proporre talvolta il rinnovo, il ridisegno, il ripristino. E' molto importante cercare di ridare completezza al manufatto o all'architettura vegetale ma è altrettanto fondamentale il legame con il resto del sistema, che dovrebbe essere garantito dall'intervento conservativo.

L' intervento conservativo deve mirare alla creazione di un equilibrio tra la storia dei singoli elementi e la loro funzione corale attraverso cure, aggiunte e sottrazioni, sostituzioni e rifacimenti .

“Fallanze” è il termine utilizzato da naturalisti, agronomi e botanici per indicare le perdite di materia in una componente vegetale; opporre ad esso il termine lacune è stato molto utile nell'elaborazione teorica per comunicare un approccio ai siti vegetali molto più consapevole del loro valore di bene architettonico e documento storico, nella loro consistenza materica.

I sistemi di paesaggio di cui le architetture vegetali sono componenti, sono “opere aperte”⁵³ poiché sono soggette a mutamento continuo e necessitano di essere riprogettate; a tal proposito non vi è un originale di riferimento, ma ce ne sono infiniti così come si esprime la volontà di molteplici autori che hanno avuto a che fare con il sito fino a oggi.

Non si può parlare di copia o di falso poiché un giardino esprime la sua storia in qualsiasi momento e quella che giunge a noi oggi, è una provvisoria conformazione materica e culturale che porta con sé tracce del passato.

⁵³Laura Sabrina Pelisetti, Lionella Scazzosi, *Giardini, contesto, paesaggio*, 2005, pag.12

In un giardino, così come in qualsiasi altra opera d'arte, l'intervento dell'uomo è fondamentale per la sopravvivenza dell'opera soprattutto se vi sono stati periodi di abbandono o fenomeni di degrado; il progetto dell'intervento si baserà quindi sulla conoscenza dell'opera d'arte e scelte di intervento che tengano conto del valore dell'opera. Bisogna conoscere per conservare, per apprezzare l'eredità materiale che è giunta a noi, non sottovalutarla perché è portatrice di storia.

Ma allora è possibile trasferire al giardino una strumentazione critica e operativa basata sui criteri e principi del restauro architettonico?

2.6. La conservazione dei giardini storici e la conservazione architettonica a confronto

Baccio Bandinelli ⁵⁴ nel Cinquecento diceva che *“le cose che si murano debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano”*; questa affermazione ci aiuta a capire il ritardo con cui la disciplina si è sviluppata.

Inizialmente infatti il giardino esprimeva le esigenze del tempo, conformandosi soprattutto in una ricerca di migliori condizioni per le colture agricole; solo successivamente viene data maggior importanza alle componenti estetiche e compositive, andando così a definire *“l'architettura dei giardini”*.

Ma esiste quindi una differenza tra le due tematiche? Esiste una separazione della tematica del restauro del giardino dal restauro architettonico?

Il problema nasce dal fatto che il giardino come opera d'arte affida alla natura una instabilità dinamica vitale e una metamorfosi che è tipica esclusivamente del giardino e non delle altre opere d'arte e d'architettura. La definizione di giardino come manufatto è data da natura e arte che collaborano ma tutti i criteri sui quali si basa il restauro architettonico sembrano non valere dinnanzi al restauro dei giardini e questo perché il verde ha una sua vitalità ed è riproducibile solo per analogia di specie e di famiglie, non presenta caratteri costanti ed è sempre autentica.

Il giardino è anche un'architettura costruita e murata in quanto vi sono elementi ai quali bisogna attribuire criteri di intervento propri del restauro architettonico. Possiamo quindi

⁵⁴ Baccio Bandinelli. Scultore. Firenze (1488 – 1560)

affermare che la tematica del giardino rientra in quella del restauro architettonico ma, il problema è limitato all'aspetto del verde la cui materia concettualmente non risulta diversa dalla materia di ogni altra opera d'arte se non per il fatto che sia viva e di conseguenza obbedisce a leggi proprie della vita biologica. Tutti i problemi che riguardano il verde non differiscono dagli stessi elementi che riguardano tutti gli altri tipi di restauro architettonico.

Il giardino è un monumento, un manufatto.

E' un'opera vivente, e come tale la sua conservazione non potrà prescindere, come già detto più volte, dalle leggi biologiche e genetiche del mondo vegetale.

Carbonara evidenzia una delle problematiche fondamentali del restauro del giardino, introducendo una duplice riflessione sulla necessità di adeguare l'intervento a un'opera d'arte che è vivente e di conseguenza, come opera d'arte, monumento quindi bene culturale. Nel giardino, il cambiamento e il deterioramento, non è prevedibile, dipende dalle piante e per questo motivo i giardini non sono mai completi e mai perfetti come può esserlo un'opera d'arte giunta a compimento.

L'integrazione consiste in un aggiunta a un manufatto di parti o elementi utili a colmare una mancanza inaccettabile, distinguendola dalla sostituzione; essa deve intervenire con parti di dimensioni ridotte, caratteri neutri e prevalentemente seriali in modo che il nuovo intervento sia distinguibile ; deve essere necessaria per ricomporre un'immagine unitaria che risolva la difficoltà di lettura dell'architettura oppure deve servire a restituire funzionalità ad una struttura.

Nel caso delle architetture vegetali, il problema della denuncia del nuovo intervento rispetto alla preesistenza è decisamente più complesso. Ogni individuo vegetale infatti è unico e irripetibile e non soltanto per caratteri genetici ma soprattutto per le differenze dovute alle vicende di crescita e legate al ciclo di vita. E' possibile distinguere visivamente le diverse fasi di impianto in un elemento architettonico vegetale attraverso per esempio i caratteri che dipendono dall'età (per esempio le dimensioni di un tronco).

Solo gli esperti sono in grado di cogliere le variazioni che sono intervenute in una stessa specie botanica a opera dell'uomo, oppure di rilevare la presenza di una certa specie ormai rara e antica, oppure ancora di conoscere la data di introduzione nelle nostre regioni di una determinata specie esotica.

Nel giardino, quindi, non ha senso parlare di utilizzo di nuovi materiali per i nuovi interventi per distinguere le parti aggiunte di recente da quelle preesistenti.

Per esempio, una mancanza all'interno di una siepe come può essere integrata? Con la materia vegetale, a differenza degli altri tipi di materia, utilizzare una diversa specie botanica per integrare una mancanza non assicura da sola l'evidenza del nuovo intervento sul vecchio impianto, sia perché la costruzione di siepi miste è una tecnica antica nell'arte dei giardini, sia perché la presenza di una specie diversa potrebbe derivare da una crescita spontanea.

In altri casi, per esempio quando vi è una lacuna all'interno di un gruppo arboreo o arbustivo caratterizzato da una fioritura dal colore omogeneo, inserire una diversa specie botanica con un differente colore costituisce una forma assoluta di distruzione e non una segnalazione di nuovo intervento.

L'integrazione è fondamentale non tanto per mantenere e conservare una certa immagine ma per evitare che la natura prevalga sull'opera degli uomini e distrugga il sito. Per esempio in caso di morte degli alberi di un viale, bisogna immediatamente provvedere a integrazioni altrimenti si perderebbe traccia di vegetazione in pochissimo tempo così come, in architettura, se non si provvede a integrazioni di parti essenziali di un edificio per esempio le tegole di un tetto.

Senza l'aggiunta di un nuovo materiale non è possibile mantenere in vita l'oggetto in quanto architettura, manufatto.

Nelle architetture vegetali venendo meno la distinzione tra falso e autentico, tra originale e copia, si tratta di dare continuità a un manufatto attraverso interventi che, trasformando e rinnovando, trasmettono al futuro i caratteri architettonici che ci sono pervenuti. *“Il momento del cantiere di restauro è un 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(...)”*⁵⁵

⁵⁵ Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, p.177

Renato Bonelli mette in evidenza una sostanziale differenza per quanto riguarda l'atteggiamento dell'architetto rispetto al "giardinista" nella progettazione.

L'architetto costruisce per l'eternità, cercando di garantire all'opera la massima durevolezza mentre nel secondo caso, il progettista potrà prevedere il periodo in cui si conserverà intatta l'immagine da lui creata, considerando le variazioni dovute alla crescita naturale delle piante. A differenza dell'architetto, può prevedere le date di scadenza per il rinnovamento delle diverse specie e le variazioni dovute ai diversi cicli vitali.

Un'architettura vegetale è il frutto di un progetto complesso e in continua evoluzione, costantemente soggetta a interventi di riprogettazione che devono tenere conto delle deviazioni della natura. Sono opere collettive poiché difficilmente un solo progettista controlla le varie tecniche giardinistiche, idrauliche, scultoree e architettoniche e soprattutto è difficile che un unico operatore sia competente in tutti questi settori.

Quale sarà allora il tipo di intervento più consono?

Gli interventi di conservazione sono i soli attuabili, ovvero volti al rallentamento o alla rimozione di quelle cause che costituiscono una minaccia per la sopravvivenza del bene nello stato in cui ci è pervenuto e quel tipo di interventi di riprogettazione che comportano l'aggiunta o la sostituzione di parti.

La Carta del restauro dei giardini storici dice che il giardino è un'opera d'arte "vivente" e, in quanto tale, il suo restauro e la sua conservazione non potranno prescindere dalle leggi naturali e biologiche del mondo vegetale.

In quanto "opera d'arte" invece non potrà sottrarsi alle regole della tutela dei beni culturali. Quindi nel primo caso possiamo parlare di restituzione o ricostruzione e nel secondo caso di regole di 'stile'.

La Carta dei giardini storici, detta "Carta di Firenze" lascia comunque intendere un via libera alla ricostruzione rispettando però quelli che sono i principi di ricerca e di documentazione sui quali poi dovrà basarsi. Ciò che ne risulterebbe sarebbe dunque nel migliore dei casi una moderna reinterpretazione ma non il giardino originale. Infatti né come cosa vivente né come opera d'arte potrebbe ritornare ad essere giardino ma solo come riproduzione o ricreazione.

Ma, come dice Giovanni Carbonara, dobbiamo tenere presente che la materia del giardino si riproduce più o meno identica a se stessa e basterebbe conoscere la disposizione voluta dalla mano dell'uomo per restituirne l'integrità strutturale e visiva, quindi il disporsi della materia del giardino non è mai completamente naturale. La manualità è sempre presente, anche nell'atto della potatura, che dovrebbe essere un riordino e una pulizia della forma già esistente della pianta. Effettuato soprattutto a scopo curativo.

Dunque possiamo dire che la difesa dei giardini storici rientra nel più generale problema di conservazione e restauro dei beni storico-artistici e in modo speciale nelle questioni di restauro dell'architettura, poiché entrambi hanno un inscindibile legame col sito.

La differenza sostanziale sta nella materia costituente di un giardino e di un affresco per esempio, in relazione alla componente tempo. Ma pensandoci la stessa diversità c'è anche tra altre opere d'arte ad esempio tra una scultura lignea e un mosaico. Così anche per il giardino come per le altre opere d'arte, l'esercizio critico sarà essenziale nella valutazione di scelte di intervento in modo che il giardino possa continuare ad essere il migliore documento di se stesso.

In Italia, l'orientamento della conservazione dei giardini che si è sviluppato negli anni, è definito da Carbonara "andamento teoretico" per il richiamo costante, ma non sempre attuato, alla Carta del restauro. In verità è la dialettica storico-estetica, propria della teoria di Brandi, l'asse portante di tutta la riflessione sull'argomento e con essa i principi relativi alla distinguibilità, al rispetto dell'autenticità, alla reversibilità e alla compatibilità.

Il fatto che la materia del giardino sia deperibile non porta di certo ad un tipo di intervento molto differente.

Il giardino si trasforma nel tempo con un intervento da parte della natura e dalla mano dell'uomo così come per un dipinto e i suoi colori, mentre il tempo è quello delle stagioni piuttosto che quello delle giornate -proprie del lavoro di un pittore-. Dunque la differenza sta nei mezzi tecnici e nei tempi, ma non nella sostanza.

Diverso invece sarà il caso di reintegrazioni di lacune, condotte con intento conservativo per ricomporre "l'unità potenziale dell'opera". Il primo assioma di Brandi rimane valido in quanto si deve cercare di conservare il più a lungo possibile "quella" pianta e non una

qualsiasi pianta. E ancora Carbonara dice che, nella maggior parte dei casi, l'antico giardino, originale, non esiste più. Esso è deperito molto velocemente secondo il ritmo biologico. Dunque nella maggior parte dei casi si interverrà su copie o reinterpretazioni, "con nuove produzioni o riproduzioni". Diverso invece è il caso in cui l'intervento avviene in un luogo vuoto dove invece diventerebbe opera di ricostruzione. Riguardo il problema della reintegrazione delle lacune, rispetto al giardino non si può negare l'ipotesi di un intervento in forme "distintive" -come riporta Carbonara- variando il tono di colore e la specie sostitutiva. Bisogna qui valutare caso per caso l'effetto d'insieme, il valore storico, estetico e decorativo di un dato elemento vegetale.

Un corretto intervento, per quanto possibile, tenta di rinvigorire l'originale pianta: *"Solo l'originale infatti sarebbe in grado di rappresentare la propria essenza estetica e storica"*.

Si deduce dunque che il restauro dei giardini storici rientra nella più generale questione del restauro, con differenze sul piano delle tecniche operative.

3. Le origini del giardino europeo dal Medioevo alla contemporaneità

Nel medioevo, che presenta una situazione culturale, economica e sociale rinnovata, si sviluppa una nuova civiltà che ha le basi nella cultura romana. La vita è prevalentemente rurale, basata su un'economia di sussistenza dove la foresta invade le terre che prima erano fertili. Le popolazioni si sentono sicure in ambienti fortificati, da mura e fossati, nei borghi, nei castelli, nei conventi e nei monasteri.

Nei conventi che sono i luoghi religiosi dove si tramanda la cultura più di tutto, vengono divulgati i libri sul giardino che vengono copiati dagli amanuensi, i primi documenti dunque sono dunque libri in latino, copie di trattati scritti nella Roma precedente da Catone, Varrone, Columella, Plinio il Vecchio e Palladius.

Il giardino in questo periodo è da considerarsi in senso lato cioè di spazio non costruito, coltivato e progettato secondo regole precise. Molta importanza hanno i fiori, che sono un elemento essenziale del giardino ed è proprio questa forse la novità più significativa del giardino medievale rispetto a quello precedente. *“Il loro colore e il loro profumo pervadono i chiostrì e contribuiscono a creare l'atmosfera di quiete e raccoglimento indispensabile alla vita religiosa”*⁵⁶.

Uno dei documenti giunti fino a noi è l' "Hortulus" che fornisce regole pratiche per la coltivazione in tutti i suoi aspetti, dal drenaggio all'irrigazione, dalla semina al raccolto.

Le regole pratiche e le tecniche sono qui scritte in modo molto moderno, tant'è che lo si considera un documento "attuale". E' evidente la conoscenza dei testi latini sulle tecniche del giardinaggio. L'interesse per le piante nel X secolo si è ormai diffuso in tutta Europa. In Inghilterra per esempio si ha notizia di un *Vocabolario* risalente al 995 d.c. circa che mette a confronto i termini anglosassoni riferiti alla botanica con quelli latini.

L'importanza del giardino si deduce anche dai dipinti dell'epoca, dalle miniature che iniziano a mostrare ambientazioni con tutte le caratteristiche proprie dei giardini. Ma per capire bene il panorama che si affaccia sul mediterraneo, non bisogna tralasciare nell'ottica generale l'importanza di Bisanzio, che in questo tempo domina con le sue leggi e i suoi giardini, i quali erano creati con la consapevolezza dell'importanza dell'estetica delle piante e dell'apporto che esse danno alla costruzione del paesaggio. Ma

⁵⁶ Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Ed. Laterza, Bari, 2005, p. 23

è proprio in questo momento che la filosofia del mondo arabo incontra e arricchisce la tradizione greco-latina, provocando una generale e non lenta rivoluzione.

La cultura araba, dopo il 632 d.c. si apre al Mediterraneo con una conquista religiosa che si espande dall'Egitto e dall'Africa settentrionale fino alla Sicilia ed alla Spagna meridionale. Si diffonde il Corano e con esso una cultura scientifica e filosofica. Allah nel Corano promette nell'altra vita agli uomini un posto idilliaco raffigurato come un giardino con fiumi di acqua, latte e miele. Il giardino è parte della cultura e della religione islamica che lo descrive come metafora del paradiso. Questo luogo viene allora descritto come dominato dall'ombra delle piante e dal mormorio dell'acqua. Ed è proprio quest'ultima ad essere di grande importanza poiché, essendo elemento di salvezza in quei paesi dove l'aridità e il sole dominano, l'acqua nel giardino disseta e permette alle piante e ai fiori di vivere.

I giardini della cultura araba quindi cercano di imitare quanto descritto dalle parole del libro sacro.

Il giardino arabo dev'essere recintato da alte mura ricoperte da rampicanti, le aiuole devono essere rettangolari e al centro del giardino deve esserci un padiglione con fiori dai colori vivaci. Le composizioni devono essere di forma geometrica e l'acqua accentua i temi e le forme dell'architettura del giardino.

Uno degli esempi più importanti di giardino arabo lo troviamo all'interno dell'Alhambra (fig.3), i cui palazzi più importanti furono edificati nel XIV secolo a Granada, allora capoluogo del dominio arabo. Il Generalife (che significa il più nobile dei giardini o il giardino dell'architetto a seconda delle interpretazioni), è collegato all'Alhambra da un lungo viale di cipressi ed era probabilmente la residenza estiva del sovrano: esso costituisce l'esempio più significativo di sequenza padiglione-giardino, dove le architetture assumono importanza secondaria rispetto al resto. La composizione si distribuisce su terrazze di diversi livelli collegate da scale, dove l'acqua scorre "velando" i gradini. Il più antico dei giardini del Generalife è il Patio de la Acequia, di forma rettangolare, con l'acqua che esce a zampilli ed accentua la vegetazione racchiusa in aiuole rettangolari. Lo spazio che risulta è un insieme di richiami della tradizione romana

e araba insieme, come per esempio i portici situati sui lati corti. Il Mirador infine è il punto più alto del generalife da cui si può ammirare tutto.

In Sicilia, nel periodo arabo si ha notizia di una terra ricca d'acqua e giardini. Ma di certo si sa che dal secolo IX fino all'XI si ha una certa trasformazione del paesaggio meridionale grazie alla piantagione di alberi fino ad allora sconosciuti che diventeranno poi tipici del mediterraneo, come gli agrumi, i mandorli, i peschi, i melograni, le palme da datteri e da banane e la cannamela. Gli aranci in particolare, proprio per la loro bellezza, diventano simbolo di questa terra diffondendosi largamente e diventando un elemento d'arredo nell'ambiente urbano molto diffuso. Si ha notizia che a Patti, nella Sicilia settentrionale, nel secolo XV vi era una "via degli aranci" e molte piazze adornate di questa pianta.

3.1. Il giardino nel Medioevo

L'anno mille segna una svolta importante ed è indispensabile per comprendere l'Europa moderna. La ripresa economica dovuta ad una serie di cause come l'evoluzione del sistema feudale, l'incremento demografico e l'avvento di nuove tecniche portano al superamento dell'agricoltura povera che aveva caratterizzato il secolo precedente. Anche se le città sono ancora cinte da mura, si inizia a creare un rapporto sempre più consolidato e diretto tra le città e le campagne circostanti. Gli ordini religiosi sono ora i luoghi di lavoro e produzione, non più solo luoghi di fermento culturale, ed è qui che si sviluppa la nuova idea di giardino. Il chiostro assume allora una tipologia definita con una propria funzione, che è quella di ospitare i malati che, si curano proprio grazie alle piante medicinali in questi siti coltivate. Il giardino allora dev'essere luogo gradevole, dove si possano trovare la pace e il sollievo dalle malattie e dove nulla ostacoli la ricerca di Dio.

Il giardino sorge ancora dentro le mura e resta legato all'utilitas anche se le sue forme iniziano ad articolarsi secondo schemi precisi: le aiuole sono rettangolari, i camminamenti sono lastricati in cotto o in pietra, l'esposizione al sole è ben studiata e al centro del chiostro sono ricorrenti una fontana e l'albero di ginepro. I fiori in questo periodo sono soprattutto rose, gigli bianchi ed iris che hanno soprattutto significati religiosi.(fig.4)

Successivamente, in Europa, con il consolidarsi delle monarchie si formano parchi reali e giardini di grande estensione e ricchi di ornamenti. Rimane tuttavia per tutto il medioevo il concetto di giardino come elemento congiungente a Dio, mediazione tra uomo e dio.

Il giardino chiuso all'interno del chiostro assume molteplici significati come quello di comunità dei credenti o come simbolo della verginità di Maria.

Descrizioni di giardini le troviamo in molti testi della letteratura dei vari secoli, uno per esempio è quello che compare nell'opera di Boccaccio, nel prologo della terza giornata.

Egli descrive il giardino di una villa di Firenze “che tutto era d'attorno murato” ed era percorso da “vie amplissime tutte dritte come strale e coperte di pergolati di viti” affiancati da rose bianche e rosse e gelsomini, immersi tra piante d'ogni specie disposte regolarmente. Nel c'entro, continua, “*v'era un prato di minutissima erba e verde tanto che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso d'intorno di verdissimi e vivi aranci e di cedri, li quali, avendo i vecchi frutti e i nuovi e i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi, ma ancora all'odorato facean piacere. Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo e con meravigliosi intagli; iv'entro per una figura, la quale sopra una colonna che nel mezzo di quella era ritta, gittava tant'acqua e sì alta verso il cielo, che poi non senza dilettevole suono nella fonte chiarissima ricadea...quella che sovrabbondava al pieno della fonte, per occulta via del pratello usciva, e per canaletti assai belli ed artificiosamente fatti...quasi per ogni parte del giardin discorrea*⁵⁷”.

In questo testo sono presenti elementi delle diverse culture che fino ad allora concepivano il giardino in un certo modo. Per esempio questa descrizione sembra ritrarre il paradiso in terra. Il prato, la fontana e gli uccelli appartengono invece alla tradizione bizantina, mentre le statue richiamano le divinità antiche della cultura greca.

3.2. Il giardino all'italiana

Nel secolo XIV cambia il panorama politico intorno al Mediterraneo, a favore dell'Italia. Il Mediterraneo inizia a perdere la sua centralità a favore del nord Europa dove

⁵⁷ Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Ed. Laterza, Bari, 2005, p. 23

si sviluppano i commerci e le attività mercantili, in particolare, nell'Italia settentrionale si sviluppano industrie e commerci che portano ad un innalzamento della qualità di vita. Firenze, insieme a Genova e Venezia diventa una potenza economica internazionale.

La ricchezza economica e sociale in Italia si riflette nelle arti tanto che lo studio e l'attenzione per l'estetica e l'unitarietà dell'espressione artistica de '400 sono fatti puramente italiani. Logica, armonia e ritmo sono alla base dei nuovi canoni compositivi che vengono controllati dall'introduzione della prospettiva centrale, in grado di definire i rapporti e le proporzioni tra le parti e il tutto. Questo è il passaggio tra la concezione medievale e quella rinascimentale. Sono importanti le figure come Dante, Giotto e Boccaccio che con le loro rispettive opere letterarie e pittoriche, si collocano all'interno della concezione naturalistica propria del Rinascimento in cui la ragione, la comprensione e la conoscenza delle leggi della natura sono alla base. Continuamente si ricerca il bello e la perfezione i quali scaturiscono dall'armonia delle parti. L'uomo viene ad essere la cosa più importante, ciò intorno al quale tutto ruota, esso è un microcosmo in cui si rispecchia tutto il sistema di riferimento. L'uomo ha nella simmetria del proprio corpo la capacità di regolare la bellezza, con proporzioni numeriche e formali.

Colui che definì i principi della composizione rinascimentale fu Leon Battista Alberti che con i suoi trattati chiude definitivamente le pagine dell'estetica medioevale. Il suo testo è il *De re aedificatoria* scritto nel 1452. Egli era consapevole che in quel tempo il desiderio delle famiglie abbienti era quello di mostrare la ricchezza e la potenza attraverso la costruzione di palazzi e di ville. Soprattutto per quest'ultime era importantissimo il sito sul quale sorgevano, dunque il modo di tracciare il giardino in relazione all'edificio. *“L'architetto deve prendere le sue direttrici principali con rigorosa proporzione e regolarità qualora la piacevole armonia dell'insieme sia subordinata all'attrazione delle singole parti”*, e ancora *“i sentieri saranno determinati dalla posizione delle piante, che saranno a fogliame sempreverde. In un lato protetto si pianterà una siepe di bosso,[...]Né potranno mancare cipressi rivestiti d'edera. Si faranno inoltre cerchi, semicerchi e altre figure geometriche in uso nelle aree degli edifici, limitate da serie di allori,, cedri, ginepri, dai rami piegati e reciprocamente intrecciati.[...]I filari di alberi dovranno essere disposti in linea, ad egual distanza tra loro e con angoli reciprocamente corrispondenti. Si renderà verde il giardino mediante*

erbe rare, o raccomandate per qualità mediche. Si formeranno siepi con la rosa, intrecciata a nocciolo e melograno”⁵⁸.

La costruzione del giardino è architettura essa stessa, il giardino è considerata come un'altra facciata dell'edificio, e come tale deve avere un impianto regolare, uno spazio definito e segnato da partizioni geometriche secondo un'asse di simmetria.

A Firenze, che in questo momento abbiamo detto essere una delle città più importanti, si crea dopo il 1420 un importante campo di sperimentazione artistica. Per tutto il XV secolo i Medici, che sono la famiglia più importante della città e a questa cambieranno a poco a poco il volto, tengono separato il potere pubblico da quello privato servendosi dell'architettura per affermare la propria immagine (fig. 5, fig. 6). Brunelleschi, l'architetto più importante di quel tempo, interviene e modella lo spazio pubblico. Su ordine loro Villa Medici di Careggi è la residenza più importante della famiglia e del giardino originario abbiamo notizia da una lettera scritta tra due personaggi importanti di quel tempo, in cui vengono descritte le essenze: olivo, mirto, quercia, pioppi, pini, platani, piante di spezie, basilico, mirra, incenso, agrumi, rose e viole. Da ciò si intuisce un giardino composto di due parti, un frutteto con alberi da fiore e un bosco di alberi sempreverdi. Lo spazio recinto ha prospettiva centrale e partitura regolare di derivazione Albertiana.

Dalla fine del '400 poi si iniziano a costruire i giardini pensili. Essi hanno origini antiche e in questo momento 'tornano di moda' e diventano sfizio dei ricchi a Roma. Per esempio Paolo III fa piantare una vigna sopra le stalle del palazzo di San Marco in prossimità dell'attuale Piazza Venezia, ma i giardini pensili più significativi di questo periodo sono quelli del Palazzo ducale di Urbino, disegnati dal Laurana con viali lastricati che dividono le aiuole in quadrati. Al centro viene posta una fontana con dei sedili, pergolati di gelsomini ed edera si alternano alle statue ed ai vasi fioriti.

La Corte di Francesco Sforza (1450-1466) a Firenze è un altro 'laboratorio culturale che ha un interessante risvolto nella politica urbanistica con il Filarete e Leonardo da Vinci. Proprio Leonardo lasciò uno schizzo per un padiglione da costruirsi nel parco del Castello Sforzesco, che dopo la recinzione del 1473, veniva usato soprattutto per feste.

⁵⁸ Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Ed. Laterza, Bari, 2005, p. 25

Sempre legato all'ambiente del giardino è l'affresco della sala dell'Asse che ci dà un'idea di come doveva essere il parco in quel tempo, con questo dipinto Leonardo da Vinci dà inizio ad un modello di decorazione pittorica che troverà la sua punta di massima espressione in Palazzo del Tè a Mantova con Giulio Romano.

Successivamente alle incursioni degli eserciti francesi e spagnoli nella nostra penisola, l'unico stato con una certa stabilità politica è lo stato pontificio che, vede concentrarsi i maggiori artisti dell'epoca grazie al mecenatismo di tre papi che sono: Giulio II, Leone X e Clemente VII. Il primo esempio importante di giardino all'Italiana lo vediamo a Roma, progettato da Donato Bramante. Il giardino fu commissionato da Giulio II che diede ordine di raccordare un dislivello di 20 metri circa tra gli edifici medievali del Vaticano e la Villa di Innocenzo VIII, detta del Belvedere. Questo è il primo progetto in cui un vasto spazio all'aperto viene concepito come un'architettura e con una precisa funzione: quella museografica. Il giardino infatti doveva ospitare sculture antiche molto preziose come per esempio il Laocoonte, Venere e Apollo, attribuiti al Belvedere appunto. Il disegno del Bramante contiene tutte le caratteristiche "tipologiche" del giardino all'italiana, egli divide lo spazio in tre parti corrispondenti a tre diversi livelli. La terrazza più alta coincide col piano di collegamento ai giardini già esistenti, e ha un grande portico con emiciclo monumentale al centro. Il piano è ripartito in aiuole rettangolari bordate da siepi di bosso, ordinate sull'asse mediano e accorpate a gruppi di quattro intorno ad una vasca con fontana. La terrazza intermedia costituisce lo scenario di passaggio dell'intera composizione, che avviene tramite due rampe al di sotto delle quali si trova una grotta artificiale con una grande scalinata che porta al livello inferiore ancora dove troviamo un grande spazio libero adibito a feste e spettacoli, con ai lati dei portici e terminante con una struttura semicircolare a gradonate. Il rapporto con l'edificio è molto forte, tanto che il giardino si pone come naturale sviluppo della facciata. Il giardino diventa ciò che introduce alla villa, non più soltanto un luogo dove sostare o passeggiare. Non ci sono alberi, ma solo specie arbustive ricondotte nelle forme quadrate di siepi, bordi e cordoli.

Questo giardino detta le regole che d'ora in poi si diffonderanno in tutta la penisola. Sono le regole del giardino detto "all'italiana".

Alla fine del 1500 le ville medicee formano, tutte insieme, un sistema territoriale dalle forti valenze economiche e ci offrono una testimonianza diretta della via di corte e della evoluzione estetica del giardino fra Umanesimo, Rinascimento e Manierismo. Le ville, che in tutto sono diciotto, si sviluppano dal Mugello fino a Careggi, Castello, Petraia, Fiesole e nella campagna circostante più fertile fino a Colle Salvetti e Seravezza. Esse appaiono assai differenti tra loro per tipologia, poiché dovevano rispondere alle rispettive esigenze dei committenti per i quali erano state progettate. Il giardino diventa sempre più complesso e tutti i suoi elementi, come statue, fontane, vasche ripropongono una iconografia celebrativa legata alla dinastia medicea. Il giardino della villa rimane tuttavia un luogo privato dove ricevere gli ospiti e gli intellettuali ed artisti.

Solo il giardino di città, Boboli, è celebrativo di un ruolo pubblico e ne porta i simboli.

Il giardino di città non è più pensato e voluto per un solo personaggio, ma è un giardino simbolo di tutta la dinastia, ampio ed antico spazio dove i vari personaggi che si sono succeduti, hanno lasciato un loro segno, un proprio stile. Esso è un parco organizzato scenograficamente: il primo impianto lo si deve a Tribolo (1500-1501), protagonista del manierismo fiorentino fu architetto per Cosimo de' Medici e sistemò il giardino di Boboli e il giardino dei Semplici. Fu lui che ideò lo sbancamento della collina per creare il grande anfiteatro. Il giardino nasce dapprima su un unico asse prospettico individuato dal palazzo dalla Fontana del Carciofo. Sul lato sinistro del palazzo vi è inoltre un giardino segreto ed una grotta del Buontalenti. La grotta è uno degli elementi più importanti del giardino. Essa fu iniziata dal Vasari per collocarvi i Prigioni di Michelangelo, è concepita come una sequenza fantastica di tre ambienti comunicanti, decorati a spugne e mosaici con scene pastorali o di soggetto mitologico. In questo piccolo pezzo di giardino dominato dalla simmetria, dalla regola e dal rigore, la fantasia prevarica, avvolta in un ambiente irreale.

Un secondo asse perpendicolare fu introdotto nel secolo XVII che va dalla Vasca dell'isola fino alle mura della città. La vasca è un bacino ellittico, definita da una balaustra in marmo, ai cui bordi sono posizionate delle statue. Collegata alla terra ferma attraverso due ponticelli, l'Isola ospita la Fontana dell'Oceano. L'intero complesso è racchiuso da una siepe di lecci che fa da sfondo a statue di soggetto mitologico. Siamo ormai immersi in uno spazio dove la composizione unitaria è costituita da molteplici

parti, ognuna autonoma ma indispensabile per il tutto. Il manierismo, che vede l'artista intellettuale al servizio del principe, qui si manifesta sotto i canoni di proporzioni rinascimentali che talvolta lasciano spazio ad illusioni e incanti.

A Roma il personaggio creativo più rilevante in questo momento è Iacopo Barozzi, detto il Vignola (1507-1573). A Roma la Villa diventa a metà del '500 una sorta di status symbol, il giardino è parte integrante della costruzione stessa e ad esso è affidata la mediazione fra l'interno della villa e il paesaggio circostante. Il giardino è definito, ma non ha una rigida recinzione come l'hortus conclusus toscano e il paesaggio circostante assume la forma di una idilliaca campagna come cornice al giardino stesso. Vi è un continuo gioco di prospettive e con visivi tra ciò che sta dentro al giardino e ciò che si estende fuori. Gli elementi sono sempre la geometria, l'assialità, l'acqua, i sedili e le statue.

Roma e Firenze costituiscono gli esempi più floridi di giardini in questo tempo, ma in altre città Italiane si assiste ad una corrente progettuale in questo ambito. Genova e Venezia si addentrano così nella corrente Manierista. A Genova il giardino diventa indispensabile complemento del palazzo di città per i signori del luogo, e la necessità di progettare spesso su terreni scoscesi e difficili dà luogo a soluzioni fortemente suggestive.

L'esperienza veneta invece, che vede come protagonista Andrea Palladio, è meno scenografica: per lui è pressochè inesistente il rapporto tra spazio aperto progettato e architetture. Le sue ville hanno vita piena nel paesaggio e si inseriscono senza mediazione col territorio circostante. Soltanto le barchesse, che sono elemento ricorrente nei suoi progetti, costituiscono una zona di transizione tra l'edificio e ciò che gli sta intorno. Nei suoi scritti palladio non tratta dei giardini, tuttavia la natura è molto presente al di là dei colonnati, delle logge e dei portici, la si trova negli interni, negli affreschi con scene di caccia, e allegorie ambientate in giardini e in ambienti bucolici.

Ma al contrario di ciò che si potrebbe pensare Venezia è a metà del '500, secondo quanto viene descritto, e dipinto, una città verde. Nella famosa veduta a volo d'uccello di Jacopo De Barbari (1445-1516), essa appare tessuta di orti e giardini nei quali crescono molte specie esotiche importate dall'oriente.

Da quanto descritto precedentemente, possiamo capire che in Italia dunque l'interesse per i giardini è anche l'interesse per le piante assume sempre più un aspetto scientifico.

Gli esemplari sono scelti in base alle chiome, ai colori, al profumo, alle foglie e al loro significato. Quasi nulla è ormai lasciato al caso o alla spontaneità, ma tutto è accuratamente studiato.

Nel XVI secolo vengono fondati i primi orti botanici in seguito al crescere di interesse verso la classificazione delle piante e la sperimentazione botanica. Essi sorgono in prossimità delle principali Università italiane come Pisa, Padova e Firenze. Gli horti medici, come vengono chiamati, a partire dal 1580 si diffondono in tutta Europa.

Nel resto dell'Europa si presenta il seguente scenario:

In Francia sono gli artisti Italiani a dominare la scena, fino a metà del XVII secolo.

L'arte dei giardini anche qui presenta i tratti tipici dei giardini all'Italiana. Carlo VIII, unico sovrano di Francia in quel tempo, in seguito ad un viaggio in Italia, porta con sé in patria ventidue artisti italiani.

I giardini di Bloise, Amboise e Gaillon sono i giardini più famosi di Francia, costruiti in periodi diversi tuttavia presentano tra loro molte analogie : sono separati dal castello mediante un fossato, sono a partitura geometrica con un asse di simmetria e hanno l'acqua come elemento ricorrente. Il giardino di Bloise, costruito all'inizio del XVI secolo è articolato su tre ampie terrazze e vi si accede mediante un ponte che collega edificio e giardino disegnato a partiture geometriche. La terrazza superiore è organizzata a riquadri di terra separati da percorsi lastricati. La zona centrale è la più elaborata: ospita un padiglione con fontana ed è collegata al giardino inferiore da una orangerie (la prima di cui si ha notizia in Francia) e da un edificio che separa un giardino formale con parterre quadrati e fontana centrale da un verger di alberi da frutto e di piante sempreverdi.

Anche Guillon è diviso in tre livelli separati e quasi incomunicanti. Un frutteto in alto, parterre nella terrazza intermedia, e in basso un recinto alberato circondato da mura e separato dalle terrazze superiori.

Il castello, elemento intorno al quale nascono i giardini, rimane in Francia l'elemento dominante che regola tutto con i suoi fossati e le sue mura. Gli elementi rinascimentali

all'italiana compaiono, ma come accenni, citazioni artistiche o di decoro. Le parti tuttavia rimangono scollegate tra loro, non c'è il gioco prospettico che troviamo in Italia: anzi vi è una sorta di appiattimento e la mancanza di una vera gerarchia dello spazio.

In Olanda invece lo spazio del giardino rimane chiuso in ambiti limitati. E' un giardino semplice, ben inserito nel paesaggio dove le aiuole sono geometriche e i bordi definiti da vasi di fiori. Non necessariamente il giardino si rapporta direttamente all'edificio, è cosa formalmente autonoma talvolta: questo concetto appare esplicito nei dipinti di Pieter Brueghel il Vecchio dove nella sua rappresentazione dei lavori di primavera, non compare un edificio a cui il giardino si riferisce. Le rappresentazioni visive come i dipinti per esempio, costituiscono ancora una volta una fonte molto importante per costruire la storia del giardino, che spesso sono oggetto di raffigurazioni.

In Inghilterra alla fine del XV secolo si ha una veloce evoluzione del giardino medievale. Le aiuole non hanno più una rigida partitura, ma la loro forma si articola e si colora grazie a fiori di diverse specie, prevalgono il bianco e il verde poiché sono da una parte colori di purezza, dall'altra rappresentano la casata dei Tudor che a quel tempo deteneva il potere. Si fanno largo le piante esotiche, nuove varietà di gigli e l'uso di bacche come le fragole e i lamponi. Tipici di questo periodo sono gli *knots* che si possono associare ai *parterre de broderie francesi*. Ci sono due tipi di *knots*: quelli "aperti" e quelli "chiusi". In Quelli aperti il disegno è composto da bassi cespugli tagliati in siepi geometriche, gli spazi liberi sono coperti di sassolini bianchi o azzurri i camminamenti sono in terra battuta o d'erba. Quello "chiuso" è fatto con fiori generalmente di un sol colore e con arbusti e non compaiono i sassolini.

Quasi tutti i giardini si possono ammirare dall'alto in quanto vi si accede da una terrazza sopraelevata allo stesso piano della residenza.

Nel periodo elisabettiano tuttavia l'influenza della cultura italiana si fa molto forte tant'è che il viaggio d'istruzione in Italia faceva parte del sistema di educazione impartito ai figli delle classi agiate. Nell'Inghilterra influenzata ormai dalla cultura italiana, il giardino è una composizione ricca e articolata con statue e fontane, ma a fianco di questo andamento rimane un filone autonomo, per così dire popolare, che prosegue la tradizione

degli *knots* con toni più umili, con disegni sempre più semplici e scegliendo i colori in base al solo equilibrio d'insieme, senza rimandi culturali e sociali.

3.3. Il giardino Barocco

Il '600 è il secolo in cui si inizia a concepire in un nuovo modo la scienza, la rivoluzione scientifica rende autonoma la scienza dalla ragione. La visione del mondo nel periodo barocco è dominata da un'idea di universo infinito e instabile, labirintico e confuso.

L'umanità è considerata quella cosa folle e cattiva che si concretizza nelle monarchie assolute e viene tradotta in un'estetica anticlassicistica. Il Seicento in Europa vede svilupparsi le monarchie assolute, tra cui quella più famosa è la monarchia francese.

L'assolutismo travolge anche le espressioni artistiche e culturali, perciò l'assolutismo politico coincide con l'assolutismo culturale che tende a rappresentare una realtà idealizzata, solenne e grandiosa. La ricerca estetica e la ricerca del <<bello>> non sono più fatte seguendo le misure ferree e le proporzioni perfette, ma attraverso l'artificio, la ridondanza e la complessità artistica. I caratteri principali sono il dinamismo e la vitalità delle composizioni, la liberazione da ogni regola. Dominano le linee curve, concave e convesse: la scenografia. Gli spazi diventano dinamici, illusionistici e infiniti nei dipinti come nelle architetture dei giardini. La prospettiva, mentre nel Rinascimento serviva per fare chiarezza, nel Barocco serve per ingannare l'occhio.

L'arte è portata dal sovrano al popolo come una concezione che egli fa a tutti per dimostrare il suo incarico di potere direttamente voluto da Dio, in Francia in particolare si assiste a questo meccanismo, per cui a partire da Enrico IV (1553-1610) inizia una riorganizzazione interna che porta al formarsi di movimenti artistici puramente nazionali.

La Francia vede svilupparsi tutta una rete di strade e boulevards nella capitale, viene data molta importanza agli spazi pubblici e tra questi viene creata la prima piazza-giardino nominata Place-Royal, oggi Place des Vosges, costruita nel 1612 e quella delle promenade: Champs-Élysées e Course de la Reine volute da Maria de Medici. Così va formandosi la città aperta voluta da Luigi XIV dove i boulevards sostituiranno le fortificazioni.

Ormai la Francia ha definito un proprio linguaggio che si distanzia sempre più da quello Italiano. Vaux ne è la prima completa realizzazione: una residenza viene progettata su un terreno rialzato, fra specchi d'acqua, in posizione centrale rispetto all'intera composizione articolata su tre ampie terrazze in successione. L'asse centrale ingloba l'edificio ed è una linea portante di tutto il progetto. Questo divide in due grandi aree: una posteriore per i locali di servizio ed una anteriore per quelli di rappresentanza. E' proprio quest'ultimo che cattura l'attenzione con i *parterres de broderie* e i *parterres d'acqua* che vanno verso il grande bacino centrale, alimentato dalle acque del vicino torrente.

L'acqua tuttavia, come lo era già nei giardini medievali e all'italiana, è un elemento ricorrente e attorno alla quale ruota la composizione. La novità del giardino francese barocco è il getto d'acqua che viene proposto in diverse forme e in base alle esigenze delle attività che si svolgevano nel giardino e in base a come gli invitati in questo si muovevano.

Le Notre applica i principi della prospettiva per esaltare gli effetti particolari o per nascondere difetti o imperfezioni dell'insieme. Le visuali sono a campo lungo, non ci sono più i fuochi ottici tipici del giardino all'italiana. La vastità del giardino Barocco è data dalla mancanza di contorno, di un perimetro indefinito.

Le Vau, Le Notre e le Brun che sono gli artefici di Vaux, progettano la Reggia di Versailles.

I lavori durano oltre vent'anni, ma il disegno iniziale fatto da Le Notre, che è personaggio di spicco in questa vicenda, dettano le regole base della composizione che rimarrà quasi interamente fedele, nonostante le molteplici modifiche richieste dal re. L'intento del Re Sole era quello di costruire qualcosa che gettasse Vaux nell'ombra, il sito è il Castello di Luigi XIII. Il parco doveva servire per celebrare la grandezza del Re e per gli svaghi di corte. La concezione non è diversa da quella di Vaux, anche se è articolata su un'estensione assai maggiore. La scena è articolata su tre elementi: la città, il castello, il parco. L'unitarietà è legata all'asse trionfale che introduce al castello e prosegue nel giardino attraverso i grandi bacini d'acqua. Il parco era talmente articolato e il sovrano ne andava tanto fiero che lui stesso, Luigi XIV fece un manuale di istruzioni per i visitatori di corte, intitolato *Maniere de montrer les jardins de Versailles*. Il sovrano dunque voleva che questo spazio fosse guardato correttamente per capire bene il

significato delle forme e le disposizioni degli elementi per i quali nulla era lasciato al caso. C'erano un milione e novecentomila vasi di fiori per sostituire le specie nelle varie stagioni, venivano costruite ogni volta serre provvisorie per proteggere le piante. Il Potager du Roi accoglieva invece alberi da frutto e verdure di ogni tipo in un recinto rettangolare, ripartito in ventinove quadri con un bacino circolare al centro. Il sole e il suo mito costituiscono l'essenza stessa del giardino e sono continuamente riproposti nell'iconografia del parco. Il giardino si sveglia e vive pienamente quando egli lo attraversa: tutto è regolato da un rigido cerimoniale che determina i mutamenti della scena e delle cose che la compongono. Non c'è giardino in Francia, in seguito alla creazione della reggia di Versailles, che non sia modificato o arricchito di fontane e bacini d'acqua.

I suoi primi interventi sono quelli sui giardini reali di Saint Germain, Fontainebleau, Les Tuileries, ma il più stupefacente è Marly. Quì Le Notre crea la composizione d'acqua più bella mai realizzata: il castello è posto trasversalmente sull'asse generatrice del giardino che è formato da 5 bacini d'acqua. Il grande canale d'acqua posto trasversalmente alla composizione, torna a Sceaux e a Saint Cloud, dov'è affiancato ad una vasca circolare con getto d'acqua centrale inscritta in un bacino rettangolare. Le Notre diventa un ambasciatore della cultura francese in Inghilterra, dove viene chiamato per partecipare ai lavori di Hampton Court, St James e Greenwich.

In Italia, nel frattempo si continuano a progettare giardini, concentrati perlopiù a Roma, dove le regole a cui si fa riferimento sono quelle Italiane e il modello Francese ancora rimane dentro i confini nazionali. Cambiano tuttavia, nei giardini romani, le dimensioni in rapporto col paesaggio, che tende ad adeguarsi alle regole francesi. Questo lo possiamo vedere per esempio nel parco di Villa Aldobrandini, che pur essendo precedente a Versailles di cinquant'anni, ha in sé il grande respiro delle visuali a tutto campo. I giardini delle grandi famiglie papaline conservano in sé l'idea del parco come prolungamento della casa dove resta separato il rapporto tra immagine pubblica e vita privata. E' negli arredi e nelle architetture della città che si mostra il potere temporale dei papi, ed è lì che il linguaggio popolare del barocco diventa la chiave di volta della trasmissione di un potere sostenuto dallo spirito della controriforma. La città viene scelta come scena del dialogo tra il pontefice e le masse perciò ad essa vengono dedicate risorse

ed energie. I giardini delle ville romane dunque rimangono luogo di un piacere privato, una delle più importanti per estensione è Villa Borghese che si rifà a schemi di giardino all'italiana basato su prospettive definite e circoscritte, nonostante le notevoli dimensioni.

Altri giardini importanti sono quello di Villa Ludovisi cui lavora l'Architetto Carlo Maderno (1556-1629), che divide il terreno in recinti separati da viali alberati, scanditi all'interno da parterre, boschetti, frutteti, e prati arricchiti da fontane. Villa Pamphili invece ha una struttura più compatta, con il giardino suddiviso in terrazze su una doppia assialità originata dal Casino che introduce da un lato al giardino segreto e al teatro, dall'altro ad un sistema di spazi più grandi su piani raccordati con rampe e balconate.

Altri giardini degni di essere nominati sono i giardini fiorentini fra i quali va ricordato l'ampliamento di Boboli col Viottolone, e Gamberaia che adatta lo schema del giardino all'italiana ad una superficie di un ettaro. In quest'area lo spazio si distribuisce in due assi distinti: il primo trattato a motivi rustici, il secondo, più in relazione con l'edificio, modulato su un elegante parterre d'acqua che si protende nella campagna.

L'esempio più chiaro di giardino barocco in toscana è quello di Villa Garzoni a Collodi.

Il giardino fu iniziato a metà '600 e terminato un secolo dopo con fontane, statue e piante da Ottavio Diodati, esso ha vita autonoma rispetto alla villa.

La villa domina dalla sua posizione la Val di Nievole, il giardino sale rapido sul colle con una serie di scalinate fino alla terrazza centrale al di sotto della quale si apre la Grotta di Nettuno decorata con mosaici e spugne. Le "stanze" del giardino sono collegate da viali di palme e di cipressi, conducendo al labirinto e al teatro di verzura e alla statua della Fama da cui sembra originarsi tutta la composizione. La statua della Fama, di stile tipicamente Barocco, è il punto in cui si domina dall'alto con lo sguardo tutto il paesaggio e da cui scaturisce l'acqua che va a nutrire tutto il giardino.

Da qui vediamo nascere il teatro-giardino. Il teatro di verzura o teatro-giardino si sviluppa nel XVIII secolo, ma i primi sorgono nel XVII secolo già. Esso è diffuso soprattutto in Toscana, a Lucca, a Siena e a Collodi dove il teatro è un ambiente particolare inserito nella più grande scena teatrale costituita da tutto l'insieme del parco.

Si propone dunque un doppio gioco intellettuale in cui il teatro diventa al tempo stesso rappresentazione del verde nel verde e definisce una scena fissa fatta di elementi mutevoli, fattore decorativo, architettura che resiste nelle stagioni.

3.4. Il Rococò

Ma piano piano si passa dal giardino barocco ad uno stile definito rococò.

*“Gli spazi si fanno più intimi e gradevoli e non sono concepiti più come cornice alla fastosa vita di corte, ma come sfondo alle riunioni conviviali di un’aristocrazia mondana o a quelle ristrette, quasi private, di una borghesia ricca, ormai in netta ascesa”.*⁵⁹ si passa così dal giardino barocco al giardino rococò . Il Rococò che è un movimento artistico successivo al Barocco, è ad esso profondamente legato per molte caratteristiche comuni. Il Rococò è legato all’ascesa della borghesia, le opere rococò non servono per l’esaltazione personale come invece fa il barocco Il rococò elabora forme preziose e ricercate. La parola rococò deriva da ‘rocaile’ che indica una complessa ornamentazione da giardino costituita da roccette decorate con conchiglie, quarzi, mosaici o pietruzze scintillanti. Questo era lo stile delle residenze dell’aristocrazia, dei padiglioni dei parchi, delle cornici di convegni e divertimenti.

L’ascesa della borghesia mercantile inizia nel XVIII secolo e si conclude con la Rivoluzione Francese.

Nell’arte si sviluppa il Romanticismo con cui gli ideali estetici e si umanizzano, si vede la bellezza nel fascino della vita e si idealizza un passato ormai lontano che è quello dell’Arcadia.

In Italia risalgono a questo periodo due importanti regge: Stupinigi in Piemonte e La Reggia di Caserta (fig.7) nel Regno di Napoli. Nella palazzina di caccia di Stupinigi, opera di Filippo Juvarra, il rapporto tra edificio e giardino è strettamente correlato e l’architettura abbraccia gli spazi verdi. Entrambi si sviluppano attorno ad un asse centrale avvolto dalle architetture, che si articolano con linee curve, inclinate o perpendicolari e culminano nel padiglione centrale sormontato da una cupola che introduce al parco dominato dal grande cerchio a radiali e definito da un viale alberato.

A Caserta invece il grande palazzo monumentale sorge dinnanzi al parco che si estende per 2700 metri per una estensione di 100 ettari. Il giardino è regolato da un unico asse perpendicolare al palazzo che inizia dopo un primo manto erboso proprio antistante al palazzo. Il sistema che si sviluppa di canali e cascate è il più lungo al mondo. Le linee di

⁵⁹ Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Ed. Laterza, Bari, 2005, p. 111

visuale sono dettate da un cono ottico di 120 metri. Le masse verdi accompagnano il dislivello del terreno che prima è dolce poi è sottolineato dai gradoni interni alle quattro vasche bacino, fino ad arrivare alla fontana di Diana e Atteone che raccoglie le acque che precipitano giù dal colle.

Queste sono le ultime importanti architetture in questo stile definito ridondante, poiché si sta ormai diffondendo in tutta Europa il Romanticismo.

Il termine Romanticismo viene usato per la prima volta da Rosseau in accezione positiva, per indicare il rapporto tra il paesaggio e gli stati d'animo malinconici e alla fine del '700 viene poi attribuito ad un nuovo movimento culturale anticlassicista e illuminista. Romanticismo originariamente indicava senso di mancanza e di vuoto, ma anche un rapporto sentimentale con la natura e col paesaggio. Questa nostalgia di una natura incontaminata e di antichi splendori (mitizzazione del paesaggio dell'antica Grecia) è una conseguenza dell'inurbamento veloce a cui si assiste causato dalla rivoluzione industriale che espande le città a vista d'occhio e porta ad una crescita demografica. Si perde a poco a poco il contatto con la natura e si inizia a sentire il bisogno di sopperire a questa mancanza.

3.5. Il giardino romantico

“Il processo di trasformazione del giardino è espressione di un più profondo mutamento della società tra il XVIII e XIX secolo”.⁶⁰ I primi inventari sui giardini , costruiti sulla base delle memorie documentali di vario genere, mitiche o letterarie o archeologiche, sono letti fin dal secondo '700 in sequenza di tempo e di spazio. Da qui nasce l'idea di giardino “monumento”, sul quale trasportare le categorie critiche dell'architettura. In tal senso, il giardino nel suo divenire storico, è assimilabile ad 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 il momento storico della trasformazione del giardino e il processo di acquisizione della cultura del “monumento” siano contemporanei, “avvalora a maggior

⁶⁰Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, p. 10

ragione il considerare il restauro dei giardini alla luce di un'analisi unitaria col restauro architettonico".⁶¹

Ci si avvicina al Romanticismo nell'arte attraverso una corrente letteraria in cui alcuni poeti contrappongono la bellezza della natura alle rigide regole applicate ai giardini francesi e italiani. La condanna all'"artificio" ha un'origine sociale, economica e culturale. Addison (1672-1719) che è uno dei principali esponenti di questo movimento, condanna ogni forma di limitazione imposta alla natura compresi i rigidi schemi geometrici dei giardini barocchi. Siamo così di fronte ad un grande cambiamento che vede nei primi decenni del XVIII secolo un nuovo modo di fare i giardini. Essi diventano campagne ondulate disseminate di obelischi, statue, tempietti e piccole costruzioni che rievocano uno splendore ormai lontano.

Un primo elemento che distingue i 'nuovi' giardini è la recinzione che diciamo così "scompare". In realtà lo spazio è delimitato in modo che quasi non si veda: vengono creati dei fossati (talvolta rinforzati da palizzate per tenere lontano gli animali) nominati *ha! -ha!* Per indicare lo stupore che suscitano nel vederli. Essi stanno al posto di quello che una volta poteva essere un muro di cinta e permettono un inserimento visivo completo nel paesaggio. Questo modo di recintare diventa molto comune nel giardino inglese e in particolare viene applicato da William Kent (1685-1748) a Stowe che costituisce il primo esempio di sistemazione paesistica su larga scala. Questa è "*una vera rivoluzione culturale che si manifesta nella concezione del bordo e nel limite del giardino*"³ (fig.8) . Ciò vuol dire che cambia totalmente il rapporto tra il giardino e il paesaggio totale. Kent è pittore e architetto e tratta il paesaggio come una serie come una serie di quadri e trasforma la valle in una scena da campi elisi dove vi sono edifici allegorici con il tempio delle Virtù antiche ben conservato e quello delle Virtù moderne in totale decadenza e compaiono riferimenti mitologici. I principi con cui si lavora sono la luce, l'ombra e la prospettiva. Kent usa la natura per costruire il giardino e abolisce il piano principale del progetto e il fuoco prospettico della composizione. Nel 1714 arriva a Stowe un personaggio definito pittoresco: "Capability" Brown, noto per la sua capacità di interpretare la potenzialità dei luoghi e di trasformarli in scenari incantevoli. Capability individua il *genius del luogo* e lo interpreta creando paesaggi di grande armonia. Lavora

⁶¹ Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, p.10

con la terra, l'acqua, gli alberi relazionando ogni cosa al tutto; utilizza inoltre l'acqua in forma di stagni o laghi con architetture poste sulle rive che nell'acqua si rispecchiano, le suggestioni sono romantiche dal sapore classico e arcadico. Egli adopera soprattutto piante autoctone come le querce, i pioppi, gli olmi, i tigli o gli alberi da frutto, abeti e cedri del Libano. Raramente e solo per effetti ornamentali usa piante esotiche, reperibili nei vivai. Altre opere da lui create sono Croome Court, Burghley Haus, Claremont ed Hampton Court.

Il più importante personaggio che continuò il movimento di capability fù Humphry Repton (1752-1818) che ci ha lasciato opere realizzate ed un certo numero di scritti. Egli usa per la prima volta il termine "Landscape gardening" che sta ad indicare "*il migliorare la scena di una contrada, al fine di mostrarne le bellezze nel migliore dei modi e quest'arte per Repton è detta English gardening*"⁶². Repton sa comprendere le aspettative dei suoi clienti ed ha molta sensibilità per l'ambiente in un momento in cui la società a Londra cambia con la rivoluzione industriale. Egli si concede qualche regola in più rispetto a Brown: i suoi specchi d'acqua sono di forma più regolare, l'inserimento dei palazzi è maestoso, spesso accompagnato da grandi terrazze con scalinate che lo raccordano al parco. Utilizza specie esotiche e ricerca effetti speciali particolari. Tutto per lui dev'essere in armonia e in equilibrio: vicino ad un'architettura gotica dalle linee rette mette alberature a chioma larga e tondeggianti, mentre vicino ad edifici dalle direttrici orizzontali colloca piante dal portamento slanciato e ascensionale. Il bello dei giardini di Repton è che sembrano in movimento, sono meno statici di quelli di Brown e i viali sono intrecciati in base al cambiamento di visuale di chi li percorre, come una visione cinetica del paesaggio. Il suo parco più noto è Ashridge dell'Herefordshire dove troviamo l'arboretum di piante esotiche, il pomarium, il rosarium, cioè una concezione per parti che prelude al sistema di "stanze all'aperto" tipica del giardino vittoriano.

Il giardino di metà '700 è un giardino paesaggistico, molti sono anche i testi che vengono scritti con teorie ed indicazioni su come praticare l'arte. Nel complesso della scena del giardino, gli stili sono un elemento secondario, ciò che è importante è l'intera composizione dove tutto il paesaggio diventa giardino, fin dove l'occhio può arrivare.

⁶²Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Ed. Laterza, Bari, 2005, p. 116

A Londra il verde acquista via via un ruolo diverso nel contesto urbano ed inizia a trasformare lo spazio pubblico. I Kensington Gardens vengono aperti al pubblico ogniqualvolta i reali siano assenti da Londra e c'è il desiderio di rivivere un po' della campagna circostante in mezzo alla città ormai industrializzata e cresciuta demograficamente. Il reale cambiamento nel modo di concepire il verde nella città, avviene con la nascita di giardini di divertimento, a carattere commerciale detti i *pleasure gardens* che sono concepiti come luoghi di relax e di divertimento.

Il modello brevemente si estende in America e in tutta Europa, ciò avviene anche grazie alla diffusione di trattati su questo tema, come per esempio "Observations on Modern gardening" di Thomas Whately(1770) che viene considerato il primo manuale di paesaggismo inglese. Questo testo descrive diversi giardini esistenti piuttosto importanti e dà una serie di consigli e regole di ordine teorico-metodologico come guida alla progettazione. L'equivalente figura italiana è Ercole Silva con il suo trattato "Dell'arte dei giardini Inglesi"(1801). Lo stile inglese in Italia si afferma solo nel XIX secolo grazie a Silva, ma prima, nel '700 già in Lombardia dove la nuova nobiltà afferma il suo prestigio sociale costruendo ville e giardini. Giuseppe Piermarini (1734-1808), il maggiore architetto di Ville lombarde realizza, tra altri capolavori, la Villa Reale di Monza(fig.8) con un parco definito "superbo". E nello stesso periodo il laghi di Como e il lago Maggiore si popolano di ville e parchi come Villa Carlotta, di impianto classico. Villa Carlotta ha un giardino all'italiana che risale al 1600 con alte siepi dal taglio geometrico, parapetti e balastrate, statue e giochi d'acqua. Del periodo romantico si può percepire la struttura all'inglese ricca di alberi pregiati, proporzioni e scorci di grande suggestione.

Il paesaggismo inglese è l'ultima grande rivoluzione in campo stilistico per il giardino, da qui inizia un oscillazione del gusto tra i diversi stili. Il giardino privato diventa sempre più diffuso e viene considerato un prolungamento della casa, complemento indispensabile alla residenza borghese. Il giardino diventa così luogo intimo e privato. Interessante è il caso di Firenze dove per tutto l'800 è presente una colonia di inglesi, denominati anglo-fiorentini, che influenzano il gusto della città. Ma è anche epoca di rivisitazioni: vengono modificati giardini importanti come il giardino di Palazzo Salviati, Palazzo Pandolfini e il

giardino Corsi. In questo periodo vengono rivisti anche gli Orti Oricellari sono frutto di una totale riprogettazione, così anche la Villa medicea di Poggio Imperiale, il Giardino Torrigiani e quello della Gherardesca. Si ricerca ormai un tono romantico dovunque. Il giardino Corsi in particolare è frutto di una sistemazione progettata da Giuseppe Manetti(1761-1810) che crea dislivelli, colline, un belvedere, angoli per la conversazione, vasche, statue, iscrizioni e vasi. Luigi Cambray Digny(1820-1900) riprogetta il Torrigiani e gli Oricellari. A proposito di questi ultimi, nell'800 il marchese Giuseppe Ridolfi incaricò l'architetto Luigi Cambray Digny di creare un giardino romantico così nel parco, che era di dimensioni ridotte, l'architetto vi collocò percorsi sinuosi, collinette, specchi d'acqua, statue e rovine antiche. Un asse centrale porta dritto al tempietto di Flora dove si possono incontrare il Polifemo ed una grotta. Questi ultimi due peraltro erano elementi già preesistenti.

Il Giardino Torrigiani a Firenze è il giardino del casino Torrigiani. Il parco all'inglese fu iniziato da Digny e terminato da Gaetano Beccani, esso oltre ad essere pieno di elementi romantici, ha una simbologia anche legata alla massoneria, della quale faceva parte il marchese Torrigiani. La presenza delle mura medicee servì per movimentare il progetto il quale fu caratterizzato da una serie di piccoli edifici, statue e particolarità botaniche tanto da meritare "una guida ad uso dei visitatori". La guida citava oltre trenta punti d'interesse tra i quali l'ipogeo, la Grotta di Merlino, il Giardino degli agrumi e dei fiori, la grande torre, l'uccelliera, la limonaia, il torrente col magnifico ponte, il Gymnasium, l'Arcadia e la Cavallerizza e il Romitorio. Ancora oggi questo è uno dei giardini più significativi di Firenze.

Le regole insomma le continua a dettare la cultura inglese che via via sancisce il principio della progettazione eclettica, in cui le parti del giardino si sfumano in una serie di elementi con l'uso di *treillage* e serre.

3.6. Il giardino moderno

Tra fine '800 e primi del '900 vediamo in Europa alcuni personaggi di spicco che iniziano a progettare giardini dal gusto contemporaneo. Jean Claude N. Forestier (1861-1930) è una delle personalità più rappresentative del '900 poiché riesce a sintetizzare arte

inglese e identità mediterranea, progetta spazi pubblici e giardini privati, sintetizzando sempre geometria e romanticismo e sceglie specie botaniche in sintonia con i microclimi e le fasce climatiche. Il suo giardino è uno spazio architettonico con impianto geometrico, semplice e definito dall'albero, il fiore, il prato.

Un altro personaggio importante lo abbiamo in Spagna e si chiama Nicolau M. Rubiò.

Egli collabora fin da giovanissimo con Forestier, egli ricerca nel giardino identità e attualità culturale e nasce così il concetto di "giardino mediterraneo" cioè in grado di interpretare il linguaggio di tutte le civiltà affacciate sul mediterraneo. Il mediterraneo fornisce a Rubiò una base di riferimento su cui plasmare la natura in perfetta armonia con l'uomo. Egli reinterpreta il paesaggismo inglese in chiave mediterranea. Il tappeto verde è la base su cui egli dispone le specie vegetali, a volte l'arte topiaria entra in contrasto, bilanciandosi, con il paesaggismo d'intorno. I fiori non sono mai dominanti, ma scelti in base a criteri di gradualità e uniformità cromatica e la ricerca delle essenze è continua. Ai bordi del giardino vengono collocati cespugli e rampicanti o quinte vegetali da creare una visuale continua tra i bordi e lo spazio racchiuso.

Un personaggio meno legato invece alla cultura mediterranea ma assai attento all'identità del luogo è Pietro Porcinai (1910-1986) che trova sempre l'equilibrio giusto tra essenze, ambiente, clima e paesaggio. Egli ha progettato moltissimi giardini e ville soprattutto nell'Italia settentrionale servendosi di concetti semplici. Di lui parleremo successivamente nel capitolo a lui interamente dedicato.

Sylvia Crowe propone il tema arte-giardino e dice: *“Realizzare un giardino esige la stessa comprensione delle leggi di armonia e di composizione che accompagnano la creazione di una qualsiasi altra opera d'arte. Alla base di tutti i giardini vi sono determinati principi di composizione che restano immutati perché radicati nelle leggi naturali dell'universo, quelle stesse leggi misteriose che si rivelano nel rapporto matematico fra armonia cromatica e musica”*⁶³.

⁶³ Sylvia Crowe, *Il progetto del giardino*, Ed. Franco Muzzio, Padova, 1989, p. 10

3.7 Il giardino oggi

I giardini oggi sono concepiti come luoghi dove passeggiare, riposare, pensare e assaggiare prodotti tipici del luogo. Oggi i giardini sono luoghi aperti al pubblico, per i quali la maggior parte delle volte si paga un biglietto d'ingresso e sono frequentati da gente che viene anche da molto lontano. In essi si creano eventi come mostre, spettacoli e altri motivi per attrarre i visitatori.

Il restauro fatto nei giardini della Venaria Reale di Torino è stato deciso con un'idea precisa di giardino: dopo dieci anni di restauro e due secoli di fatiscenza, ha riaperto nell'aprile 2011 il *Potager Royal*: incantevole giardino sensoriale, situato nel complesso della Venaria, appunto, dove si trovano aromi e profumi tipici della Casa Savoia e atmosfere barocche. Sono stati restaurati la residenza di campagna sabaudia, e l'orto ornamentale. Il risultato sono dieci ettari di orti botanici, colture estensive, orti e aree lasciate a prato giochi d'acqua, vasche e fontane, alternate a spazi aperti con fioriture e ortaggi. Biodiversità fatta di colori e di sapori in armonia con l'arte del paesaggio.

Il restauro è stato un percorso difficile poiché vi era gran distanza tra l'abbondanza di delle informazioni storiche e la totale devastazione nella quale si trovava il parco. Il tutto non senza un coordinamento tra storia e verifiche archeologiche sul campo, il tutto finalizzato alla conservazione e non alla per una "reinvenzione" storica, dice Maria Adriana Giusti⁶⁴

Grazie ad un'attenta lettura di dei documenti storici si è risaliti alle specie un tempo coltivate dentro agli orti e ai frutteti e al loro utilizzo, fonte che ha permesso di recuperare l'antica vocazione del luogo. Oltre alle specie vegetali, sono stati restaurati all'interno del giardino le grotte seicentesche, i resti della fontana dell'Ercole e del Tempio di Diana, la rinata Peschiera Grande, il Gran Parterre, le Allee, il Giardino a Fiori e delle Rose.

Il percorso è stato tracciato piantumando le antiche specie piemontesi come cereali, ortaggi ed alberi da frutto. 1700 specie disposte secondo un disegno regolare e fatte crescere con tecniche di potatura antiche.

⁶⁴ Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, p.127

L'operazione è la ricostruzione di un vero e proprio paesaggio con i suoi segni storici e con un'attenzione particolare all'estetica e alla fruizione moderna. Maurizio Reggi, l'architetto, spiega che per immaginare il risultato ha pensato all'iconografia di corte settecentesca e ai menù dell'epoca. Il risultato è una vista suggestiva composta da vere e proprie zone di produzione. Il *potager* (orti e frutteto) è un'interpretazione contemporanea, basata sui principi dell'agroecologia. I terreni utilizzati sono ormai incolti da moltissimi anni e si sperimentano colture che possano adattarsi senza l'uso di sostanze chimiche.

Il risultato è uno spazio da vivere, con visite guidate, laboratori di educazione sensoriale, orticoltura, tecniche di cucina e degustazione. Ci sono poi aree come l'apiario, la serra semenzaio, il compostaggio, che diventano luoghi di approfondimento storico-scientifico.

Il giardino è invece la realizzazione di un sogno e un richiamo al passato nel labirinto progettato da Franco Maria Ricci. E' un omaggio a Jorge Luis Borges (1899-1986) che ha più volte affrontato il tema del labirinto, per lui una vera ossessione. Il suo sogno era quello di creare uno "spazio contemplativo", un giardino-dedalo, che fosse un luogo fisico e insieme intellettuale. Una prima versione del dedalo-giardino fu fatta vicino a Mendoza, in Argentina, su progetto di un inglese amico di Borges e una seconda versione più recente, in via di ultimazione a Venezia, città amata dallo scrittore. Qui il giardino si estende su oltre due ettari, nel parco della Fondazione Giorgio Cini, all'isola di San Giorgio maggiore, dove vialetti, piante e siepi di bosso si sviluppano per un chilometro. Attiguo al Chiostro del Palladio e al Chiostro dei Cipressi, il labirinto assume un significato metaforico come ingresso all'universo di Borges.

Dal 2006 un altro labirinto è in progetto a Fontanellato, in provincia di Parma per opera proprio di Franco Maria Ricci e dal collega Mario Bontempi. Il labirinto è un quadrato di lato di 300 metri e si estende per otto ettari. Il percorso totale sarà di tre chilometri, sotto gallerie vegetali alte cinque metri. Ricci per realizzarlo ha piantato oltre ventimila specie di piante, soprattutto di bambù. Lungo il percorso prenderanno sede una biblioteca, un museo, un bookshop, un ristorante e una chiesa. Ricci vorrebbe inoltre aprire una

fondazione per il restauro e lo studio del paesaggio, che consentirà ad esperti appassionati di tutto il mondo di scoprire nel mezzo della Pianura Padana, un “Labirinto di Bambù”.

Dietro alla selva di bambù si nascondono vecchie costruzioni in cotto, in parte crollate. Sono i resti che Ricci ha ereditato dal nonno. È rimasto un balcone in ferro, con un pezzo di finestra in legno marcito, ma non ci sono più le stanze. Sotto si accede alla biblioteca in perfetto stile neoclassico, con stucchi, colonne e busti in marmo. Un restauro questo suggerito da Charles Joseph de Ligne, il principe belga che alla fine del settecento si ritirò nel suo castello di Beloeil decorandone riccamente gli interni, dove sistemò l’immensa biblioteca e le collezioni d’arte e creando, secondo la moda dell’epoca, un giardino all’inglese con finte rovine.

Il motivo per cui è stato scelto il bambù è perché costa poco, si riproduce in fretta e assorbe anidride carbonica, rispettando il Protocollo di Kyoto che dice di intensificare le piantagioni per purificare l’aria del pianeta. E’ un sempreverde e basta poca manutenzione e un po’ di potatura. Le diverse specie di bambù sono state fatte arrivare un po’ dalla Cina, e in parte dalla Francia. Ogni specie ha una particolarità: il colore, il diametro.

Il disegno complessivo ha la forma di una stella a cinque punte, Il disegno è ispirato ai labirinti di due mosaici romani: uno conservato al Museo del Bardo a Tunisi, l’altro al Kunsthistorische Museum di Vienna. Ricci pensa il giardino, che inaugurerà tra qualche mese, con feste e suonatori, fino al cuore del labirinto con una piazza quadrata, incorniciata su tre lati da un porticato e da una piramide - mausoleo.

4. Definizione ed estetica del giardino

4.1. Il giardino nasce con l'uomo

Non c'è civiltà che non abbia sviluppato un'arte del giardino.

Il giardino è per l'uomo una natura in piccolo regolata dalla sua stessa mano. In ogni società troviamo una pluralità di sistemazioni del verde, ad uso decorativo o di svago, pubblico o privato, è dunque abitudine assumere un modello che sia rappresentativo di un'epoca. Il giardino rappresenta la massima espressione estetica ed artistica che si possa raggiungere con la pratica delle colture agricole. Esso, fin dall'origine, ha una ragione utilitaria come frutteto o verziere, e solo al tempo dell'antica Roma si ha testimonianza di giardini di carattere puramente decorativo. Il giardino si distingue sia dal paesaggio rurale che dal paesaggio umanizzato, che è caratterizzato da opere necessarie alla vita dell'uomo. Questo però non manifesta un cosciente fine estetico. In altri casi un giardino nasce con l'intento di creare una composizione estetica senza precisi scopi pratici. E in quest'ultimo caso l'uomo usa elementi vegetali ed elementi materiali disponendoli secondo un ordine superiore, dettato da un'istanza creativa. Il giardino riflette una concezione della natura bella e propizia per l'uomo e ciò implica l'idea che il 'bello' può essere isolato e che la bellezza della natura può essere perfezionata ulteriormente dalla mano dell'uomo.

4.2. Tempo, materia e giardino

L'idea di giardino storico ed il termine stesso si può considerare acquisizione moderna in quanto è nata il secolo scorso, dunque il problema della conservazione in questo ambito di patrimonio storico artistico è piuttosto recente.

Il processo di 'riconoscimento' dei giardini storici come opera d'arte degna di interesse è completamente autonomo sia nell'origine che nelle fasi di sviluppo, ed è in ritardo di un secolo circa rispetto a quelle delle altre opere d'arte e rispetto al restauro architettonico.

Ma è bene chiarire che il giardino storico è un bene culturale paragonabile agli altri beni storici come per esempio i monumenti.

Quello che veniva fatto sui monumenti del passato, come integrazioni e rifacimenti in stile, propri del XIX secolo, corrisponde ai ripristini, alle integrazioni in stile, ai rifacimenti da disegni che vengono effettuati all'inizio del XX secolo sui giardini storici.

“(...) è opportuno ricordare, che il processo di inserimento dei giardini storici nell’ambito della tematica della conservazione trova corrispondenza nell’ampliamento dell’idea di bene culturale. Le tappe di questa progressiva e sempre ampliata acquisizione culturale sono state infatti segnate in questo secolo dal passaggio dal singolo monumento al centro storico, sino al giardino storico secondo un progressivo allargamento nella definizione dei valori storico artistici”⁶⁵.

L’aggettivo ‘storico’ riguardo al giardino, colloca quest’ultimo sullo stesso piano degli altri ‘beni storico - artistici’. Il giardino storico viene inserito in un ambito culturale come opera d’arte atemporale che deve essere valutata per i suoi valori estetici e storici.

Ecco la definizione di giardino che diede Argan nell’Enciclopedia universale dell’arte:

“La sistemazione artificiosa, secondo moduli geometrici o fantastici, di terreni coltivati, allo scopo di ottenere un risultato perfettamente estetico, è stata considerata, e lo è tutt’ora, una forma di creazione artistica degna in più casi di accompagnarsi, come prolungamento ambientale o urbanistico, all’architettura(...). Da tutto ciò deriva la possibilità di un’indagine storica e documentaria da estendersi a quasi tutte le civiltà, e per un ambito temporale di più millenni”⁶⁶.

Ma solo nel 1967 l’IFLA⁶⁷, la Federazione Internazionale degli Architetti paesaggisti, ha creato una sezione giardini storici, e in accordo con l’ICOMOS (International Council of monuments and Sites)⁶⁸ ha organizzato il primo convegno che si è tenuto a

⁶⁵ Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Ed. Laterza, Bari, 2005

⁶⁶ Argan Carlo Giulio, voce “giardino”, in *Enciclopedia Universale dell’arte*, Torino, Einaudi, 1958

⁶⁷ Salvaguarda l’importanza del paesaggio e i valori culturali socio-economici e fisici dell’architettura del paesaggio, in un ambito di spazio e cultural delle comunità europee

⁶⁸ L’associazione ICOMOS italiana è stata costituita il 9 maggio 1974 su iniziativa di Pietro Gazzola, Guglielmo De Angelis d’Ossat, Vincenzo Di Gioia, Pietro Sampolesi, Giorgio Simoncini. L’ICOMOS è una ONG che si prefigge, tra l’altro, la conservazione dei monumenti storici e dei siti mondiali. E’ stata fondata nel 1965 in seguito all’adozione della Carta per la conservazione e il restauro dei monumenti e dei siti di Venezia del 1964.

Referente dell’UNESCO, gioca un ruolo importantissimo nell’ambito della conservazione e del restauro dei monumenti. Le attività dell’ICOMOS sono rette da Statuti adottati nell’ambito dell’Assemblea Generale di Mosca del 1978. Tra gli obiettivi principali vi sono quelli di raccogliere tutte le informazioni e le tecniche di conservazione e restauro; di

Fontainebleau nel 1971 e durante il quale, sono state decisi i primi principi per la conoscenza e la tutela dei giardini storici. Ma è nel 1981 che accade un evento molto importante: il convegno ICOMOS-IFLA che si tiene a Firenze redige la ‘Carta dei giardini storici’, conosciuta anche come ‘Carta di Firenze’⁶⁹.

Questo documento fornisce la prima definizione di ‘giardino storico’, accettata internazionalmente. L’articolo primo della carta definisce il giardino storico “*Un giardino storico è una composizione architettonica e vegetale che, dal punto di vista della storia e dell’arte, presenta un interesse pubblico come tale è considerato un monumento.*”⁷⁰

Con questa definizione è evidente che il giardino storico è da considerarsi un monumento ed è collocato tra gli altri beni storico-artistici, oggetto di protezione e tutela.

“Il giardino è, nella definizione italiana, un’opera d’arte polimaterica, costituita da più materiali, viventi e non, organici ed inorganici, in una complessità unica e irripetibile.(...) Il riconoscere il giardino come monumento e opera d’arte è il primo passo della scala etica della conservazione: il riconoscimento di opera d’arte al pari degli altri beni storico-artistici e culturali. Ma ci vorranno ancora anni, secondo Francesco Guerrieri⁷¹, affinché la cultura dei giardini storici diventi patrimonio comune. Il problema dell’uso di un giardino storico oggi, si lega al problema della conservazione e prima ancora alla necessità d individuare chiaramente l’identità del giardino” dice M. Pozzana.

Per capire meglio il giardino storico in qualità di opera d’arte polimaterica, “monumento di architettura vegetale”, bisogna soffermarsi sulla “doppia natura del giardino come monumento architettonico e monumento vegetale, natura “morta e viva”, “opera d’arte di grande complessità in quanto “sintesi di arti differenti”⁷².

incoraggiare l’adozione di Convenzioni internazionali; l’ICOMOS, attraverso la istituzione di Comitati nazionali, cerca di diffondere i contenuti della Carta di Venezia.

⁶⁹ Detta così la “Carta dei giardini storici” del 1981.

⁷⁰ Carta dei giardini storici, 1981

⁷¹ Mariachiara Pozzana, *Giardini storici, principi e tecniche di conservazione*, Ed. Alinea, Firenze, 1996, p.11

Il giardino poi è opera d'arte 'storica' che appartiene al passato ma che deve vivere nel futuro. Il concetto di giardino storico significa che esso appartiene al passato e che, pur essendo rinnovabile biologicamente, non è riproducibile nella sua complessità polimaterica.

In ambito anglosassone, vengono evidenziati tre aspetti del valore storico di un giardino: quello archeologico, quello legato al disegno del giardino, ed un interesse storico collegato all'antichità. *“Il riconoscimento del valore storico comporta la necessità di salvaguardare questo valore una volta identificato”*.⁷³

Ci si avvicina così all'ambito teorico e tecnico della conservazione. *“Ogni volta che si parla di compatibilità tra vecchio e nuovo, di riuso, di necessità di manutenzione, si pone in realtà un problema di lettura delle preesistenze e e una volontà di conservarne la memoria. (...) Vi è una differenza tra la manutenzione e riprogettazione sempre attuata in passato sulle architetture vegetali e i problemi della manutenzione legati alle esigenze di conservazione di tali architetture in quanto documento storico: essa consiste principalmente nella attuale coscienza e volontà di salvaguardare l'eredità del passato, problema tutto moderno, come ben insegna la storia della disciplina del restauro, che ne è l'espressione”*⁷⁴.

Nel giardino l'elemento vegetale è in continua trasformazione sia nel modificarsi delle stagioni, sia nel ciclo biologico che ogni pianta ha. Questo continuo cambiamento ha rappresentato un ostacolo concettuale nel concepire un restauro per una materia così soggetta a modificazione. Ma si può paragonare il giardino ad una composizione musicale che viene ripetuta all'infinito con possibili varianti, ma rimane sempre quell'opera composta originariamente. Allo stesso modo nel giardino, la composizione voluta dal giardiniere si ripete più volte nel ciclo delle stagioni e nel ripetersi della vegetazione, conservando la sua identità.

Il restauro del giardino non è così differente nei principi al restauro delle altre opere d'arte. La materia che costituisce il giardino è altra rispetto alla materia dell'architettura, quindi diversa sarà la tecnica, non i principi.

⁷³ Mariachiara Pozzana, *Giardini storici, principi e tecniche di conservazione*, Ed. Alinea, Firenze, 1996, p. 11

⁷⁴ Maurizio Boriani, Lionella Scazzosi, *Natura e architettura*, Clup, Milano, 1987, p. 479

Nel giardino, come in altre opere d'arte, l'intervento dell'uomo è necessario per riparare l'azione degeneratrice del tempo, è necessario per la sopravvivenza dell'opera, ancor di più in seguito a periodi di abbandono e a fenomeni di degrado.

L'intervento di conservazione di un giardino storico non deve modificarne il valore.

Diversa la materia, diverso il comportamento del tempo, ma l'approccio conoscitivo e i metodi d'intervento si possono riferire alla teoria brandiana secondo cui *“si restaura solo la materia dell'opera d'arte”* e *“il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purchè ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.”*⁷⁵

La Carta Italiana del 1981 definisce il giardino come palinsesto, “unicum limitato, peribile, irripetibile”. “composizione architettonica e vegetale”.⁷⁶

⁷⁵ Brandi Cesare, voce “*Restauro*” in *Enciclopedia Universale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 324 - 331

⁷⁶ Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, p.175

5. Teoria e pratica

5.1. I principali strumenti di tutela per i giardini storici

Le Carte del restauro hanno molta importanza nella condotta di un intervento di restauro. In ordine di tempo abbiamo: LA CARTA ITALIANA DEL RESTAURO – 1883, LE CARTE DI ATENE – 1931, 1933, LA PRIMA CARTA ITALIANA DEL RESTAURO – 1932, LA CARTA DI VENEZIA – 1964, LA SECONDA CARTA ITALIANA DEL RESTAURO – 1972, LA DICHIARAZIONE DI AMSTERDAM – 1975, LA CARTA DI MACHU PICCHU – 1978, LA CARTA DI FIRENZE – 1981 e LA CARTA DI CRACOVIA – 2000.

Tra questi documenti risultano molto importanti per il nostro lavoro di ricerca, La Carta del restauro del 1972 e La Carta di Firenze del 1981.

Lo scarso interesse e l'inadeguatezza delle leggi ha portato ad una mancanza di azioni specifiche di tutela, causando il decadimento dei giardini.

Il Convegno nominato “Tutela e valorizzazione delle ville e dei giardini italiani” (di cui riportiamo la mozione finale) fu organizzato dalla sezione lombarda di Italia Nostra nel 1959, esso può essere considerato il momento di nascita di un interesse del nostro paese per la tutela delle ville e dei giardini storici.

Il 31 maggio e il 1° giugno 1959 si svolge a Milano il IV Convegno Nazionale dell'Associazione “ITALIA NOSTRA”. In questa occasione si discute sul tema della valorizzazione dei giardini e delle ville italiane.⁷⁷ Emerge da questo incontro il problema del declino di giardini e ville considerate patrimonio culturale da salvaguardare.

⁷⁷ Il IV Convegno Nazionale dell'Associazione “Italia Nostra”, svoltosi in Milano il 31 maggio e 1° giugno 1959 sul tema “tutela e valorizzazione delle ville e dei giardini italiani”

Segnala

Alle competenti Autorità dei Ministeri Pubblica Istruzione, Lavori Pubblici, Agricoltura e Foreste, Finanze, nonché alla pubblica opinione, l'estrema importanza dei giardini, delle ville e dei castelli nel quadro dell'organizzazione e potenziamento del turismo, attività fondamentale per il paese;

precisa

come tali antiche presenze siano parte integrante del patrimonio nazionale d'arte e cultura e come di esse sia essenziale la proprietà di caratterizzare, nelle varie regioni, l'ambiente paesistico; ambiente oggi compromesso da un'edilizia troppo spesso banale e disordinata;

ricorda

la funzione igienica e ricreativa esplicata, insieme ai boschi ed alle altre zone verdi, dai giardini e particolarmente da quelli, fra essi, ricchi di antiche piantumazioni, intorno ai quali dovrebbero esser di norma riservate congrue zone libere da edificazione di sorta;

constata

che la sopravvivenza di giardini, ville e castelli è gravemente minacciata, oltre che dall'inesistenza od esiguità dei redditi, dai forti costi di manutenzione e dal gravame fiscale (particolarmente nelle successioni); cosicchè vengono a determinarsi condizioni negative per la conservazione ed allettanti per la speculazione edilizia conseguente all'espansione dei centri urbani;

riafferma

come i disegni di legge relativi alla disciplina fiscale sulle aree fabbricabili siano assolutamente negativi per i riflessi sulla conservazione dei giardini, in quanto il loro testo praticamente ignora la destinazione a verde delle aree e le assimila alle comuni aree fabbricabili;

pone in evidenza

l'azione generalmente controproducente da parte di gran numero di Amministrazioni comunali (specie minori) che sia nella formazione ed applicazione dei piani di fabbricazione e dei piani regolatori, quanto nella trattazione delle procedure di vincolo di giardini e ville a sensi della legge del 1939, n.1497 tendono ad evitare sistematicamente l'imposizione e l'osservanza di limitazioni edificatorie e di zone di rispetto, nell'erronea convinzione che sia ben più proficua qualsiasi attuazione edilizia della conservazione di un giardino e di un ambiente paesistico;

rileva

come, per cospicui casi verificatisi, la citata legge del 1939, n.1497 per la protezione delle bellezze naturali non consenta un'efficace tutela di ville e giardini, sia perché non provvede ad un riconoscimento economico delle varie situazioni di vincolo, sia perché la legge permette, nell'attuale testo, di vincolare esclusivamente le aree, e non il loro ambiente, sia infine perché nella composizione delle commissioni provinciali per l'imposizione dei vincoli troppo peso possono avere gli interessi di categoria rispetto a quelli della collettività;

constata

la scarsa possibilità di azione, contro tale situazione, da parte delle Soprintendenze ai Monumenti, oberate di compiti e di pratiche che il personale non sempre riesce a seguire, nonostante la presenza di Soprintendenti capaci e volitivi;

giudica

che, inoltre, una precipua causa della situazione di declino di giardini, ville e castelli, sia da individuare nella scarsa conoscenza di questo nostro patrimonio da parte di vasti strati sociali; e ciò a differenza di quanto avviene in Nazioni estere, ove la divulgazione e valorizzazione delle bellezze naturali ed architettoniche fa parte della comune cultura.

Ciò affermato, il VI Convegno di “Italia Nostra” ritiene doveroso proporre alle Autorità e a tutti coloro che si interessano al potenziamento del nostro patrimonio d’arte e di bellezza naturale i seguenti provvedimenti, che si ritengono indispensabili per un’efficace azione di salvaguardia immediata:

- 1) Effettuazione di una completa schedatura di tutto il patrimonio di giardini, ville e castelli e dei loro ambienti, allo scopo di precisarne esaurientemente consistenza e dislocazione, quale premessa essenziale per un’adeguata conoscenza del patrimonio stesso: elencazione descrittiva da corredarsi con una documentazione storico-critica e fotografica. Tale schedatura costituirà la premessa per un’esauriente azione di vincolo da applicarsi dalla Soprintendenza e dovrà essere predisposta ad attuata con la collaborazione di esperti che diano alle Soprintendenze il proprio contributo di studio. I vincoli dovranno essere estesi anche agli ambienti naturali ed urbani circostanti.
- 2) Impostazione di un’opera di valorizzazione divulgativa di tale patrimonio, da ottenersi sia mediante l’organizzazione di itinerari turistici colleganti le diverse presenze, sia mediante la pubblicazione di guide a carattere specifico, di monografie, rubriche radio-televisive, studi vari atti a far conoscere l’importanza e i caratteri di tali bellezze, fondamentali nella formazione culturale di ciascuno; sia infine mediante l’opera di educatori e di specialisti competenti, tanto nelle scuole quanto nelle associazioni, in sede di conferenze e riunioni istituite da “Italia Nostra”, in unione col Touring e le Società Orticole, riunioni che illustrino coi mezzi più idonei il valore degli aspetti naturali ed ambientali e la loro relazione con le opere d’arte.
- 3) Attuazione di una adeguata politica di alleggerimenti fiscali nei riguardi delle proprietà aventi notevoli caratteristiche d’arte o d’ambiente, schedate e vincolate, e particolarmente di quelle che siano rese accessibili al pubblico; con l’obbligo di devolvere l’importo di sgravio alle spese di gestione, manutenzione e restauro, sotto la vigilanza periodica delle Soprintendenze.
- 4) Applicazione, nel formulare nuove disposizioni legislative sulle aree fabbricabili, di un riconoscimento particolare a quelle dei giardini schedati, evitando inconsulte tassazioni che provocherebbero l’annullamento della destinazione a verde.
- 5) Adeguamento della legge sulle bellezze naturali, modificandone il testo nella formulazione tanto degli oggetti di vincolo quanto della composizione delle Commissioni Provinciali per gli elenchi di proprietà da vincolare (composizione che non consente al Soprintendente, cui spetta l’alta responsabilità di fronte alla collettività, una efficace azione di difesa).
- 6) Limitazione della capacità operativa e deliberativa dei Comuni, e di Enti Statali quali l’Anas e il Corpo Forestale, in tutte le attività aventi riferimento con la pianificazione urbanistica e la tutela dell’ambiente; capacità operativa che deve essere condizionata dai superiori interessi culturali della collettività, e quindi sottoposta insindacabilmente a quella delle competenti Autorità in materia.

Questi provvedimenti sono da considerarsi non risolutivi in via definitiva, ma solo quali azioni d’emergenza; tali tuttavia da costituire una salvaguardia efficiente contro il pericolo che incombe sul nostro patrimonio paesistico: l’annullarsi di ogni qualificazione ambientale.

5.2. La Carta del restauro del 1972

Il secondo documento importante di cui trattiamo è la “Carta del restauro” del 1972, scritta sulla base della “Teoria del restauro” di Cesare Brandi che fu fondatore, insieme a Carlo Giulio Argan, dell’Istituto centrale del restauro con sede a Roma.

La Carta del 1972 è un documento fondamentale nella ricostruzione di un’evoluzione storica della tutela dei giardini. Redatta dal Consiglio superiore delle Antichità e Belle Arti sulla base di un analogo documento del 1931 (Carta del restauro di Atene), costituiva un invito alle Soprintendenze a seguire le norme in essa contenute.

La Carta del restauro del 1972 sottolinea l’importanza di un intervento condotto da persone preparate e competenti che prima di tutto devono conoscere, valutare e giudicare l’opera in base al tipo di intervento di cui necessita. Queste figure devono avere soprattutto una sicura e pratica esperienza al fine di raggiungere gli obiettivi che si propone la Carta, ovvero un’adeguata salvaguardia delle opere d’arte che permetta di poterle trasmettere al futuro.

La carta infine, descrive le cautele da osservare per assicurare la sopravvivenza delle opere; elenca delle istruzioni precise per i restauri architettonici, per i restauri pittorici e scultorei, per le pitture murali, per la tutela dei centri storici e per la salvaguardia delle antichità.

Non viene comunque fornita alcuna indicazione per la tutela e la salvaguardia degli antichi giardini e parchi, nonostante il documento lo preveda all’art. 2.

Rispetto alle altre opere d’arte, il giardino ha una composizione particolare e complessa e per questo motivo nella Carta, vengono suddivise in gruppi le varie tipologie componenti, estremamente diverse tra loro e di conseguenza necessitano di tecniche per la tutela differenti.

Il primo gruppo è di tutte le opere costruite che per esempio generano movimenti di terra, o danno particolare forma al terreno e alle strade, quali pavimentazioni, scalinate, vasi e statue, vasche e fontane.

Per tutte queste opere le norme più opportune sono prescritte nei vari articoli della Carta e nelle istruzioni per i restauri architettonici, scultorei e pittorici.

Il secondo gruppo è caratterizzato dalla vegetazione spontanea, che può essere volutamente coltivata per creare effetti di visuali, colori, forme e masse.

E' fondamentale accertarsi della legittimità di tutti i soggetti che concorrono alla formazione di un antico giardino. Molte volte, per mancanza di conoscenza vi è l'immissione per esempio di piante esotiche, oppure la presenza di piante "appartenenti" a giardini di un altro periodo o epoca, in assoluto contrasto con un differente ambiente architettonico.

Parlando di esseri viventi e quindi soggetti alle leggi della natura, il limitato ciclo vitale, in alcuni casi si deve misurare a secoli, in altri si riduce invece a pochi mesi.

Occorre quindi provvedere alla loro sostituzione quando iniziano a mostrare segni di decadenza.

5.3. Il Convegno ICOMOS IFLA e la Carta di Firenze del 1981

In occasione del VI Colloquio ICOMOS – IFLA di Firenze sulla "Conservazione e valorizzazione dei piccoli giardini storici", il *Comité International des Jardins et Sites Historiques* Icomos-Ifla, riunitosi a Firenze il 21 maggio 1981, ha elaborato una *Carta per la salvaguardia dei giardini storici*, registrata il 15 dicembre 1982 e definitivamente ratificata in occasione dell'Assemblea generale del maggio 1984 tenutasi a Rostock-Dresda.

In quella stessa circostanza il gruppo italiano Icomos e Italia Nostra hanno a loro volta presentato una proposta autonoma - la *Carta italiana dei giardini storici* – approvata all'unanimità dai partecipanti alla Tavola Rotonda organizzata dall'Accademia delle Arti del Disegno a Firenze il 12 settembre 1981.

Strutturata in quattro punti e in una serie di raccomandazioni, si richiama alla Carta italiana del restauro del 1964 e alle Disposizioni del 1972 e si differenzia dall'altro documento a partire dalla definizione stessa di giardino storico, letto come "un insieme polimaterico, progettato dall'uomo, realizzato in parte determinante con materiale vivente, che insiste su (e modifica) un territorio antropico, un contesto naturale".

Il Comitato per lo studio e la conservazione dei giardini storici, nell'adottare la Carta "italiana", ha proposto alcune integrazioni nella parte relativa alle Raccomandazioni, mentre per quella Icomos-Ifla, preoccupato di un orientamento teso a privilegiare un restauro per analogie, ha avanzato alcuni suggerimenti - solo in parte recepiti - fra i quali la soppressione del termine agli articoli 9 e 15 e della frase contenuta all'articolo 16: "Potranno essere più in particolare oggetto di un eventuale ripristino le parti del giardino più prossime a un edificio, al fine di farne risaltare la coerenza".

5.3.1. Premesse ad una carta dei giardini storici

In occasione del VI Colloquio organizzato a Firenze dal Comitato internazionale per i giardini storici⁷⁸, Renè Pechère (Ixelles 1908;2002. Paesaggista belga) scrive un testo in

78

Miei cari Colleghi,

da più parti ho avvertito il desiderio di vedere il nostro Comitato presentare una Carta dei giardini storici che completasse la Carta di Venezia. Questa Carta potrebbe riunire un insieme di principi per la conservazione, il restauro e il ripristino dei giardini storici. In occasione di questa nostra riunione dobbiamo fare insieme delle scelte fondamentali che ne permettano una redazione definitiva nel corso del presente anno. Ho ritenuto opportuno sottoporre alla vostra competenza e alle vostre critiche alcuni dei principi qui di seguito elencati. Si tratta di semplici elementi tra cui dovremo fare una scelta o delle aggiunte e a cui dovremo dare una struttura ordinata.

A. DEFINIZIONI

Un giardino storico è una composizione architettonica e vegetale che dal punto di vista della storia e dell'arte presenta un interesse pubblico (Fontainebleau, 1971). Un giardino deve essere considerato come un monumento (Parigi, 1978).

Il giardino è una composizione architettonica il cui materiale è principalmente vegetale. Gli elementi architettonici sono rappresentati dai diversi profili del terreno, dai tracciati dei sentieri, dalle masse vegetali strutturate in forma architettonica ad altezze diverse (terza dimensione), da scale, vasche, corsi d'acqua, cascate, sculture, treillages, fabbriche, rovine, padiglioni. Il giardino si caratterizza anche per la scelta delle essenze di alberi, arbusti, fiori e parterres.

Il che significa che il giardino è un'opera artificiale in quanto è oggetto d'intervento da parte dell'uomo. E' uno specchio della civiltà.

Il materiale vegetale, che è vivente, dipende dal clima, dal suolo, dalle stagioni, e si trasforma, cresce e muore periodicamente e parzialmente a scadenze più o meno lunghe.

E' dunque attraverso una manutenzione costante e delle sostituzioni che si deve conservare l'opera nel suo aspetto originale.

I giardini storici sono giardini che hanno un valore incontestabile e riconosciuto come parte del nostro patrimonio culturale. Appartengono dunque al passato, un passato che può essere anche recente. Questi giardini possono essere regolari o irregolari, classici, barocchi, paesistici, romantici. I giardini, grandi o piccoli, rivestono un uguale interesse. Il giardino storico è un monumento e come tale deve essere tutelato. Le antiche residenze e i loro giardini sono inseparabili e formano un vero e proprio binomio. La perdita di una delle componenti il binomio sarebbe irreparabile e la sopravvivenza di uno dei due elementi un salvataggio incompleto. Occorre proteggere e la sua struttura architettonica e la sua struttura vegetale, il che presuppone la sostituzione a tempo debito di essenze identiche a quelle esistenti.

Il giardino storico è un monumento vivente che favorisce il contatto con la natura in un contesto ordinato. Questo quadro è latore di un messaggio; il giardino deve far pensare. Monumento vivente, è più di una semplice rappresentazione. E' un divertimento. Dona conforto, serenità e distensione. Può anche essere sede di giochi, ma soltanto giochi tranquilli. Si deve evitare ogni manifestazione violenta. I campi da gioco come tali devono essere proibiti: non si gioca a pallone tra le due statue. I giardini storici valorizzano una regione e spesso la rendono famosa. Rendono gradevole l'ambiente circostante. Ma anche l'ambiente circostante il giardino deve essere tutelato per non alterare il luogo in cui è situato.

Occorre favorire la visita ai giardini per farli amare. Una frequentazione eccessiva è tuttavia dannosa per la loro buona conservazione. I danni provocati dai visitatori sono inversamente proporzionali alla bellezza del luogo ed alla sua manutenzione.

B. RESTAURO

1. Al momento di un restauro, occorre ispirarsi sia al contesto storico che alla personalità dell'esecutore dell'opera e dell'ideatore della stessa. Bisogna esaminare con la massima attenzione la struttura architettonica, l'idea e l'ambiente che costituiscono l'originalità dell'opera.

2. I principi della composizione sono determinati da modelli, dalla tradizione, dalla documentazione scritta. E' necessario diffidare delle incisioni che non sempre riflettono esattamente la realtà dal momento che offrono una visione parziale. Gli archivi forniscono preziose indicazioni.

3. Se al momento del restauro non rimangono che pochi elementi, non bisogna cercare di ricomporre alla lettera ciò che è scomparso; bisogna piuttosto cercare di ricreare lo spirito dell'epoca.

4. Può accadere che ci siano delle imperfezioni nei dettagli di questi giardini. Non è detto che un giardino, per il solo fatto di essere antico, sia perfetto.

5.Un ripristino non deve essere un'imitazione. E' auspicabile un certo adattamento alla mentalità contemporanea; questo adattamento non deve allontanarsi dai principi di base ma può mirare a una certa semplificazione.

6.Il restauro dovrebbe essere sempre studiato da un gruppo di specialisti di diverse discipline sotto una direzione competente.

7.Lo studio accurato dei profili è indispensabile. L'impiego in alzato di una scala doppia, rispetto a quella adoperata in pianta, dà ai profili un aspetto più rispondente alla realtà rispetto all'impiego di due scale uguali.

C. ALCUNE NORME PARTICOLARI

1.Le aiuole ornamentali sono spesso composte da siepi di bosso con un fondo di ciottoli bianchi, di pietrisco di ardesia e di mattoni frantumati. Si tende a concentrare i fiori nel perimetro esterno per non appesantire l'insieme. Esistono elenchi di piante tipiche utilizzate nelle diverse epoche. Se attualmente si utilizzano piante del XIX secolo in un giardino del XVII si può ripristinare l'autenticità solo con prudenza e in modo graduale. E' opportuno, in caso di ripristino, tendere alla massima autenticità.

2.Il bosso sarà scelto a seconda delle altezze che si desiderano ottenere. Per le aiuole ornamentali si impiegherà il Buxus suffruticosa e per le siepi alte il Buxus rotundifolia. Occorre potare il bosso in maggio e mai oltre il 10 giugno, nelle condizioni climatiche europee, per evitare il disseccamento dei germogli.

3.Le siepi di carpini destinate a formare le spalliere, si piantano di preferenza in primavera, immediatamente prima dello schiudersi delle gemme, ad una distanza che va dai 50 cm a un metro, a seconda dell'altezza che si vuole ottenere. Si devono utilizzare soltanto piante a stelo sottile ed è bene fertilizzarne le radici. Nei nostri climi la potatura si fa di preferenza in giugno per evitare un secondo intervento nel corso dell'anno. Gli steli devono rimanere diritti e per le sostituzioni occorre creare un camino, ossia un'apertura per permettere alla giovane pianta di svilupparsi in maniera adeguata. In genere l'altezza delle siepi di carpini deve essere i due terzi della larghezza.

4.I viali devono essere leggermente bombati, con la massicciata composta di elementi che divengono via via più sottili procedendo dal basso verso l'alto.

5.Gli specchi d'acqua, per riflettere le immagini, devono avere le pareti e il fondo scuri. Si deve evitare qualunque colore. Il getto, quando c'è, non deve superare l'altezza corrispondente al suo raggio. I getti semplici e diritti sono i migliori. Nei piccoli specchi d'acqua gli zampilli non devono essere rumorosi ma mormoreggianti. Le sponde devono essere sorvegliate e cementate dopo il gelo. Devono essere circondate da un bordo di decoro, in maniera da assicurare una buona visione del loro confine e facilitare la manutenzione del terreno così tenuto a distanza.

6.Le statue devono essere sottoposte ad una manutenzione costante; quelle in marmo e in pietra devono essere lucidate a cera ogni tre anni e quelle in bronzo spazzolate. Lo zoccolo deve corrispondere ai due terzi o a un terzo della statua; occorre evitare che corrisponda alla metà. Se l'insieme è posto davanti a una siepe di carpini, questa deve superare di un metro l'altezza delle statue.

parte pubblicato negli atti del Colloquio stesso in cui emerge la necessità di un documento per la conservazione dei giardini storici. Il documento è diviso in tre parti: la prima contiene la definizione di giardino, la seconda fornisce una serie di indicazioni per l'intervento di restauro, mentre l'ultima riguarda le differenti modalità di intervento nello specifico. E' molto importante evitare di ricostruire ciò che è scomparso ma piuttosto l'obiettivo è cercare di ricreare lo spirito dell'epoca, bisogna accettare e rispettare le imperfezioni e soprattutto intervenire con un approccio contemporaneo.

Successivamente si riunì a Firenze il 21 maggio 1981 il Comitato internazionale dei giardini storici ICOMOS-IFLA che decise di elaborare una carta relativa alla salvaguardia dei giardini storici che porterà il nome di questa città⁷⁹.

7. Le panchine devono avere un'altezza di 42cm. Il sedile deve essere di 60 cm per persona, con una larghezza da 50 a 60 cm. In caso di pendio, il sedile non deve essere né orizzontale né parallelo al pendio, ma in posizione intermedia fra questo e l'orizzontale. Se le panchine sono in legno, bisogna scegliere un legno resistente come il teak o la quercia. In caso di impiego di altri legnami occorre dipingere le panchine in verde oliva o in bianco a seconda del luogo in cui sono situate.

8. I gradini devono essere preferibilmente in numero dispari fino a un massimo di dieci avere un'alzata di 13 cm e una pedata di 40cm. Esistono altre formule a seconda che sia necessario passare rapidamente da un livello ad un altro o in caso di passeggiata.

9. I cancelli devono essere dipinti di colore grigio-verde o di nero e gli ornamenti dorati a olio.

10. Le staccionate devono essere realizzate con listelli di legno di castagno, non inchiodate ma fissate con fili di rame dello stesso colore dei cancelli.

11. I boschetti non sono boschi e tanto meno foreste. Occorre necessariamente mantenerli densi e non far loro superare l'altezza delle siepi in modo sproporzionato. I boschetti divenuti troppo alti devono essere rimaneggiati.

12. Gli alberi devono essere sorvegliati e il loro stato di salute controllato preferibilmente nel mese di settembre.

13. Illuminazione. Se si usa l'elettricità bisogna sempre fare in modo che le fonti di luce non siano abbaglianti. Un'alternanza di ombre e di luci, una cadenza, un ritmo evitano di dare un'impressione di freddezza. Si devono privilegiare le emergenze architettoniche.

Louvain, 15 maggio 1981

⁷⁹ Definizioni e obiettivi

Art. 1 - Un giardino storico è una composizione architettonica e vegetale che dal punto di vista storico o artistico presenta un interesse pubblico. Come tale è considerato come un **monumento**.

Art. 2 - Il giardino storico è una composizione di architettura il cui materiale è principalmente vegetale, dunque vivente e come tale deteriorabile e rinnovabile. Il suo aspetto risulta così da un perpetuo equilibrio, nell'andamento ciclico delle stagioni, fra lo sviluppo e il deperimento della natura e la volontà d'arte e d'artificio che tende a conservarne perennemente lo stato.

Art. 3 - Come monumento il giardino storico deve essere salvaguardato secondo lo spirito della Carta di Venezia. Tuttavia, in quanto **monumento vivente**, la sua salvaguardia richiede delle regole specifiche che formano l'oggetto della presente Carta.

Art. 4 - Sono rilevanti nella composizione architettonica del giardino storico:

-la sua pianta ed i differenti profili del terreno;

-le sue masse vegetali: le loro essenze, i loro volumi, il loro gioco di colori, le loro spazature, le loro altezze rispettive;

-i suoi elementi costruiti o decorativi;

-le acque in movimento o stagnanti, riflesso del cielo.

Art. 5 - Espressione dello stretto rapporto tra civiltà e natura, luogo di piacere, adatto alla meditazione o al sogno, il giardino acquista così il senso cosmico di un'immagine idealizzata del mondo, un "paradiso" nel senso etimologico del termine, ma che è testimonianza di una cultura, di uno stile, di un'epoca, eventualmente dell'originalità di un creatore.

Art. 6 - La denominazione di giardino storico si applica sia a giardini modesti, che a parchi ordinati o paesistici.

Art. 7 - Che sia legato o no ad un edificio, di cui è allora il complemento inseparabile, il giardino storico non può essere separato dal suo intorno ambientale urbano o rurale, artificiale o naturale.

Art. 8 - Un sito storico è un paesaggio definito, evocatore di un fatto memorabile, luogo di un avvenimento storico maggiore, origine di un mito illustre o di una battaglia epica, soggetto di un celebre dipinto, etc.

Art. 9 - La salvaguardia dei giardini storici esige che essi siano identificati ed inventariati. Essa impone interventi differenziati quali la manutenzione, la conservazione, il restauro. Si può eventualmente

raccomandare il ripristino. L'**autenticità** di un giardino storico concerne sia il disegno e il volume delle sue parti che la sua decorazione o la scelta degli elementi vegetali o minerali che lo costituiscono.

Manutenzione, conservazione, restauro, ripristino

Art. 10 - Ogni operazione di manutenzione, conservazione, restauro o ripristino di un giardino storico o di una delle sue parti deve tenere conto simultaneamente di tutti i suoi elementi. Separandoli le operazioni altererebbero il legame che li unisce.

Manutenzione e conservazione

Art. 11 - La manutenzione dei giardini storici è un'operazione fondamentale e necessariamente continua. Essendo la materia vegetale il materiale principale, l'opera sarà mantenuta nel suo stato solo con alcune sostituzioni puntuali e, a lungo termine, con rinnovamenti ciclici (tagli completi e reimpianto di elementi già formati).

Art. 12 - La scelta delle specie di alberi, di arbusti, di piante, di fiori da sostituire periodicamente deve tenere conto degli usi stabiliti e riconosciuti per le varie zone botaniche e culturali, in una volontà di mantenimento e ricerca delle specie originali.

Art. 13 - Gli elementi di architettura, di scultura, di decorazione fissi o mobili che sono parte integrante del giardino storico non devono essere rimossi o spostati se non nella misura necessaria per la loro conservazione o il loro restauro. La sostituzione o il restauro di elementi in pericolo devono essere condotti secondo i principi della Carta di Venezia, e dovrà essere indicata la data di tutte le sostituzioni.

Art. 14 - Il giardino storico dovrà essere conservato in un intorno ambientale appropriato. Ogni modificazione dell'ambiente fisico che possa essere dannosa per l'equilibrio ecologico deve essere proscritta. Queste misure riguardano l'insieme delle infrastrutture sia interne che esterne (canalizzazioni, sistemi di irrigazione, strade, parcheggi, sistemi di custodia, di coltivazione, etc.).

Restauro e ripristino

Art. 15 - Ogni restauro e a maggior ragione ogni ripristino di un giardino storico dovrà essere intrapreso solo dopo uno studio approfondito che vada dallo scavo alla raccolta di tutta la documentazione concernente il giardino e i giardini analoghi, in grado di assicurare il carattere scientifico dell'intervento. Prima di ogni intervento esecutivo lo studio dovrà concludersi con un progetto che sarà sottoposto ad un esame e ad una valutazione collegiale.

Art. 16 - L'intervento di restauro deve rispettare l'evoluzione del giardino in questione. Come principio non si potrà privilegiare un'epoca a spese di un'altra a meno che il degrado o il deperimento di alcune parti possano eccezionalmente essere l'occasione per un ripristino fondato su vestigia o su documenti irrecusabili. Potranno essere più in particolare oggetto di un eventuale ripristino le parti del giardino più vicine ad un edificio, al fine di farne risaltarne la coerenza.

Art. 17 - Quando un giardino è totalmente scomparso o si possiedono solo degli elementi congetturali sui suoi stati successivi, non si potrà allora intraprendere un ripristino valido dell'idea del giardino storico. L'opera che si ispirerà in questo caso a forme tradizionali, sul sito di un giardino antico, o dove un giardino non era probabilmente mai esistito, avrà allora caratteri dell'evoluzione o della creazione o escludendo totalmente la qualifica di giardino storico.

Utilizzazione

Art. 18 - Anche se il giardino storico è destinato ad essere visto e percorso, è chiaro che il suo accesso deve essere regolamentato in funzione della sua estensione e della sua fragilità in modo da preservare la sua sostanza e il suo messaggio culturale.

Art. 19 - Per natura e per vocazione, il giardino storico è un luogo tranquillo che favorisce il contatto, il silenzio e l'ascolto della natura. Questo approccio quotidiano deve essere in opposizione con l'uso eccezionale del giardino storico come luogo di feste. Conviene allora definire le condizioni di visita dei giardini storici cosicchè la festa, accolta eccezionalmente, possa esaltare lo spettacolo del giardino e non snaturarlo o degradarlo.

Art. 20 - Se, nella vita quotidiana, i giardini possano tollerare lo svolgersi di giochi tranquilli, conviene comunque creare, parallelamente ai giardini storici, alcuni terreni appropriati ai giochi vivaci e violenti e agli sport, così da rispondere ad una domanda sociale senza nuocere alla conservazione dei giardini e dei siti storici.

Art. 21 - La pratica della manutenzione e della conservazione, i cui tempi sono imposti dalle stagioni, o i brevi interventi che concorrono a restituire l'autenticità devono sempre avere la priorità rispetto alle necessità di utilizzazione. L'organizzazione di ogni visita ad un giardino storico deve essere sottoposta a regole di convenienza adatte a mantenere lo spirito.

Art. 22 - Se un giardino è chiuso da mura, non bisogna eliminarle senza considerare tutte le conseguenze dannose per la modificazione dell'ambiente e per la sua salvaguardia che potrebbero risultarne.

Protezione legale e amministrativa

Questa carta è stata redatta dal Comitato e registrata il 15 dicembre 1982 dall' ICOMOS con l'intento di completare la "Carta di Venezia" in questo particolare ambito.

I contenuti delle Carte, a seguito di colloqui e convegni riguardo alla conservazione del giardino storico portano a definire il giardino come un monumento ed individuano due azioni necessarie per la sopravvivenza: la tutela e la conservazione. I punti chiave per tali azioni sono:

- Un'adeguata conoscenza
- La protezione come normativa di usi e funzioni

Art. 23 - E' compito delle autorità responsabili prendere, su consiglio degli esperti, le disposizioni legali e amministrative atte a identificare, inventariare e proteggere i giardini storici. La loro salvaguardia deve essere inserita nei piani di occupazione dei suoli e nei documenti di pianificazione e di sistemazione del territorio. E' ugualmente compito delle autorità competenti prendere, su consiglio degli esperti competenti, le disposizioni finanziarie per favorire la conservazione, il restauro ed eventualmente il ripristino dei giardini storici.

Art. 24 - Il giardino storico è uno degli elementi del patrimonio la cui sopravvivenza, a causa della sua natura, richiede cure continue da parte di persone qualificate. E' bene dunque che studi appropriati assicurino la formazione di queste persone, sia che si tratti di storici, di architetti, di architetti del paesaggio, di giardinieri, di botanici. Si dovrà altresì vigilare produzione regolare di quelle piante che dovranno essere contenute nella composizione dei giardini storici.

Art. 25 - L'interesse verso i giardini storici dovrà essere stimolato con tutte quelle azioni adatte a valorizzare questo patrimonio ed a farlo conoscere e apprezzare: la promozione della ricerca scientifica, gli scambi internazionali e la diffusione delle informazioni, la pubblicazione e l'informazione di base, lo stimolo all'apertura controllata dei giardini al pubblico, la sensibilizzazione al rispetto della natura e del patrimonio storico da parte dei mass-media. I giardini storici più importanti saranno proposti perchè figurino nella Lista del Patrimonio Mondiale.

Notabene

Queste raccomandazioni sono adatte per l'insieme dei giardini storici del mondo. Questa carta sarà ulteriormente suscettibile di complementi specifici per i diversi tipi di giardini, correlati alla descrizione succinta della loro tipologia.

- Il restauro come intervento di rinnovo
- La manutenzione come cura programmata e continua

E' molto difficile conoscere con precisione le molte trasformazioni subite dal giardino, che tipo di modifiche sono state effettuate nei secoli, quali parti rispondono al primitivo impianto. Occorre quindi individuare il cambiamento della componente vegetale nell'insieme del giardino, il rinnovo necessario e la manutenzione programmata nel tempo ovvero tre fasi: momento conoscitivo, momento operativo e momento programmatico.

Il momento conoscitivo consiste nella valutazione dei cambiamenti subiti dall'insieme della popolazione arborea di un giardino; ogni pianta subisce un naturale declino per abbandono o mancanza di manutenzione appropriata, ossia normale gestione delle cure abituali di cui ogni pianta ha necessità. E' importante quindi compiere studi su documenti, fonti letterarie e iconografiche, la conoscenza della cartografia esistente per il riconoscimento di ogni essenza attraverso la sua storia.

Per procedere alla fase del momento operativo occorre giungere alla identificazione del valore di quanto deve essere rinnovato individuando il peso compositivo che ha l'elemento analizzato rispetto al contesto.

La terza fase, la manutenzione, è caratterizzata dalla collaborazione con l'esperto di botanica, di giardinaggio, di pedologia che possano ridare vita a quella cultura dei giardinieri che ha garantito per secoli la sopravvivenza di tanti numerosi giardini.

5.4. Autenticità: le origini del termine

Il restauro è visto come atto eminentemente scientifico e tecnico, attento intervento sulla materia dell'antica testimonianza storico-artistica, per mantenerla e tramandarla nella sua integrità ed autenticità di oggetto che ci proviene dal passato e che non postula di essere riportato al suo stato originale, né di apparire falsamente nuovo.

L'operazione è condotta da un'esigenza di autenticità documentaria e di rigorosa considerazione dei valori storici.

Authenticòs, dal greco, presuppone l'*autentes*, l'artefice che fa da sé, l'autore che operando produce un documento materiale sul quale si attua un meccanismo di certificazione/verifica a convalida della certezza della fonte. Di conseguenza, ogni opera, è continuamente esposta alla prova di autenticazione; in architettura, il campo di manifestazione dell'autenticità è esclusivamente quello del documento materiale inserito nello scorrere del tempo.

Lemaire definisce l'autenticità come una relazione di verità e sincerità tra la fonte di un messaggio ed il suo contenuto, autentico è un messaggio che viene trasmesso senza subire alcun tipo di alterazione. In questo senso, solamente il monumento, il quadro, la scultura, rimasto nella condizioni volute dal loro ideatore, sono veramente autentici.

Ma ogni prodotto dell'attività umana è caratterizzato dalla temporalità; nel caso dell'architettura il tempo è molto più lungo rispetto ad altri campi disciplinari in quanto è insieme tempo di formulazione dell'idea di progetto, tempo effettivo di realizzazione, tempo di usi e riusi e tempo di restauri.

Potremmo dire che l'architetto primo porta un'autenticità assoluta ma in qualche modo, per Lemaire, anche gli altri architetti che intervengono sono portatori di un'impronta irripetibile, aggiungendo la propria mano di autenticità.

Si vanno così a sommare tante autenticità che vanno trasmesse al futuro senza essere cancellate.

Uno dei concetti fondamentali ricorrente in questi strumenti normativi è l'autenticità.

Il problema dell'autenticità è strettamente connesso alla conservazione. E' un tema molto difficile da affrontare e bisogna tener conto delle diverse culture, l'idea del tempo e anche il cambiamento della cultura in base al progresso. Per l'uomo contemporaneo il restauro dei materiali è fondamentale per la fruizione originale dei monumenti.

Un monumento rappresenta la creazione originale al quale si sommano la storia e lo stato presente, dunque tutto è degno di conservazione.

Ma cos'è di fatto l'autenticità di un monumento? E' solo materia o è solo forma? E' entrambe e va considerata sia nella sua configurazione originale sia nelle sue trasformazioni storiche.

Secondo il Documento di Nara, non è possibile formulare un giudizio di valore e di autenticità in base a criteri fissi e soprattutto il patrimonio culturale deve essere considerato nel contesto culturale di appartenenza. Secondo questo documento restaurare un edificio in condizioni di degrado è una trasformazione che ha come scopo renderlo nuovamente conforme al progetto originale, il restauro pertanto diminuisce l'autenticità dei materiali e in generale non è conforme ai principi del minimo intervento e della reversibilità. Nel documento di Nara l'autenticità è come un "valore" il quale a sua volta è legato a caratteristiche proprie del bene culturale, alcune delle quali "rilevabili" sul bene stesso: forma, materiali, concezione. *"Il ruolo dell'autenticità è quello di trasmettere un messaggio."*⁸⁰

Un messaggio che deve essere autentico. *"E' "autentico" un messaggio che viene trasmesso senza subire alcun tipo di alterazione(...) da un "mittente" ad un "ricevente".*⁸¹ L'autrice poi prosegue : *"Dall'utilizzo del termine "messaggio" come strumento per esplicitare il concetto di autenticità, Lemaire passa ad individuare la "forma", che costituisce la realtà percepibile attraverso la quale il messaggio in parola si esprime, ed è appannaggio, in particolare, delle <<arti plastiche>>. Le forme svolgono nell'opera "la parte essenziale e immutabile: creare l'opera d'arte e trasmettere (...)la natura ed il contenuto del messaggio. L'assenza di una sola di queste forme lo modifica. In questo senso vengono chiamate "universali". Non c'è fra loro e lo spettatore, alcun intermediario -non fosse per la luce- che possa influenzare il contenuto del messaggio".*⁸² Lemaire giunge ad una conclusione secondo la quale il valore formale prevale su quello storico, il messaggio espresso dalla forma costituisce l'opera d'arte, ne è l'essenza. Senza di esso, questa non esiste. Il valore storico è aggiuntivo. Dunque, essendo l'autenticità formale pura raramente presente nella realtà, essa potrebbe dunque, secondo Lemaire, essere ricostituita a partire dalle sue vestigia.

⁸⁰ Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, pp.274 - 275

⁸¹ Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, pp.282 - 283. Qui l'autrice riporta il messaggio di Lemaire.

⁸² Lemaire R., *Autenticità e patrimonio monumentale* in Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Firenze, Ed. Alinea, 2004, pp. 282 - 283

Invece analizziamo il termine conservazione: da un lato potremmo dire che mantiene vivi gli edifici pensando alle generazioni future e dall'altro conserva la struttura originaria e i suoi materiali, conservando e rinforzando.

Nel primo caso, per mantenere vivo un edificio, è indispensabile mantenere anche la sua funzione; la conservazione in questo caso può richiedere l'apporto di modifiche o l'introduzione di parti nuove non potendo escludere né la demolizione, né la ricostruzione.

La seconda definizione di conservazione invece, non dovrebbe causare perdite di autenticità ma il consolidamento per esempio può implicare la sostituzione dei materiali degradati con altri nuovi che diminuiscono l'autenticità.

Sulla base di queste due interpretazioni nasce un paradosso ossia: assicurare la sopravvivenza di un edificio per il futuro, implica necessariamente alterazioni ma queste inevitabilmente portano alla perdita di materiali e strutture originali.

Bernard Feilden in occasione della tavola rotonda "I principi fondativi del restauro architettonico" tenutosi a Venezia il 31 gennaio-1 febbraio 1999, afferma: "*consiglio ai gruppi di lavoro multi-disciplinari di perseguire la soluzione meno peggiore, poiché qualunque intervento ridurrà comunque, seppur in minima parte, l'autenticità di un monumento, il suo attributo più importante*".

Durante la tavola rotonda si discusse sul tipo di intervento al quale ci si deve limitare senza che l'edificio perda la propria autenticità. Si è tentato di trovare un principio di individuazione per capire se l'edificio è rimasto lo stesso dopo l'intervento.

Giuseppe Cristinelli parla di *autòs* (lui stesso) come principio di individuazione; il concetto di autenticità, troppo spesso è stato usato in riferimento al passato per indicare monumenti che possono essere riconducibili ad un certo periodo storico ma il monumento viene colto nella complessità dei suoi valori nel presente e essendo *autòs*, autentico nel presente, viene conservato e restaurato per il futuro senza perdere questa autenticità. Non ci sono regole che l'architetto può usare per avere la certezza di tramandare l'*autòs* senza farlo diventare altro da sé perché quel singolo monumento non è riducibile né a forma, né a materia, né a intenzione. Proprio per questo la conservazione e il restauro sono procedimenti valutativi che si avvalgono di tecniche, progetti.

Il restauratore quindi, deve fare in modo che dopo l'intervento il monumento non diventi altro da sé perdendo quindi la propria autenticità.

Si deve distinguere l'autenticità dello storico e l'autenticità dell'architetto; lo storico infatti rivolge la sua attenzione per l'autentico verso il passato mentre l'architetto-restauratore deve trasmettere al futuro quell'autenticità, accanto a quella che caratterizza il monumento nel suo presente. Si tratta quindi di un'autenticità del monumento come somma della sua forma iniziale e delle successive stratificazioni. L'architetto-restauratore deve conservare l'autentico così come si definisce nel presente, rispettando il passato e considerando il futuro. Non esistono regole che possano definire entro quali termini la trasformazione è lecita, l'architetto-restauratore ha la responsabilità di operare, di effettuare delle scelte che abbiano alla base un processo conoscitivo.

E' possibile dunque delineare delle coordinate entro le quali definire il concetto di autenticità, il quale risiede nella relazione tra l'oggetto, che ha il valore dell'antico, e il soggetto, che vi riconosce un'esperienza vissuta. La quale, pur essendo un'esperienza vissuta da altri, lo rende cosciente di essere parte di qualcosa. Il concetto di autenticità è anche legato al *“L'unicità dell'opera d'arte che si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione”* la quale è *“vivente”* e *“mutevole”*⁸³

5.5. Autenticità nel restauro architettonico e nel restauro del giardino

I principi di “autenticità” e di “originalità”, ancora più complicati in un territorio mutevole come il giardino, proprio per la componente materica vivente, in continua trasformazione, si sviluppano nel confronto con gli strumenti critici e progettuali collaudati per il patrimonio artistico e architettonico. Il dubbio se sia legittimo o meno trasferire i principi del restauro architettonico nel restauro del giardino, non può prescindere dai principi dettati 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 considerati opere d'arte per i contenuti formali e storico-documentari, il giardino ancorchè 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*

⁸³ Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, pp. 56 - 57

*a migliorare la durabilità dei materiali originali, questi, nel giardino, sono viceversa sottoposti all'evoluzione naturale. Del giardino è infatti restaurabile la sua immagine, non la sua materia, almeno per quanto attiene alle sue parti viventi”.*⁸⁴

L'articolo 9 della Carta di Venezia del '64 sancisce che il restauro è un'operazione che deve mantenere un carattere eccezionale, che si fonda sul rispetto della materia antica e dei documenti autentici.

***Art. 9** - Il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale. Il suo scopo è di conservare e di rivelare i valori formali e storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche. Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e teoriche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca. Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio archeologico e storico del monumento.*

Qualsiasi intervento di completamento deve portare con sé il segno della propria epoca; il fatto di portare il segno del proprio tempo significa che ogni intervento che andrà al di là del restauro propriamente detto, per effetto del suo carattere ipotetico o di complemento sarà una creazione moderna del nostro tempo e dovrà dichiararsi tale; inoltre come cita l'articolo 12 della Carta è importante che le parti che vanno a sostituire quelle mancanti si integrino completamente nell'insieme.

***Art. 12** - Gli elementi destinati a sostituire le parti mancanti devono integrarsi armoniosamente nell'insieme, distinguendosi tuttavia dalle parti originali, affinché il restauro non falsifichi il monumento, sia nel suo aspetto artistico, sia nel suo aspetto storico.*

Per quanto riguarda il restauro dei giardini storici abbiamo un documento molto importante in cui viene espresso il concetto di autenticità.

Dalla Carta di Firenze del 1981:

⁸⁴ Maria Adriana Giusti, *Restauro dei giardini*, Ed. Alinea, Firenze, 2004, pp.166 - 167

Art. 9 - La salvaguardia dei giardini storici esige che essi siano identificati ed inventariati. Essa impone interventi differenziati quali la manutenzione, la conservazione, il restauro. Si può eventualmente raccomandare il ripristino. L'autenticità di un giardino storico concerne sia il disegno e il volume delle sue parti che la sua decorazione o la scelta degli elementi vegetali o minerali che lo costituiscono.

L'autenticità si ridurrebbe quindi ad un problema progettuale essenzialmente di natura formale. Per l'architettura è solo quella della fabbrica e dei suoi componenti materici, segnati dalla mano dell'uomo e dal tempo.

Secondo Renato Bonelli *“il giardino storico come opera d'arte è soltanto quello che il 'giardinista' ha ideato, composto e realizzato, preso nel momento in cui l'autore lo considera compiuto nella sua forma definita (cosa che può anche richiedere un notevole lasso di tempo, per consentire la crescita delle essenze arboree)”*. Questa forma *“è una soltanto”* e *“la sua materia non può essere rinnovata”*. *“Quello che rimane, definito sotto il profilo critico della distinzione, sono delle copie più o meno fedeli, tutte fondate sopra tendenze di gusto, dotate della qualità letteraria, portatrici di valori storici e testimoniali”*.⁸⁵

Per il restauro dei giardini storici, il restauro e la manutenzione consistono nel rinverimento della materia che concretizza l'immagine cioè le essenze materiche originarie, ma richiedono anche la loro completa o parziale sostituzione.

E' importante respingere i tentativi di rimozione, di riduzione dell'autenticità della materia, di ripristino in quanto risulterebbero il frutto dell'inseguimento di presunti archetipi lontani.

5.6. Metodi di intervento sui giardini storici

Nonostante le grandi differenze di cui abbiamo parlato fin'ora insite nella natura del giardino, risulta indispensabile riportare il giardino nei confini del restauro monumentale.

⁸⁵ Giovanni Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni, Roma, 1976 p. 86

La fase di conoscenza storica infatti, oltre alla conoscenza dello stato attuale, è applicabile al giardino così come ai monumenti. Il restauro anche per il giardino, così come dice Brandi per le opere d'arte in generale, costituisce il momento di riconoscimento e di dialettica tra istanza estetica e storica, così nelle architetture vegetali del passato si effettuano integrazioni e sostituzioni che mirano al ristabilimento potenziale dell'opera d'arte.

I principi generali del restauro devono prevalere nell'unità di metodologia secondo la quale si svolgerà l'intero processo di conservazione di qualsiasi opera d'arte.

5.6.1. La sostituzione

Il giardino, come opera d'arte vivente è in divenire. In tutte le fasi della vita del giardino, bisogna considerare la perdita di alcuni elementi vegetali: alcune fioriture vengono sostituite stagionalmente così come gli elementi mancanti di una siepe, attraverso una serie di interventi questa volta progressivi. Una conservazione nel mutamento si traduce in una manutenzione quotidiana; la sostituzione non ha nulla di saltuario o eccezionale ma rientra nella ciclicità della vita del giardino, nella quale la sostituzione diventa operazione di manutenzione giornaliera.

5.6.2. La manutenzione

Il termine manutenzione applicato al giardino storico implica una serie di operazioni di routine, periodiche e continue, per mantenere nel vero senso della parola il giardino; possono riguardare la potatura, il taglio delle siepi, la pulizia delle erbacce, la rimozione delle piante lungo i muri ecc...In Italia soprattutto, viene data scarsa importanza alla manutenzione e si tende piuttosto a ritenere il giardino in grado di automantenersi. In passato invece si avvertiva maggiormente la necessità della manutenzione, era considerata una caratteristica specifica del giardino. Autori molto importanti come Ercole Silva vi hanno dedicato particolare attenzione; *“che nel tempo si pongono in un giardino, dopo le fasi di prima attuazione dell'impianto, e che corrispondono a necessità di*

continua e spesso capillare riprogettazione delle sue parti costitutive e di elementi materici e formali”⁸⁶.

Oggi, dopo svariati decenni anche in Italia si registra un maggior interesse verso questo fondamentale aspetto del giardino.

La redazione di un progetto di manutenzione può essere molto utile per ottimizzare le spese che annualmente vengono sostenute. Il progetto di manutenzione si può quindi organizzare in un calendario di lavori che ogni mese prevede delle operazioni diverse.

La manutenzione si imposta su un insieme di operazioni ripetitive che si possono standardizzare.

Abbiamo due tipi di manutenzione: ordinaria e straordinaria. L'ordinaria manutenzione comprende tutte quelle operazioni necessarie per il mantenimento del giardino durante l'anno, mentre imprevisti causati da maltempo, danni alla vegetazione, necessità di abbattimenti consistenti ecc... ricadranno nella manutenzione straordinaria. Le principali operazioni di routine annuali in un giardino possono essere: sfalcio dei prati, potatura delle siepi formali, concimazione, sostituzione di piante di alto fusto, sostituzioni di parti di siepi, sostituzioni di fioriture annuali, potature di alberi, pulizia dalle infestanti di prati, pulizia del sottobosco, pulizia delle foglie secche, irrigazione, manutenzione di fontane, statue, recinzioni. Queste operazioni sono assolutamente legate all'area geografica e di conseguenza al clima; inoltre molte di queste operazioni se non vengono effettuate periodicamente si trasformano in operazioni di carattere straordinario.

Negli interventi di conservazione e recupero dei giardini storici, vi sono alcune tecniche botaniche che possono essere impiegate, insieme ad un'adeguata conoscenza.

Bisogna fare una premessa, qualunque sia la tecnica, quando si opera su un complesso verde rimane fondamentale il dato dell'esperienza diretta, per valutare per esempio l'efficienza di nuovi procedimenti in rapporto alla capacità reattiva della materia. E' fondamentale ricordare che l'intervento deve disturbare il meno possibile il complessivo assetto naturale.

⁸⁶ Vincenzo Cazzato, *Tutela dei giardini storici: bilanci e prospettive*, Roma, Ed. Ministero per i beni culturali ambientali- ufficio studi, 1989

5.6.3. Interventi di rinvigorismento

Questo tipo di intervento viene utilizzato per il prolungamento di piante secolari; si consolida attraverso metodi naturali, sia la stabilità della pianta che la sua attività vitale.

Un esempio tipico è l'innesto; l'innesto a ponte, consiste nel consolidamento di parti specifiche della struttura arborea.

Vari sono i casi che possono richiedere un'alimentazione di rinvigorismento verso alberi di antico impianto; tra questi abbiamo: a) nei periodi precedenti e seguenti interventi di chirurgia arborea b) in terreni sfruttati, poveri di minerali essenziali c) in casi di prolungata carenza di ventilazione dell'apparato radicale d) per il rafforzamento prima di effettuare operazioni di trasferimento o trapianto. Questi interventi, sono eccezionali rispetto alla normale concimazione proprio perché riguardano momenti e fasi critiche della vita della pianta rispetto alla normale concimazione; vengono effettuati attraverso iniezioni praticate nella zona radicale o nel tronco.

I metodi per effettuare l'intervento sono due: con l'uso del palo iniettore o con l'uso di iniezioni endoxilematiche, che utilizzano fertilizzanti liquidi.

Nel primo caso il concime viene iniettato nel terreno con l'uso di siringhe contenenti un fertilizzante adatto a diverse specie di piante. Nel secondo caso invece la concimazione avviene direttamente nella corrente linfatica. Questo sistema è il più efficiente e rapido e consente di contrastare anche i parassiti maggiormente aggressivi. In questo modo inoltre, il prodotto iniettato migra in tutta la pianta e la sola restrizione a questo tipo di intervento può essere dato dal diametro della pianta che non può essere inferiore a 15 centimetri. Al termine dell'intervento, dopo che il prodotto è stato assorbito, è buona norma otturare le ferite con cera da innesti.

5.6.4. Interventi di chirurgia arborea

Questo tipo di intervento riguarda un qualsiasi taglio che altera la morfologia della pianta. E' un luogo comune affermare che attraverso frequenti potature si possa ottenere il rinvigorismento di una pianta, infatti tanto più fitta sarà la chioma, tanto più sana sarà la pianta. Solitamente le ragioni cui ci si dovrebbe limitare per il taglio di un albero possono

essere: 1) la prevenzione, interventi di cure di ferite, 2) alleggerimento della cima per motivi di stabilità, 3) eliminazione di rami morti o morenti che impediscono la crescita di altri rami creando delle frizioni, 4) sfoltimento della chioma quando questa risulti eccessivamente ingombrante per gli individui adiacenti, 5) ripristino della morfologia dell'albero secondo le caratteristiche del progetto originario.

Al di là di queste situazioni gli interventi di taglio sono da considerarsi negativi e soprattutto è indispensabile che siano effettuati in modo corretto; il taglio va effettuato alla base del ramo, ed al punto di incrocio con un altro ramo più forte detto ascella in modo tale che la cicatrizzazione avvenga in maniera più rapida e completa.

5.6.5. Principi di controllo delle malattie delle piante

Le regole generali per affrontare la malattia di una pianta sono: l'esclusione, lo sradicamento, la difesa, la resistenza e la terapia. L'esclusione ha come obiettivo evitare l'ingresso e lo stabilirsi di germi patogeni, questo significa l'uso di semi e piante con certificazione, il rifiuto di materiale incerto e l'eventuale trattamento di tuberi e rizomi prima di piantarli.

Lo sradicamento invece è volto all'eliminazione del patogeno una volta che si sia stabilizzato sulla pianta. Questo può voler dire allontanamento degli esemplari malati oppure eliminando le porzioni cancerose degli alberi infetti.

La difesa invece è l'interposizione di una barriera protettiva tra il soggetto e il patogeno ad esempio la pellicola protettiva spruzzata sulla pianta prima dell'arrivo delle spore fungine e l'erezione di barriere contro il vento.

La resistenza è il controllo attraverso lo sviluppo di varietà resistenti. Numerose le ricerche per l'ottenimento di ceppi resistenti a malattie epidemiche come ad esempio il morbo del cipresso, quello dell'olmo e del platano.

La terapia infine è il controllo del morbo attraverso l'inoculazione o il trattamento della pianta con un preparato per inattivare il patogeno.

5.6.6 L'acclimatazione

L'acclimatazione è l'adattamento della pianta a vivere in un ambiente diverso dal proprio habitat naturale per rispondere a particolari esigenze dell'uomo. Una pianta si dice acclimatata quando si è completamente adattata a vivere in un nuovo ambiente.

Molte piante "acclimatate" sono state portate nei giardini storici e in particolar modo gli orti botanici sono stati per eccellenza i siti in cui è avvenuta l'acclimatazione di molte specie esotiche; in alcuni giardini è ancora possibile ritrovare i vecchi esemplari come ad esempio nel Giardino Inglese del parco della Reggia di Caserta dove si trova un secolare esemplare di Camelia (*Camellia japonica*) fra i primi ad essere importato in Europa.

Gli esemplari da acclimatare subiscono vari spostamenti nei locali di coltivazione (serra calda, serra temperata, tepidario, serra fredda), viene scelta l'ubicazione più idonea alle necessità della pianta e si procede con la piantumazione. Per i primi due o tre anni questi esemplari devono essere riparati soprattutto durante la stagione fredda e tutte queste operazioni devono essere registrate per poi poter utilizzare i dati per successive acclimatazioni di piante affini.

6. Il giardino nella Convenzione Europea del Paesaggio

6.1. Giardino e paesaggio

“Il giardino, dice Pierre Grimal, è il luogo del sogno e del potere”

Giardino e paesaggio. L'arte dei giardini. Da sempre è uno spazio con una forte connotazione simbolica e rappresentativa, tema fondamentale attraverso cui si esprime ogni cultura. Nel tempo moderno questa qualità sempre di più esce dal recinto del privato e assumergli spazi esterni della città come campo di espressione, con una vocazione eminentemente pubblica. Per questo possiamo dire che l'architettura del paesaggio è l'arte dei giardini del nostro tempo. The poetics of gardens , nella traduzione italiana tradotto al singolare-la poetica-, è un libro cult dell'architettura del paesaggio contemporaneo, forse il libro che meglio rappresenta le complesse relazioni tra architettura, giardino e paesaggio della seconda metà del secolo scorso(Charles W. Moore, William J. Mitchell, William Turnbull Jr. Moore (1925-1993) suggerisce un catalogo di strategie e mosse compositive dei modi in cui un sito può essere trasformato “o nel paradiso di un profeta oppure in quello di angeli che piegano l'immanenza della natura verso una maggiore perfezione”. La ricerca di una “forza simbolica” può suggerire la proclamazione di un'occupazione dello spazio, o solo una “presa a prestito” (shakkei, “impronta del paesaggio”) del sito, o la ricerca di una fusione, o ancora un “affacciamento” sul sito, o la sua recinzione. L'architetto del paesaggio gioca in realtà una partita: volta a volta le regole del gioco saranno quelle di collezionista, pittore, cineasta, romanziere, filosofo, ma non dimenticando mai l'insegnamento di sir Edwin Lutyens: “Un giardino dovrebbe avere un'unica, chiara idea centrale”.

Formale e informale. Nel giardino le ragioni del progetto si riflettono in codici simbolici complessi: filosofici, religiosi, politici, sociali, adottando prevalentemente due tipi: il partito formale, dal giardino quadripartito cosmogonico (persiano, arabo, romano, classico, francese), che sembra dettato dalla necessità di proteggersi dalla natura, o dominarla, e il partito informale, del giardino in stretto rapporto con la natura (giapponese, cinese, inglese). Allo stesso modo formale e informale ispirano anche il

*paesaggio, dai giardini Mogul a Versailles a Stowe dove il riferimento non solo per la dimensione investe relazioni molto complesse con il territorio.*⁸⁷

Abbiamo aperto questo capitolo con un passo scritto da Franco Zagari che ci sembra collegare perfettamente il giardino ed il paesaggio. Egli dice che questi sono regolati dagli stessi principi e che l'uno costituisce l'altro e viceversa. (fig.10, fig.11, fig.12, fig.13)

6.2. La Convenzione Europea del Paesaggio

La Convenzione Europea sul Paesaggio, propone una visione più ampia del concetto di paesaggio inteso anche come realtà percettiva e in base ai possibili fruitori di un paesaggio, può assumere diversi significati. La Convenzione esprime due concetti essenziali: il primo è che il paesaggio è una transizione tra ciò che è nella mente del fruitore e cosa sta di fatto sul territorio; le persone percepiscono infatti le cose in maniera differente in base alle epoche storiche.

Il secondo concetto riguarda la partecipazione, l'accessibilità e l'inclusione: per esempio l'utilizzo del denaro pubblico per la conservazione dei siti dovrebbe prevedere la partecipazione collettiva.

Di paesaggio si parlava già nel 1966 nella <<Commissione Franceschini>>⁸⁸ che promuoveva la <<tutela>> e la <<valorizzazione>> del patrimonio <<culturale>> di cui facevano parte anche i <<beni d'interesse ambientale e paesistico>>, raccomandandone la <<preservazione>> e il <<restauro>>. Anni dopo vediamo il paesaggio essere oggetto del Decreto legislativo numero 490 del 29 Ottobre 1999 (*Testo unico* delle disposizioni legislative in materia di beni culturali ed ambientali, a norma della legge 8 ottobre 1997,n.352). Ma è nell'anno 2000 che viene scritto il documento più completo, in assoluto, che ha per oggetto la salvaguardia del paesaggio.

Si riunisce in quello stesso anno, a Firenze il Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa, che è l'organo decisionale del Consiglio d'Europa, per firmare la *Convenzione*

⁸⁷ Franco Zagari, *Questo è paesaggio*, Mancuso Editore, Roma, 2006, pp. 68 - 69

⁸⁸ Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio. Legge n. 310, 1966

europa del paesaggio, che entra poi in vigore nei primi dieci stati (dei 23 stati che l'hanno sottoscritta e ratificata) il primo marzo 2004.

La Convenzione bisogna tenere presente il contesto nella quale è nata e le premesse che hanno preceduto la sua elaborazione. La volontà di scriverla è stata del Congresso dei poteri locali e regionali che rappresenta i 46 stati membri del Consiglio d'Europa. Con questo documento il congresso ha affermato una vera e propria volontà politica. La Convenzione infatti rappresenta la volontà giuridica di un disegno politico voluto dai rappresentanti delle 200.000 comunità locali e regionali che compongono il Continente europeo. Dunque essa è una risposta politica ad una domanda sociale corrispondente ai bisogni più immediati delle popolazioni: il paesaggio infatti è considerato sempre di più un fattore di primaria importanza per la qualità della vita quotidiana di queste ultime. Grazie alla Convenzione, il paesaggio è oggi più che mai al centro di dibattiti sociali, scientifici e istituzionali i cui risultati potrebbero contribuire a rimodellare in maniera innovativa i rapporti tra società e territorio proprio attraverso la percezione che le popolazioni hanno del loro ambiente di vita.

Lionella Scazzosi ha scritto su *Ananke* numero 27 del dicembre 1999 un articolo che ben descrive le necessità e il panorama in cui è nata la Convenzione Europea del paesaggio, e le necessità che l'hanno portata a nascere.

Riportiamo di seguito le parti più significative dell'articolo dal titolo *Paesaggio: archivio territoriale di cultura materiale. Il tema del paesaggio si pone oggi, sia in Italia che in Europa, con caratteri nuovi rispetto al passato: attraverso di esso si esprime la domanda e l'aspirazione delle popolazioni per la qualità di tutti i luoghi di vita e nello stesso tempo per la tutela della propria identità culturale e delle specificità di ogni parte. (...)L'attenzione per il paesaggio non è casuale, se si pensa che l'Europa sta iniziando a confrontarsi concretamente col problema della costruzione di una propria identità nazionale e che già in passato la celebrazione del paesaggio ha avuto un ruolo notevole, pari a quello dei monumenti, nella costruzione di alcune unità nazionali come la Svizzera e gli Stati Uniti.*

In Europa la tutela del paesaggio ha radici e caratteri diversi nei vari Paesi. In molti di essi, soprattutto nel nord, essa si è risolta quasi esclusivamente in un'attività di tutela dei valori naturalistici e in un'attenzione per i problemi ambientali ed ecologici. In altri,

essa ha significato grande attenzione per gli aspetti formali, architettonici dello spazio; in altri ancora per quelli economico-produttivi e ricreativi. Oggi sta emergendo una notevole attenzione per il paesaggio come grande archivio delle tracce della storia degli uomini e della natura, come bene culturale, dove però l'elaborazione metodologica e l'esperienza operativa sono in gran parte ancora da costruire. (...)La Conferenza" soggetto a cui fa riferimento la Scazzosi nello scrivere l'articolo, "si proponeva di promuovere una riflessione critica dell'esperienza italiana, sia legislativa che operativa, a quindici anni di distanza dalla legge 431 "Galasso"(...). Sarebbe invece opportuno, com'è già accaduto per gli altri beni culturali (quali i centri storici e il giardino storico) attuare dei momenti di confronto periodico che coinvolgessero sia gli enti locali (...)che le Soprintendenze, le università e gli operatori.

(...)Ma che cos'è oggi il paesaggio? Il paesaggio non è più un panorama o una veduta come nel 1939, non è solo natura come si intendeva a seguito delle lotte e delle battaglie ambientaliste (...). Un'aggiornata concezione del termine paesaggio lo intende piuttosto come somma di natura e di cultura, come insieme di realtà naturale e di antropizzazione, come interpretazione e stratificazione di quei due termini cui prima si faceva riferimento: monumenti e territorio.

Il paesaggio è storia, anzi si può dire, è il documento territoriale della storia.

Del resto la bozza di "Convenzione Europea del paesaggio"(...) dice all'articolo 2 che "la presente Convenzione si applica a tutto il territorio europeo delle Parti e riguarda gli spazi naturali, rurali, urbani e periurbani.

Essa concerne sia i paesaggi straordinari sia i paesaggi ordinari che influiscono sull'ambiente di vita delle popolazioni in Europa". Recentissimo è un documento firmato a Oxford da un centinaio di esperti e operatori del settore(...): in esso il paesaggio è riconosciuto di fondamentale importanza per la qualità della vita di tutte le popolazioni e per garantire la loro identità. Esso è risorsa culturale, sociale, spirituale, ecologica, ambientale ed economica. In esso si riconosce la presenza contemporanea di aspetti naturali e di aspetti antropici, che riflettono la lunga interazione tra l'uomo e il territorio. Del resto il testo proposto per la Convenzione europea definisce "paesaggio"<<una determinata parte di territorio il cui aspetto è dovuto a fattori naturale e umani e alle loro interazioni>>. E' significativo che a tali formulazioni si sia

giunti, dopo dibattiti che hanno visto il prevalere di queste posizioni su altre che tendevano a ridurre il problema del paesaggio all'individuazione di aree di eccezionale valore rispetto al resto del territorio e alla separazione tra paesaggi storici-culturali e paesaggi naturali, come se natura e storia non fossero presenti sempre in ogni parte del territorio.

C'è oggi una grande e diffusa necessità di chiarificazione e distinzione dei concetti di paesaggio, natura, ambiente, territorio: si tratta di concetti, ossia di una sorta di lente colorata, di occhiale attraverso cui noi guardiamo un unico grande oggetto che è il luogo di vita delle popolazioni.

Con il termine "paesaggio", con quello di "ambiente", con quello di "natura", con quello di "territorio", noi ci riferiamo ad oggetti differenziati, mettiamo in campo metodi conoscitivi specifici e ci poniamo finalità operative diverse. (...) Il punto di partenza, unanimemente riconosciuto per ogni opera di tutela del paesaggio, è la conoscenza.

(...) Sembra comunque farsi strada il concetto che una politica per il paesaggio non può che fondersi sulla conoscenza, sotto il profilo paesistico, di tutto il territorio, finalizzato non più a vincolare ciò che la cultura attuale riconosce essere di valore, bensì ad agire a tutto campo per risolvere i problemi specifici (di conservazione, di aggiunta e innovazione, di recupero del degrado) che ogni sua parte presenta, alle diverse scale, in modo che sia assicurata la qualità di tutti i luoghi di vita.

La svolta che si auspica per le politiche del paesaggio riguarda il paesaggio da una pura gestione dei vincoli alla definizione di un metodo per tutelare attivamente e per valorizzare le qualità dei contesti locali, secondo responsabilità con divise dai diversi soggetti che governano il territorio (Stato, Regioni, Province, Comuni).

(...) E' ormai acquisito che il campo d'azione delle politiche per il paesaggio non possa limitarsi ai contesti di carattere eccezionale, ma debba essere pervasivo ed esteso alla totalità del territorio nazionale. Tuttavia non c'è dubbio che una particolare attenzione vada rivolta alle situazioni di compromissione dei paesaggi esistenti.

(...) ci sono possibilità e disponibilità nuove in Italia per un mutamento notevole delle politiche per il paesaggio, ci sono da parte delle popolazioni aspettative forti e generalizzate e per gli operatori del settore il campo di lavoro è ancora vastissimo, sia a livello metodologico che operativo, non solo in Italia ma anche all'estero.

Il preambolo alla Convenzione europea del paesaggio è particolarmente importante, poiché gli stati membri dichiarano in esso di voler “*pervenire ad uno sviluppo sostenibile, fondato su un rapporto equilibrato ed armonioso tra i bisogni sociali, le attività economiche e l’ambiente*” e esprimono il forte legame che unisce lo sviluppo economico e il paesaggio. Il paesaggio può dunque fornire “*un apporto sostanziale al decisivo equilibrio tra attività economica e protezione dell’ambiente*”⁸⁹. Gli stati firmatari scrivono che il paesaggio è beneficio di tutti e non solo di quelli che sono in grado di coglierne il valore grazie alla loro sensibilità e formazione culturale. Inoltre esso <<*implica diritti e responsabilità per ciascun individuo*>> dove emerge la volontà della Commissione di voler coinvolgere l’intera popolazione nelle decisioni che d’ora in avanti riguarderanno il paesaggio.

E’ stato inoltre provato che vi è una stretta relazione tra il regime istituzionale a cui è sottoposto un paesaggio, come regole di proprietà, politiche di protezione e di conduzione e la qualità del paesaggio stesso, avanzando l’ipotesi che le forme di proprietà collettiva, dove sussistono, sembrano quelle maggiormente in grado di sostenere uno sviluppo per esso sostenibile.

Riportiamo ora alcune parti del Preambolo della Convenzione e di seguito il capitolo 1 della Convenzione Europea del Paesaggio.

Gli stati membri del Consiglio d’Europa, firmatari della presente Convenzione,

(...) Desiderosi di pervenire ad uno sviluppo sostenibile fondato su un apporto equilibrato ed armonioso tra i bisogni sociali, le attività economiche e l’ambiente;

Constatato che il paesaggio svolge importanti funzioni di interesse generale, sul piano culturale, ecologico, ambientale e sociale e costituisce una risorsa che favorisce l’attività economica, e che, se adeguatamente salvaguardato, gestito e pianificato può contribuire alla creazione di posti di lavoro;

⁸⁹ Riccardo Priore, *Convenzione Europea del paesaggio. Il testo tradotto e commentato*, Ed. CSd’A, Reggio Calabria, 2006, p. 43

Coscienti che il paesaggio concorre all'elaborazione delle culture locali e rappresenta una componente fondamentale del patrimonio culturale e naturale dell'Europa, contribuendo così al benessere degli esseri umani ed al consolidamento dell'identità europea;

Riconoscendo che il paesaggio è in ogni luogo un elemento importante per la qualità della vita delle popolazioni: nelle aree urbane e nelle campagne, nei territori degradati come in quelli di grande qualità, nei luoghi considerati come eccezionali, come in quelli della vita quotidiana;

(...)

Hanno convenuto quanto segue:

CAPITOLO 1- Disposizioni generali

Articolo 1 – Definizioni

Ai fini della presente Convenzione:

a.<<Paesaggio>> designa una parte di territorio così com'è percepita dalle popolazioni, il cui carattere risulta dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni;

b.<<politica del paesaggio>> designa la formulazione da parte delle autorità pubbliche competenti dei principi generali, delle strategie e degli orientamenti che permettono l'adozione di misure specifiche volte alla salvaguardia, alla gestione e alla pianificazione del paesaggio;

c.<<Obiettivo di qualità paesaggistica>> designa la formulazione da parte delle autorità pubbliche competenti, per un paesaggio determinato, delle aspirazioni delle popolazioni per quanto riguarda le caratteristiche paesaggistiche del loro ambiente di vita;

d.<<salvaguardia dei paesaggi>>indica le azioni di conservazione e mantenimento degli aspetti significativi o caratteristici di un paesaggio, giustificate dal suo valore patrimoniale derivante dalla sua configurazione naturale e/o dall'intervento umano;

e.<<Gestione dei paesaggi>> indica le azioni volte, in una prospettiva di sviluppo sostenibile, a garantire il governo del paesaggio al fine di orientare ed armonizzare le trasformazioni dovute alle evoluzioni sociali, economiche ed ambientali;

f.<<Pianificazione dei paesaggi>> indica le azioni fortemente lungimiranti volte alla valorizzazione, al restauro o alla creazione di paesaggi.

Articolo 2 – Campo d'applicazione

Fatte salve le disposizioni dell'articolo 15, la presente Convenzione si applica a tutto il territorio delle Parti e si riferisce agli spazi naturali, rurali, urbani e peri-urbani. Essa comprende gli spazi terrestri, le acque interne e marine. Essa riguarda i paesaggi che possono essere considerati come eccezionali sia i paesaggi della vita quotidiana che i paesaggi degradati.

Articolo 3 – Obiettivi

La presente Convenzione si prefigge lo scopo di promuovere la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi e di organizzare la cooperazione europea in questo ambito.

In seguito alla Convenzione Europea del Paesaggio del 2000, si sono tenuti altri convegni importanti su questo tema che continua ad essere oggetto di dibattiti e discussioni:

In margine ad alcuni Convegni sul paesaggio di Lionella Scazzosi
Gli ultimi mesi del 2003 sono stati particolarmente ricchi di occasioni di incontro e di riflessione sui temi del paesaggio, a livello sia nazionale che internazionale. Fra le più importanti in Italia: Il convegno internazionale organizzato dalla Direzione Generale per i Beni Architettonici e il Paesaggio del Ministero per i beni e le Attività culturali, Il paesaggio nelle politiche Europee tenutosi a Roma; quello organizzato a Bologna dalla Direzione Generale per l'Arte e l'Architettura Contemporanea (DARC), anch'esso

internazionale, Qualità dell'architettura contemporanea nelle città e nei territori europei tenutosi a Bologna (...). A Strasburgo, presso la sede del Consiglio d'Europa, si è svolta la seconda riunione degli "Ateliers per l'attuazione della Convenzione Europea del Paesaggio" voluta dalla Conferenza degli Stati Contraenti e Firmatari della Convenzione. Pressochè contemporaneamente si svolgeva la Biennale Europea del Paesaggio a Barcellona (...) che sta diventando un appuntamento importante per chi si occupa di paesaggio.(...)L'affollarsi delle occasioni dimostra che l'attenzione per il paesaggio è in questo momento assai alta, sia in Italia che in Europa.

Nel caso dell'Italia, l'occasione della presidenza Italiana dell'Unione Europea ha contribuito senza dubbio a motivare l'organizzazione dei convegni, tuttavia le tematiche paesaggistiche hanno occupato un ruolo importante nel dibattito culturale, soprattutto specialistico, e nelle attività delle amministrazioni locali e centrali, almeno a partire dal 1999, quando si tenne a Roma la I Conferenza nazionale del Paesaggio, organizzata dal Ministero per i Beni e le Attività culturali(nella denominazione di allora), nel clima di preparazione della Convenzione Europea del Paesaggio, che venne aperta alla firma a Firenze nell'Ottobre del 2000 e per la quale Italia si era molto impegnata. L'accordo tra Stato e Regioni e Province Autonome del 19 Aprile 2001 relativo al paesaggio si è posto come conseguenza diretta della Conferenza e della Convenzione, ponendo le premesse per una revisione della pianificazione del paesaggio(richiesta dalla legge 431 del 1985) per adeguarla ai principi della Convenzione di Firenze, firmata ma ancora oggi non ratificata dall'Italia. Il Testo Unico delle leggi per la tutela dei beni culturali (1999) e il Codice dei Beni Culturali del Paesaggio (in vigore dal 1 maggio 2004), accompagnati dalle attività di approfondimento culturale e di contrattazione politica tra i diversi attori istituzionali ed extraistituzionali, hanno costituito ulteriori momenti di elaborazione.

Gli Ateliers di Strasburgo invece hanno approfondito alcuni temi essenziali della Convenzione ed hanno presentato esempi di buone pratiche, utili per l'avvio della concreta applicazione, che avverrà nella primavera del 2004 per gli stati che l'hanno ratificata. (...) I temi affrontati in novembre riguardavano: l'integrazione del paesaggio nelle politiche e nei programmi internazionali e i paesaggi transfrontalieri, che ha posto l'accento sulla trasversalità del paesaggio nelle politiche di governo delle trasformazioni

del territorio a tutti i livelli amministrativi; il paesaggio e il benessere individuale e sociale, che ha ribadito l'importanza di una concezione vasta di benessere, non limitata alla sola salute fisica, ma anche a quella psicologica, in una concezione unitaria all'uomo: per essa è essenziale la qualità dei luoghi di vita, non solo dal punto di vista ecologico - ambientale, esigenze su cui vi è da anni una sensibilità diffusa, ma anche da quello della difesa delle identità storiche e culturali dei luoghi, memoria tangibile delle popolazioni; il paesaggio è la pianificazione e gestione del territorio, che affronta il difficile inserimento del punto di vista paesaggistico all'interno degli strumenti e delle politiche di governo del territorio. (...).

Il Convegno di Roma, che in parte ha preparato il contributo italiano alla riunione degli Atelier di Strasburgo, è stata lì occasione per presentare in Italia e confrontare alcuni dei principali approcci ai temi della conoscenza del governo del paesaggio in vari paesi Europei (...) ma anche per discutere su alcuni dei nodi fondamentali e ancora irrisolti in Italia del governo delle trasformazioni territoriali dal punto di vista del paesaggio. E' stata discussa in questa sede anche la proposta del nuovo Codice per la parte relativa al paesaggio. In particolare esso si fonda sulla volontà di superare l'attuale logica del "vincolo", che ha caratterizzato fin'ora la legislazione e la normativa di tutela italiane ed è da tempo in crisi, come noto, sia perché l'azione di tutela avviene sostanzialmente a valle dell'iter progettuale, che per i difficili rapporti tra stato e Regioni che derivano dalla ripartizione attuale delle competenze, complicate dalla recente modifica del Titolo V della Costituzione. Infatti(...) lo Stato ha mantenuto il potere di sottoporre a vincolo ulteriori aree (...). Per la definizione dei contenuti della Pianificazione paesaggistica, in questi anni vi sono stati diversi, importanti ma episodici casi di cooperazione tra Amministrazioni Statali e Amministrazioni regionali locali. Il Codice propone di far divenire l'"elaborazione congiunta" tra stato e regioni il metodo consueto per la definizione della pianificazione paesaggistica, sia in una prima fase di adeguamento degli strumenti già esistenti, che nelle successive fasi di aggiornamento. Si tratta di una innovazione importante, ormai matura, potenzialmente in grado di porre le premesse per una eliminazione dei contrasti tra gli organismi dello Stato e di valorizzare

le competenze specialistiche dei funzionari di Soprintendenza, oltre che l'esperienza maturata dalle regioni e dagli enti locali.

Vi è tuttavia un punto assai delicato e discutibile: la responsabilità finale è affidata agli enti locali, mentre le Soprintendenze esprimono solamente u parere non vincolante. Il nuovo testo ha come oggetto d'interesse " tutto il territorio, in tutte le sue parti, sia quelle di carattere eccezionale, che quelle "ordinarie", che quelle degradate (art.2 della Convenzione Europea del paesaggio)". Si individueranno le forme più idonee di tutela, di valorizzazione, di recupero del degrado: sarebbe opportuno, però, che ciò non avvenisse semplicemente per aree, ma in una compresenza di tutte e tre le forme d'intervento in una stessa area o elemento. Ciò avverrà sulla base di una "valutazione" dell'"integrità" e della "rilevanza" dei valori paesaggistici: così si esprime il codice, ma il tema è tutto da approfondire criticamente a livello teorico ed operativo, in quanto può essere inteso come semplice riproposizione del concetto di "livelli" di qualità (e di graduazione di tutela) per i luoghi- da tempo assai discusso sia in Italia che in Europa e nei documenti della Convenzione Europea del paesaggio. Da approfondire è anche la definizione di "obiettivi di qualità paesistica", che la stessa Convenzione richiede. Tutto ciò ha enormi riflessi sia sulle modalità di studio del paesaggio, che sulla definizione degli strumenti di piano del governo.

Il Convegno di Bologna, dedicato alla qualità dell'architettura contemporanea, si è posto di fatto, come complemento del Convegno di Roma. Anche in questo caso vi è un progetto di legge nazionale in discussione, preceduto da altre proposte (1999) e da una specifica legge regionale (Regione Emilia Romagna, L. R. 31/2002, Disciplina generale dell'edilizia)che affronta sia i temi della tutela dei manufatti edilizi storici, che quelli della qualità delle nuove realizzazioni. (...) Il Convegno, per la prima volta in Italia, ha messo l'accento sul problema della qualità dell'architettura e, attraverso di essa, della città e del territorio contemporanei, ponendo una serie di problemi concettuali e operativi importanti per la riflessione e l'azione che ne potranno seguire. Il problema si è posto in tempi recenti, soprattutto di fronte ai risultati delle grandi conurbazioni che suscitano una sempre maggiore e diffusa critica tra operatori e popolazioni: si è giunti a capovolgere, a volte, giudizi positivi dati in passato, a singole architetture note e

celebrate; si cercano strumenti normativi e operativi per la demolizione di costruzioni ritenute “incongrue”; si sta diffondendo una richiesta di riorganizzazione qualitativa dei luoghi, non solo funzionale ma anche formale.

L’architettura contemporanea contribuisce in modo determinante alla qualità dei luoghi, al passato, tuttavia il Convegno ha concordato sulla indefinibilità della “qualità” dell’architettura: è possibile definirne le qualità prestazionali e funzionali, ma non quelle “estetiche”, come espressione di valore della cultura contemporanea.

E’ invece possibile indicare le strade per giungere alla qualità, fondate soprattutto sul confronto e sull’emulazione delle idee, sulla definizione di procedure corrette, ecc., come del resto fanno le leggi e le proposte di legge. La definizione di corrette modalità di rapporto tra innovazione e caratteri dei luoghi esistenti -preesistenti- costituisce, tuttavia, un nodo fondamentale per il raggiungimento della qualità della città e del territorio contemporaneo: innovazione nel rispetto di quanto già esiste e nella valorizzazione delle sue potenzialità. Su questo tema hanno insistito però solo pochi interventi: importanza dei principi di ordine (unità nel dettaglio, diversità ordinata), come ragione del fascino delle città storiche; necessità di distinguere, nella potenziale ricchezza di cui le diversità delle innovazioni contemporanee sono portatrici, tra complessità che mantiene alla sua base un principio di mancanza di relazione, e caos, dominato da un principio di mancanza di relazione; tra volontà di differenza e atteggiamento di indifferenza rispetto al contesto; tra ricucitura e continuità. Il tema del rapporto con la concretezza fisica dei luoghi ereditati costituisce una sfida per l’architettura contemporanea, spesso attardata a inseguire un proprio linguaggio come fine, non come strumento e impegnata più sulla costruzione di episodi eccezionali che sull’impegno, forse più modesto, ma certo più importante per la qualità complessiva della città e del territorio, a costruire una qualità diffusa. E’ necessario un capovolgimento della logica del progetto di innovazione: esso dovrebbe partire dalla conoscenza dettagliata e attenta dei luoghi in cui si applica, da un “rilievo” dei caratteri formali, materici, compositivi, dei significati storici e culturali sia per la cultura esperta che per quelle locali, dei problemi ecologici e ambientali, ecc.

Il paesaggio, in continua trasformazione, ha bisogno di riflessioni e di strumenti operativi, sia per la definizione di più adeguate politiche di tutela dei valori già

riconosciuti, che per il cambiamento delle modalità con cui le trasformazioni vengono pensate, progettate e realizzate. Non è possibile agire su un fronte se non si agisce anche sull'altro.(...⁹⁰).

6.3. Lettura del paesaggio e insegnamento del restauro

Su *Ananke* numero 42 del 2004 compare un articolo di Roberto Cecchi in cui parla del nuovo Codice dei beni Culturali e del Paesaggio in relazione all'Insegnamento del Restauro .

Il primo argomento che affronta è il nuovo Codice dei beni Culturali e, parlando al presente, siamo nel 2004 quando esce l'articolo, Cecchi dice che il più grande problema delle Soprintendenze è la gestione della legge 431/85⁹¹, diventata poi Parte Terza del nuovo Codice dei beni Culturali. Vi è inoltre la necessità oggi , in seguito alla legge Bottai e alla legge 490/99⁹², dice Cecchi, di unire la tutela del patrimonio architettonico con quella del paesaggio. Il nuovo Codice entra in funzione il 31 maggio del 2004 e viene pubblicato come Decreto Legislativo numero 42 del 22/1/2004, vertendo in particolar modo sulla tutela del patrimonio architettonico e quello paesaggistico insieme. Tuttavia non compare, secondo Cecchi, la volontà di stravolgere l'impianto dato dalla Legge Bottai, che si rivela ancora strumento semplice ed efficace sulla base di presupposti teorici quantomeno. E' richiesta piuttosto dalla nuova Legge un aggiornamento, poiché la disciplina sta diventando sempre di più oggetto d'attenzione. Il nuovo Codice si preoccupa così di aggiornare gli strumenti alla luce dell'esperienza maturata nei decenni precedenti. Nelle disposizioni generali si dice che il patrimonio culturale è costituito da beni culturali e da beni paesaggistici, che detto in maniera così esplicita appare come una novità. Ma la necessità di un impianto unitario appare già evidente unendo ad esempio la 1089/39⁹³ e la Legge 1497/39⁹⁴, mentre anche la Legge 490/99 aveva fatto intendere che la tutela del patrimonio architettonico non può essere disgiunta dal contesto in cui si

⁹⁰ Scazzosi Lionella, "In margine ad alcuni Convegni sul paesaggio", *Ananke*, n°41, 2004, pp. 29 - 31

⁹¹ Detta anche "Legge Galasso", è la prima normativa organica per la tutela dei beni naturalistici e ambientali in Italia

⁹² Decreto leg. 29 ottobre 1999, n.490 (Testo unico nelle disp. leg. in materia di beni culturali ed ambientali, a norma della legge 8 ottobre 1997, n°.352)

⁹³ Detta anche "Legge Bottai", tutela le cose d'interesse storico o artistico

⁹⁴ E' la prima legge di tutela per il paesaggio

trova. “Non ha senso”, dice Cecchi, “la tutela per punti, del monumento, dell’emergenza, del singolo fatto architettonico, senza una contestuale visione di ciò che sta intorno all’emergenza, o presunto tale”.

L’articolo due per esempio dice: “(...) *i beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale, e sempre che non vi ostino ragioni di tutela (...)*”: le ragioni di tutela, dice Cecchi, vengono prima di tutto e sono sovraordinate alle necessità di uso e trasformazione del bene. Nell’articolo 6 al comma 2 si dice invece che la valorizzazione è attuata in forme compatibili con le tutele e tali da non pregiudicarne le esigenze di conservazione. Poi l’autore mette in guardia verso la parola “valorizzazione” dicendo che dietro questa si sono spesso nascoste operazioni sbagliate mettendo insieme in modo arbitrario e scorretto valorizzazione e restauro. Ma qualsiasi attività di restauro porta sempre ad una perdita di contesto, l’intervento di restauro è sempre un fatto traumatico, mentre valorizzazione significa rendere disponibili le conoscenze di cui il bene dispone nella sua materialità. Tutti questi concetti vengono tenuti in considerazione nel Codice, che dice: “*la valorizzazione consiste nell’esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale, e ad assicurarne le migliori condizioni di utilizzazione e di fruizione*”. Ma Cecchi ricorda anche l’articolo 5 che dice: “(...) *il Ministero esercita la potestà di indirizzo e di vigilanza e il potere sostitutivo in caso di perdurante inerzia o adempienza*”. Si tratta di una potestà ampia che non si riferisce solamente al patrimonio storico artistico, ma anche al tema del paesaggio.

L’altro tema a cui fa riferimento Cecchi è l’articolo 29 del nuovo Codice nel quale si dà una nuova definizione di restauro. Ricorda Cecchi che già il testo Unico aveva inserito la prima definizione di restauro secondo il principio per cui l’oggetto della tutela non è l’immagine ma la materia costitutiva del bene. L’articolo 29 recita così: “*La conservazione del patrimonio è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro. Per prevenzione s’intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto. Per manutenzione s’intende il complesso delle attività e*

degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti. Per restauro si intende un intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale e al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali (...)".

Per quanto riguarda il paesaggio, il nuovo Codice punta tutto sui piani paesistici dell'intero territorio regionale e prospetta importanti possibilità d'intervento per il Ministero. Bisogna arrivare secondo Cecchi, d'accordo con quanto è stato scritto nel nuovo Codice, ai piani paesistici regionali e quindi nazionali, ed evitare che le Soprintendenze per i beni Architettonici ed il Paesaggio lavorino nella totale emergenzialità. E' necessario che le verifiche sulle pratiche di bellezze naturali si facciano sul posto e non a tavolino, come accade spesso. *"Se non arriviamo ai piani paesistici regionali e quindi nazionali, non c'è possibilità di fare meglio di quello che stiamo facendo adesso"*. E' bene che i piani paesistici di cui andiamo parlando si facciano con le Soprintendenze in modo tale che il piano del territorio sia deciso e condiviso fin dal principio.

7. Esempi di interventi su alcuni giardini storici in Italia

7.1. Il giardino di Boboli

Il Giardino di Boboli (fig.14 e fig.15), la cui superficie è di circa 22 ettari, è situato nel centrale e storico quartiere d'Oltrarno a Firenze. Si estende sulle pendici della collina di Belvedere, retrostante Palazzo Pitti. Il terreno è prevalentemente in pendio ad eccezione di alcune zone pianeggianti nei pressi di Porta Romana. Rappresenta un esempio di museo "en plein air" ricco di valore storico ed artistico e presenta diverse problematiche di conservazione, restauro e manutenzione. Fino a poco tempo fa il rapporto con il pubblico era stato assolutamente ignorato, tralasciando invece un aspetto fondamentale ovvero la presa di coscienza del valore delle proprie tradizioni culturali e del valore di Giardino storico concepito come spazio museale all'aperto. Il giardino si struttura in due parti cronologicamente distinte, quella cinquecentesca risultante dalla successione degli interventi di Tribolo, del Vasari, dell'Ammannati e del Buontalenti e quella seicentesca progettata da Giulio e Alfonso Parigi. Un capitolo fondamentale nella crescita storica del giardino è il periodo Lorenese ed il ruolo di Pietro Leopoldo che attuò una faticosissima risistemazione del Giardino dopo un periodo di abbandono della dinastia regnante con riletture delle preesistenze in chiave rococò.

Il suo intervento, caratterizzato da aree in parte selvatiche ed in parte coltivate a frutteto, presenta sculture, fontane e gruppi scultorei.

Il giardino, dalle origini alla fine della dinastia medicea, è stato caratterizzato da una serie di interventi che lo hanno reso uno dei più importanti giardini barocchi d'Europa. In un periodo di rivolgimenti politici, mentre si tenta di consolidare il delicato equilibrio di Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena, si diffonde lo stile paesaggistico all'inglese, detto anche moderno.

Per comprendere la morfologia del giardino è necessario sottolineare che l'organizzazione in fitti boschetti di leccio, le cosiddette ragnaie, disposte lungo sentieri rettilinei, è legata alla consuetudine della caccia con reti in voga fino al 1772. Anche dopo l'abolizione delle cacce, Boboli ha conservato un aspetto di boscaglia organizzata entro un ordine abbastanza rigoroso ma nel corso dell'ottocento questo tipo di lavorazione va perdendosi per conferire al giardino un aspetto più naturale.

Nell'Ottocento c'è stato un vero e proprio cambiamento di immagine e di percezione spaziale con l'eliminazione di labirinti e ragnaie dedicate alla caccia degli uccelli, la sostituzione di coltivazioni delle vigne e dei giardini di frutta con prati all'inglese e parterres di fiori vivaci.

Un primo tentativo di "modernizzazione" si ebbe con il dominio francese di Elisa Baciocchi. Si vuole rimediare alla monotonia dello stile formale con l'introduzione di piante caducifoglie e la scelta di non potare per inselvaticare i boschi per ottenere un risultato naturale.

Con la Restaurazione e col ritorno di Ferdinando III d'Asburgo Lorena (1814-1824) si pone fine a queste trasformazioni moderne riconfermando l'immagine barocca. Con il suo successore invece, Leopoldo II (1824-1859), le trasformazioni paesaggistiche in senso moderno subiscono un'accelerazione. A Boboli dal 1829, è nominato capo giardiniere Angiolo Pucci (1792-1867), il capostipite di un'importante famiglia fiorentina di giardinieri e tecnici dell'orticoltura.

Il tentativo di Leopoldo II di trasformare Boboli in un giardino moderno risulta circoscrivibile a due episodi attuati verso la metà degli anni Trenta: la realizzazione del nuovo viale carrozzabile e le modifiche interne degli spazi occupati dalle ragnaie con vialetti serpentini. La scelta di questi vialetti serpentini all'interno delle ragnaie favorisce una percezione romantica dei boschetti e risolve il problema economico; un altro vantaggio è il fatto che non veniva compromessa la percezione esterna dei boschetti delle ragnaie secondo le tradizionali visuali suggerite grazie alle spalliere e siepi potate in modo geometrico.

Massimo de Vico Fallani attribuisce lo stradone carrozzabile ad Angiolo Pucci, sulla base di un importante documento in cui Luigi de Cambray Digny, uno dei maggiori esperti in Toscana nella progettazione dei giardini e parchi all'inglese, chiede un parere al capo giardiniere di Boboli: *“sopra la riforma che Sua Altezza il Granduca demanderebbe fare in questo Reale Giardino di Boboli sia nel rimodernarlo in alcune parti nella forma di parco Inglese, sia per renderlo accessibile fino alla sommità presso il Forte di Belvedere con la Carrozza”*.

In questo documento il capo giardiniere di Boboli dichiara la sua posizione contro le trasformazioni in senso moderno di una parte del giardino perché in questo modo si

perderebbe la natura di giardino formale ereditata dal passato. Per quanto riguarda la realizzazione del viale carrozzabile il Pucci suggeriva l'area di Boboli ad est del viale rettilineo dei Cipressi dove in passato erano stati realizzati tre labirinti.

Uno dei problemi più rilevanti è quello dell'area del giardino già occupata dai labirinti e che fu interessata dal nuovo tracciato del viale carrozzabile; nonostante la denominazione, non avevamo la struttura di veri e propri labirinti: erano zone a spartimento geometrico, a cerchi concentrici i primi due, a spartimento ottagonale i due posti alla fine del viale, serviti da strade ortogonali o diagonali per collegare i lati esterni ai rispettivi centri.

Il progetto di trasformazione del giardino in senso moderno suggerito da Pucci a De Cambray Digny, non è mai stato attuato; la realizzazione del viale carrozzabile del 1833 è opera di Angiolo Pucci e non rappresenta un intervento di tipo paesaggistico ma semplicemente la risoluzione del problema pratico dell'accesso più comodo con le carrozze alla parte alta del giardino; la manomissione dei labirinti avvenne sia per la realizzazione del nuovo viale carrozzabile ma anche per l'inselvaticamento dei boschetti.

Boboli inizialmente non aveva un ordinamento di tipo museale: un passo fondamentale fu la legge del 1° giugno 1939 che consegnava alla Soprintendenza ai Monumenti la gestione del Giardino di Boboli con l'intento di recuperare il patrimonio arboreo e le architetture monumentali. A partire dagli anni Ottanta la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici ha iniziato un lento lavoro di recupero dei monumenti e delle opere d'arte scultoree più rappresentative. Il giardino versava in uno stato di grave degrado a causa di un lungo periodo di abbandono, di mancanza di manutenzione dell'apparato decorativo scultoreo, architettonico e vegetale. Attualmente il programma di recupero prevede interventi accompagnati da lavori di manutenzione ordinaria soprattutto per le condizioni di conservazione, non ottimali per l'esposizione del giardino alle aggressioni degli agenti atmosferici, all'usura e ai danni derivati dall'afflusso di visitatori.

Con il Decreto Ministeriale del 3 ottobre 1990, divenuto operativo il 2 giugno 1992, è stato reso possibile l'accesso al pubblico al giardino. Esso è considerato uno spazio

verde vitale per la città e proprio per questo motivo è stata promossa una campagna di valorizzazione e presa di coscienza di questo inestimabile patrimonio.

Dal 1994 la Direzione ha dotato il parco di un sistema per la programmazione di visite per i gruppi di scolaresche, fornendo gli strumenti utili per una corretta lettura del Giardino monumentale. Per migliorare la qualità della lettura sono stati creati dei percorsi finalizzati alle diverse epoche storiche che segnano le tappe principali dello sviluppo del giardino nel corso dei secoli: l'itinerario mediceo del XVI e XVII secolo, l'itinerario lorenese della seconda metà del XVIII secolo e l'itinerario ottocentesco sabauda. Questi itinerari ripercorrono i cambiamenti voluti dai vari sovrani nel succedersi delle diverse dinastie regnanti.

Il personale direttivo è composto da uno storico dell'arte, direttore del giardino cui compete il restauro dei manufatti artistici, la gestione del personale di custodia, i rapporti esterni per le concessioni d'uso, da un architetto, direttore della sezione dei Giardini della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici, cui compete la manutenzione del verde e il restauro dei manufatti architettonici. Attualmente nel Giardino sono impiegati giardinieri che hanno il compito di curare sezioni specifiche non aperte al pubblico quali i due giardini botanici, le pipiniere e il Giardino di Madama. Hanno il compito di curare i limoni, pensare alla propagazione di alcune specie e la manutenzione ordinaria. La Soprintendenza si occupa anche di introdurre nuovi interventi che conferiscano nuove identità al parco storico come per esempio l'inserzione dell'arte contemporanea.

L'arte contemporanea è una delle armi con la quale gli artisti dei nostri anni possono entrare nella dimensione del giardino storico arricchendolo e contribuendo all'attualità culturale del luogo.

Fondamentale è anche la presenza di manifestazioni culturali, strumenti di valorizzazione culturale ma anche l'idea di poter utilizzare la scena per la realizzazione di feste, concerti. Nella concezione del giardino manierista infatti, l'elemento teatrale ebbe una funzione importantissima.

Un obiettivo fondamentale è la redazione di un nuovo rilievo di Boboli comprensivo dei condotti e dei sotterranei con schedatura botanica di ogni individuo arboreo. Il restauro della vegetazione implica scelte molto difficili nella manutenzione dei boschi e

si basa sul rinnovamento per settori e all'interno di una progettazione programmata nel tempo che non implichi vasti svuotamenti della vegetazione.

Il giardino di Boboli è un esempio di giardino rinascimentale e manierista italiano che ha ispirato da sempre una vasta letteratura il cui ultimo episodio è rappresentato dal Convegno Internazionale di "Boboli 90"⁹⁵, un evento molto significativo per la tutela e la valorizzazione del giardino. Nel convegno venivano avanzati voti per una regolamentazione dell'accesso al giardino con l'introduzione di un biglietto di ingresso. Alla guida della Soprintendenza fiorentina un'importante figura professionale, Angelo Calvani.

Tuttavia, nonostante queste importanti iniziative, nell'ultimo decennio lo stato di conservazione e le condizioni generali del giardino non sono purtroppo migliorate, dichiarando invece, segni di degrado e scarsa manutenzione.

Ci sono delle questioni ancora poco chiare riguardo la conservazione del giardino, quali per esempio i tentativi granducali di trasformazione del giardino in giardino moderno secondo la nuova moda inglese del landscape gardening e la realizzazione del viale carrozzabile.

Oggi, inoltre, è in atto un tentativo di stravolgimento di una parte del giardino del secolo passato che mira a un'inedita sistemazione paesaggistica e contemporaneamente un ripristino dei labirinti esistenti dove fu realizzato il viale carrozzabile.

7.1.1. Boboli 2000: i nuovi progetti paesaggistici

Giorgio Galletti, che è stato direttore del giardino considera la realizzazione del viale carrozzabile un intervento paesaggistico mal riuscito in quanto l'apertura di questo viale comportò diversi riporti di terra, con la conseguente alterazione dei piani originari e inoltre avrebbe dovuto presupporre un intervento paesaggistico nelle aree ai lati del percorso ma al contrario quest'area divenne bosco per la produzione della legna.

⁹⁵ Boboli 90, <<Atti del Convegno Internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino, Firenze 9-11 marzo 1989>>, a cura di Cristina Acidini Luchinat e Elvira Garbero Zorzi, Firenze, Edifir, 1991. Si tratta della più vasta rassegna di contributi su Boboli suddivisa in sei sezioni tematiche: 1. Storia dell'arte; 2. Biologia; 3. Vita e uso del giardino; 4. Architettura e idraulica; 5. Archeologia; 6. Conservazione.

Dopo diversi anni di abbandono la zona dei labirinti è diventata una squallida boscaglia soffocata da lecci in condizioni di fatiscenza.

Galletti giudica severamente questo cattivo intervento paesaggistico, rappresenta una complessa vicenda di trasformazioni avvenuta nell'arco di quasi due secoli in questa parte del giardino.

Cosa prevede allora l'intervento per questa parte di giardino?

Si esclude l'ipotesi della ricostruzione dei tre labirinti perché non si hanno dati sufficienti sulla loro forma ed è sicuramente da escludere un ripristino arbitrario, il suolo è stato completamente alterato da opere di sbancamento e di riporto di terra per la realizzazione del viale carrozzabile e infine l'operazione avrebbe dei costi molto alti non giustificabili all'interno di un giardino che richiederebbe interventi di restauro in ogni sua parte.

Il criterio guida dell'intero intervento di restauro è la valorizzazione dei centri dei labirinti con opere di ripristino più o meno consistenti, il rimodellamento del viale carrozzabile in chiave paesaggistica mediante alcuni interventi che possono riguardare la potatura delle spalliere laterali e aprirle in alcuni punti per ottenere visuali in direzione degli ex labirinti.

L'intervento sui labirinti e sul viale carrozzabile fa riferimento ad un altro problema ovvero la gestione dei boschetti e delle leccete. Per quanto riguarda la gestione dei lecci di Boboli almeno dalla fine dell'Ottocento e fino alla metà del Novecento è testimoniato un preciso tipo di gestione: la capitozza tura con il rinnovo del sottobosco e mantenimento di matricine per il rinnovo delle alberature. Nel caso di Boboli si effettua lo sgamollo secondo turni precisi a rotazioni decennali e si predispone un piano decennale di rinnovo che all'esaurimento delle piante procede all'eliminazione delle ceppaie e al reimpianto del bosco. Infatti un leccio governato a sgamollo ha una vita media di cinquanta-settanta anni mentre un leccio lasciato libero può vivere almeno duecento anni e più.

L'autenticità del giardino è da individuare quindi nella risultante di fattori autentici quali la gestione e la specie delle piante. Nel sacrificio e nel rinnovo programmato dei singoli individui vegetali consiste il fondamento per la conservazione del bosco e del giardino stesso.

7.2. Villa d'Este a Tivoli

Villa d'Este (fig.16 e fig.17), capolavoro del giardino italiano e inserita nella lista UNESCO del patrimonio mondiale, con l'impressionante concentrazione di fontane, ninfei, grotte, giochi d'acqua e musiche idrauliche costituisce un modello più volte emulato nei giardini europei del manierismo e del barocco.

Il caso di Villa d'Este rappresenta una serie di problematiche connesse con la gestione di un giardino storico nei suoi molteplici aspetti. Il giardino tutt'ora possiede la conformazione dell'impianto cinquecentesco, articolato in terrazzamenti degradanti e impostato secondo un asse longitudinale centrale e cinque assi trasversali che raccordano le diverse pendenze del terreno e collegano le emergenze architettoniche delle fontane che sono posizionate sui margini. Rispetto al giardino originario è invece mutato l'assetto vegetale per le varie modifiche introdotte nel XVII e XIX secolo.

Le modifiche più consistenti riguardano la sostituzione dei labirinti, dei padiglioni e dei pergolati con parterres decorati.

Nella seconda metà dell'ottocento, dopo 150 anni di abbandono della villa, furono eseguiti diversi lavori di ripristino: l'integrazione dell'antica vegetazione e nuove varietà botaniche di importazione di altissimo sviluppo verticale. I fattori che concorrono maggiormente al degrado e al deperimento del patrimonio arboreo sono per esempio attacchi parassitari di varia natura, eventi atmosferici quali fulmini e gelate. Tra le condizioni ambientali sfavorevoli vi è senza dubbio l'ombreggiamento di molte zone, dovuto all'esposizione a settentrione del giardino e lo sviluppo verticale di alberature e siepi. L'eccessivo ombreggiamento comporta un progressivo depauperamento delle varietà presenti in un giardino, ne consegue che rispetto all'iniziale eterogeneità della composizione dei boschetti si contrappone una uniformità odierna caratterizzata da *Quercus ilex* e *Laurus nobilis* di cui è meno problematica la sopravvivenza. Per questo motivo le siepi di bosso pian piano sono state integrate con piante di lauro fino a prenderne il sopravvento. Il controllo delle masse arboree risulta quindi uno degli obiettivi principali dell'intervento di recupero del giardino.

In altre zone invece, soprattutto in pendio, non è possibile un incremento di insolazione mediante un diradamento delle masse arboree poiché contrasterebbe la morfologia dei

luoghi ma si dovrà ricorrere a nuove piantumazioni laddove si è perduta l'eterogeneità della composizione arborea.

L'enorme afflusso di visitatori crea notevoli danni per la vegetazione per esempio per quanto riguarda la deformazione delle siepi che presentano una sorta di solco all'altezza di circa un metro soprattutto nei viali non molto larghi, per il continuo passaggio della massa di visitatori.

Le problematiche legate alla conservazione, riguardano il patrimonio arboreo ma anche i manufatti architettonici; in particolare i materiali costitutivi spesso sono facilmente deperibili, esposti all'aperto, a contatto con l'acqua, oppure legati a condizioni climatiche sfavorevoli, lo sviluppo continuo di vegetazione infestante. Queste molteplici cause di degrado hanno comportato e comportano tutt'ora un impegno oneroso per il restauro e la manutenzione. Purtroppo la villa ha subito dei periodi molto lunghi di abbandono ma spesso si è data maggior importanza alla parte architettonica rispetto che al recupero del verde. Nel 1979 la Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici del Lazio ha dato avvio ad un programma di restauro del giardino che versava in pessime condizioni di conservazione, fu quindi effettuato un censimento della vegetazione del parco per opera dell'Istituto di Botanica dell'Università di Roma, molto utile per l'identificazione della vegetazione appartenente alle varie fasi storiche.

L'intervento è stato indirizzato prima di tutto a riequilibrare gli addensamenti arborei per ristabilire le condizioni di sopravvivenza delle specie antiche ma soprattutto per recuperare l'assetto formale del giardino.

Si è quindi proceduto alla eliminazione di alberi e arbusti estranei all'antica flora di recente e casuale piantumazione, alle potature, all'alleggerimento delle chiome degli esemplari ad alto fusto e all'abbattimento di piante secche e decrepite. Alcuni vuoti sono stati colmati con nuove piante *Quercus Ilex*. L'intervento ha riguardato anche l'impianto di siepi sia per la ricostruzione degli allineamenti perduti, sia per la sostituzione di specie ormai decrepite. Sono stati necessari inoltre interventi di chirurgia arborea e di rinvigorismento.

Il reale problema della Villa consiste nella difficoltà di sopperire con i fondi a disposizione alle necessità dei manufatti architettonici. Il giardino invece si presenta in condizioni decorose e il programma di recupero procede, anche se a ritmi lenti.

La manutenzione ordinaria è affidata in cottimo fiduciario alla stessa ditta che sin dall'inizio si è occupata del restauro; tra i 14 operai in servizio presso la villa, due sono addetti con qualifica di giardiniere e vivaista ma di certo non sono sufficienti per i bisogni del vasto giardino.

Il restante personale operaio si occupa del mantenimento del complesso con opere di pittura, con la revisione dell'impianto elettrico, con opere murarie di ripristino.

Un altro grave onere è rappresentato dalle operazioni di diserbo delle fontane: il limo trascinato dall'acqua diventa un deposito melmoso che favorisce lo sviluppo di erbe infestanti. Questa vegetazione si riforma poco dopo una pulizia accurata, tanto che questa situazione richiede un controllo continuo per non provocare ulteriori danni durante le operazioni di estirpazione delle erbe.

A fronte del numero elevato di visitatori sono stati introdotti provvedimenti per la regolamentazione delle visite sulla base di uno studio predisposto dalla Soprintendenza.

7.2.1. I restauri tra le due guerre

Dopo un lunghissimo periodo di usufrutto del cardinale mecenate Hohenlohe, la villa cade nell'oblio dei proprietari austriaci. Il complesso si trovava in grave stato di trascuratezza; questa situazione porta il governo italiano a intraprendere trattative circa la vendita o l'affitto della villa al Convitto Nazionale "Amedeo di Savoia" di Tivoli, al fine di utilizzarla per eventi di rappresentanza.

Queste trattative fallirono e nel 1909 il governo tenta di nuovo l'accordo con la corte austro-ungarica che dimostra la propria disponibilità a cedere il palazzo al Convitto e al Comune di Tivoli, i quali avrebbero acquisito anche "il parco sontuoso e largamente ripieno di venustà naturali ed artistiche"⁹⁶.

Antonio Munoz, ispettore dei monumenti, musei, gallerie e scavi di antichità, è considerato il responsabile di un processo evolutivo del concetto di tutela dei monumenti che aveva indotto alla emanazione da parte dello Stato italiano durante il primo decennio del XX secolo, di una serie di provvedimenti legislativi volti a regolamentare gli interventi di restauro.

⁹⁶ "La villa d'Este di Tivoli ritorna all'Italia", *La Tribuna*, dicembre 1909 (ACSR, Min. P. I., Dir. Gen. AA. BB. AA., Div. I, b. 1496, anni 1920-24).

Sotto la tutela degli organi di competenza vengono intrapresi sistematici e consistenti lavori di restauro del palazzo e del giardino. A partire dal 1922 hanno inizio nel giardino lavori di pulizia e di bonifica con la rimozione di circa 400 mc di cumuli di terra e di materia organica del fogliame che essendosi depositati nel corso dei secoli impedivano il passaggio e la fruizione dei percorsi. Al di sotto di questo materiale, si procede al recupero di fontane, vasche sepolte. Vengono effettuate potature e tagli delle sterpi e delle erbacce, ma soprattutto il restauro delle fontane.

Nel novembre 1922 Munoz avvia i lavori alle condutture: *“l’acqua è necessaria alla villa per poter riattivare le fontane monumentali che da molti anni ne sono prive, appunto perché il Segrè le utilizzava per conto proprio”*⁹⁷. La determinazione del quantitativo sufficiente per l’alimentazione contemporanea di tutte le fontane costituiva un’ impresa significativa.

7.2.2. I restauri secondo il criterio filologico

Una volta effettuati i lavori preliminari di sistemazione, dal 1925 hanno inizio i lavori di restauro delle strutture e degli apparati ornamentali delle fontane e del palazzo coordinati da Attilio Rossi con la supervisione di Antonio Munoz. Gli interventi hanno come obiettivo ridare lo splendore e riportare alla primitiva solennità con un atteggiamento filologico. Il monumento non è più un modello da imitare ma diventa un documento portatore di un valore storico le cui stratificazioni vanno rispettate e conservate come testimonianza di civiltà.

In tal senso l’intervento di restauro deve procedere con rigore, basato su prove e documentazioni certe in modo da non alterare il manufatto con falsificazioni. Rispetto al passato si evince quindi la volontà di accentuare gli aspetti conservativi e attenuare quelli innovativi. A coordinare i lavori di restauro è il direttore della villa Attilio Rossi; la sua particolare attitudine storico-artistica gli permette di affrontare gli interventi di restauro con la dovuta sensibilità e attenzione riportando la villa al suo antico splendore.

⁹⁷ Lettera del soprintendente Antonio Munoz al ministro della Pubblica Istruzione, 12 ottobre 1922 (ACSR, Min. P. I., Dir. Gen. AA. BB. AA., Div. II, b.202, anni 1929-33)

Nel giardino una volta liberati e spazzati i viali dalle sterpi e dal fogliame si procede all'esame dello stato di conservazione degli alberi secolari e degli arbusti, che subiscono consistenti operazioni di potatura della vegetazione incolta e parassitaria.

Una volta ripristinata la leggibilità dell'antica architettura vegetale del parco vengono eseguite reintegrazioni dei filari e delle quinte arboree con nuovi esemplari della stessa specie.

Tra il 1925 e il 1926 si occupa del ripristino delle condutture sconnesse e ammalorate.

Una ulteriore causa di degradazione era la presenza di vegetazione spontanea: piante infestanti coprenti la superficie le cui radici penetravano negli strati più interni dell'apparecchio murario e colonie di microrganismi quali muschi e licheni favoriti da soleggiamento.

Un altro problema riguardava le Peschiere antistanti la fontana dell'Organo; le vasche erano troppo permeabili per la presenza di fessurazioni e distacchi. Per ovviare a questo problema si proteggono le piante e i fiori più delicati attraverso la costruzione di una serra per la coltivazione delle specie durante i mesi invernali.

Inoltre Rossi provvede all'acquisto e al recupero di alcune statue romane. Si tratta di un restauro di significati e di valori; si tende al ripristino delle forme e degli stili originari così come concepiti al momento della loro ideazione.

Il caso di Villa d'Este, all'interno della vicenda italiana dei restauri, è significativo per comprendere i limiti delle teorie e metodologie che riducono gli interventi a schematizzazioni prestabilite e codificate che non contemplano il monumento come interagente con il contesto che lo circonda e soprattutto come testimonianza delle complesse dinamiche storiche, sociali e naturali che modificano nel tempo ambiente e patrimonio.

Le guerre mondiali hanno messo in discussione la teoria del "minimo intervento" dando origine ad un vivace dibattito circa le metodologie di restauro che implicavano scelte talmente vaste da superare qualsiasi norma prescrittiva. I diversi casi che si presentavano spingevano a considerare ogni singolo monumento unico e singolare.

Nel ricostruire ciò che era stato perduto dell'edificio, si riacquistava anche il significato che esso aveva acquisito nel corso del tempo.

7.3. Manutenzione nel parco della Reggia di Caserta

La Reggia di Caserta (fig.18) è parte integrante di un progetto grandioso per espresso desiderio della regina Maria Carolina di Napoli, sorella di Maria Antonietta, moglie di Luigi XVI, a opera dell'architetto Luigi Vanvitelli (1700-1773) che ideò ma non riuscì a portarlo a termine soprattutto a causa delle ristrettezze economiche.

Vanvitelli progetta una città amministrativa, nuova capitale del Regno, disposta su assi radiali convergenti nella Reggia che doveva rappresentare il centro prospettico e ideologico del potere.

Il parco fu realizzato sulla base di un preesistente giardino rinascimentale in stato di semi-abbandono, appartenente alla Villa dei Caetani di Sermoneta. Questo giardino era stato concepito con siepi di bosso, labirinti, statue, fontane, giochi d'acqua, caratteristiche tipiche del Giardino all'italiana.

Di questo antico impianto restano diverse statue e il Bosco Vecchio. Questo Bosco è caratterizzato dalla presenza di lecci e da un fittissimo sottobosco. Quando morì Vanvitelli nel 1773, i lavori continuarono sotto la direzione di Carlo, suo figlio, che semplificò il progetto senza stravolgerlo nella sostanza.

Furono sostituiti i parterres ricamati con siepi di bosso dal grande prato ad anfiteatro ma complessivamente il programma simbolico di Luigi fu rispettato.

Il terreno sul quale sorge il Parco è in leggero pendio: dai 76 metri s.l.m del Palazzo ai 122 metri, con una pendenza media dell'1%. Secondo questo dislivello, Vanvitelli aveva progettato la distribuzione a caduta dell'acqua alle vasche e alle fontane. Il parco è costituito da grandi prati in basso, un bosco sulla sinistra e da un lungo e stretto asse mediano che misura tre chilometri e che partendo dal Palazzo arriva fino alla cascata. Nel parco non vi sono fiori, ad esclusione di quelli spontanei, come le margherite nei prati, le violette o i ciclamini nei boschi. Le essenze arboree sono moltissime soprattutto perché in origine non si trattava solo di un giardino di paesaggio ma anche di un orto botanico; alcuni esemplari datati con certezza sono: il *Taxus baccata*, il *Cedrus libani*, gli *Eucalyptus* robusta, il *Cinnamomum camphora*, le araucarie, le sequoie, la *Camelia japonica*, la *Cycas revoluta* etc. Sono in funzione anche due serre moderne e due antiche ma la loro funzione originaria è andata perduta a causa della carenza di giardinieri

specializzati portando così alla scomparsa di intere collezioni di piante esotiche. A fronte di un afflusso elevato di visitatori, l'Amministrazione dispone di circa cinquanta custodi ripartiti in due turni. Per la manutenzione ordinaria ovvero per le operazioni di potatura, sostituzione degli alberi, manutenzione delle fontane, delle vasche e dei laghetti, vengono impiegati quindici giardinieri, numero insufficiente da rendere necessario spesso l'appalto di molti lavori a ditte esterne. L'Amministrazione non è sufficientemente attrezzata per affrontare la gestione di un simile patrimonio infatti se un giardino storico va considerato come un monumento vivente, proprio in quanto tale esso richiede per la sua conservazione, uso e restauro, regole specifiche e del personale specializzato soprattutto perché la materia vegetale necessita di puntuali sostituzioni e rinnovamenti ciclici.

Il Parco della Reggia ha subito un cambiamento, passando da luogo di svago per la corte borbonica a parco pubblico con i relativi problemi di gestione e fruizione per un giardino aperto a grandi masse di visitatori; il programma di restauro ha dovuto affrontare le seguenti problematiche: a) apertura al pubblico con dotazione di servizi, b) manutenzione costante con adeguamento degli impianti e attuazione programmata degli interventi di restauro, c) restauro degli edifici esistenti con relativa destinazione d'uso, d) tutela delle aree limitrofe.

Fondamentale è per la Reggia, lo studio, l'analisi e la conoscenza del processo evolutivo del Parco per un corretto intervento che non si limiti a privilegiare le emergenze architettoniche.

Per ovviare a questi rischi la Soprintendenza aveva presentato una perizia di spesa in cui vi erano le seguenti voci: a) aerofotografia e foto interpretazione, b) fotografie all'infrarosso, c) realizzazione di un rilievo accurato di tutto il comprensorio, d) censimento degli elementi vegetali con la determinazione della specie e la stima delle età degli individui, e) la produzione di carte tematiche comprendenti la carta delle piante originali e di quelle messe a dimora in epoche successive, delle piante autoctone e alloctone, degli impianti arbustivi, delle piante sempreverdi, delle angiosperme e gimnosperme, delle piante infestanti, carte delle acque superficiali e profonde, carta delle emergenze architettoniche, carta dei danni provocati dal pubblico etc. Soltanto dopo

questa analisi è possibile pensare alla stesura di un progetto che consenta una migliore gestione, una programmazione della manutenzione ordinaria mirata.

Uno dei problemi maggiormente rilevante riguarda la carenza di acqua. Vanvitelli, per recuperare l'acqua per le cascate, fontane e vasche di tutto il complesso fece costruire un acquedotto, l'Acquedotto Carolino, che portava oltre 600 litri al secondo. Attualmente il problema è di duplice natura: da un lato le falde idriche delle sorgenti del Taburno che alimentavano l'acquedotto si sono abbassate e dall'altro l'acqua viene prelevata anche abusivamente lungo il percorso e quella che arriva viene utilizzata per usi civili. Al momento non è possibile quindi restituire l'acqua al Parco.

La Soprintendenza ha cercato di ovviare a queste problematiche per esempio con l'innaffiamento dei prati durante la stagione calda; sono stati scavati pozzi artesiani ed è stato costruito un impianto di risalita e riciclaggio delle acque per ricreare l'effetto cascata.

Recentemente sono stati eseguiti lavori di restauro delle statue e di emergenze architettoniche; le emergenze architettoniche non sono rilevanti al momento soprattutto in seguito all'intervento di restauro degli ultimi anni. Rimangono da risanare alcune vasche, come la Peschiera mediante svuotamento e asportazione dei detriti formati negli anni.

7.3.1. Il giardino informale di Caserta

Risale al 1785 la decisione della regina di Napoli di far realizzare un giardino. Venne scelto John Andrew Graefer, un abile giardiniere con notevole esperienza in botanica. Il progetto del giardino nasce dalla collaborazione di Graefer e Vanvitelli, come sintesi di una parte "silvestre" a oriente cioè caratterizzata da rarità botaniche, scorci suggestivi e finte rovine e un'area "coltivata" a ponente destinata all'esposizione, all'acclimatazione e alla riproduzione delle piante. Fin dall'inizio la moda del giardino informale fu mitigata dalla tradizione italiana del giardino botanico, accentuata dall'esperienza di Graefer e l'interesse verso la flora esotica.

Sir William Hamilton, incaricato dalla regina di occuparsi del progetto, voleva che il giardino fosse contemporaneamente un luogo di svago per la regina, per il principe

ereditario e le principesse ma soprattutto che vi si potesse trovare ogni tipo di coltura. Nel giardino inglese di Caserta quindi vi era l'attività tipica di un orto botanico in grado di studiare e riprodurre le varie specie vegetali che poi si sarebbero diffuse nei numerosi siti reali e nelle residenze aristocratiche del regno.

Accanto agli effetti pittorici caratterizzati dall'alternarsi di praterie, ruscelli e boschetti, furono edificati da Vanvitelli numerosi padiglioni per la sosta e lo svago dei reali.

Su suggerimento di Hamilton viene realizzata una scena rustica realizzata in modo da riprodurre dirupi, crepacci e crolli, il criptoportico, realizzato all'interno di una grotta artificiale. All'interno delle finte rovine vennero inserite sculture molto preziose e autentiche appartenenti al patrimonio dei Farnese e colonne prelevate dalle antiche città sepolte dal Vesuvio per accentuare ancor maggiormente il forte legame con la romanità.

Vanvitelli concepisce poi un tempietto circolare realizzato per volontà di Ferdinando IV con colonne corinzie e fregi a bucrani.

L'ultimo edificio a essere realizzato nel 1794 fu la casa del Giardiniere, destinata alle necessità del personale e alla custodia degli attrezzi e dei semi. Si evince la volontà di realizzare una vera e propria dimora all'interno del giardino per la grande mole dell'edificio e le particolarità architettonica della facciata: paraste rustiche binate poggianti su un basamento a bugnato e archi.

Lo spirito del giardino inglese inteso come luogo di delizie ma anche come centro di sperimentazione botanica e attività economicamente produttive continua anche durante il secolo successivo sotto la direzione di importanti botanici.

Nonostante le vicissitudini e le ingiurie dei conflitti bellici, il giardino conserva ancora molte delle caratteristiche originarie e soprattutto richiamano alla mente ricordi, immagini, segni e suggestioni a cui difficilmente ci si può sottrarre percorrendo i viali del giardino.

Nell'aprile 2005, la Soprintendenza casertana ha riunito i rappresentanti di importanti regge europee, Versailles e Shombrunn per discutere delle esigenze comuni e delle problematiche di restauro e gestione dei giardini storici, per i quali è stata proposta l'elaborazione di un decalogo per indicare a livello europeo le regole da seguire per una corretta fruizione.

Le prospettive per il futuro prevedono il completamento dei lavori di restauro, il recupero del Bosco di S. Silvestro, l'aumento delle superfici visitabili e gli ambienti da custodire; i problemi legati alla gestione, la carenza di giardinieri e la necessità di manutenzione costante possono essere affrontate mediante convenzioni con società o associazioni. Deve essere avviata un'attività di scambio di semi o piante storiche con gli orti botanici o con i giardini di altre residenze reali. E' quindi opportuno creare un registro delle piante in entrata e in uscita.

7.4. Metodologie di intervento a confronto

Il giardino è sempre stato considerato un elemento molto importante, il cuore, l'anima delle più belle ville dei regnanti. Parallelamente al restauro architettonico si è sviluppata nel corso dei secoli una sensibilità particolare al restauro e alla manutenzione di questi giardini considerati indubbiamente un patrimonio artistico.

Una caratteristica comune a tutti i giardini di queste importanti ville storiche riguarda purtroppo i periodi di abbandono e di decadenza dovuti per esempio alla successione di dinastia regnante o ancora alle vicissitudini storiche.

In questi esempi di giardini storici emergono diversi approcci e modalità di intervento.

Nel caso del giardino di Boboli l'obiettivo principale è la modernizzazione dell'intero assetto attraverso il rinnovamento per settori e un tipo di progettazione programmata che gradualmente evita lo "svuotamento" della vegetazione ma questo tentativo di rendere il giardino moderno, attraverso il viale carrozzabile e i vialetti serpentini, altera decisamente i piani originari. Infatti viene definita una vera e propria manomissione da Giorgio Galletti.

In villa d'Este avviene esattamente il contrario; è ancora identificabile l'impianto cinquecentesco, ma cambia inevitabilmente l'assetto vegetale.

Infatti qui, l'obiettivo principale dell'intervento di recupero è il controllo delle masse arboree e l'assoluto rispetto delle stratificazioni, evitando falsificazioni. Emerge quindi, un atteggiamento maggiormente conservativo in cui si cerca il più possibile di attenuare atteggiamenti innovativi.

Per quanto riguarda il giardino della Reggia di Caserta invece, viene attuato un programma di analisi per un corretto intervento, attraverso la conoscenza del processo evolutivo. Ogni elemento all'interno del giardino, richiama le caratteristiche originarie; da qui si evince l'intento conservativo e il rispetto verso il passato attuato attraverso un'attenta manutenzione.

8. “L’artista – giardiniere” e il “progettista – proprietario”

Al pari della mano del progettista, sia esso artista giardiniere o proprietario, si muove, nella progettazione di un giardino, la natura. La natura ha un ruolo progettuale autonomo e ben riconoscibile, di cui il progettista attento terrà conto. Prima di tutto vi sono le “variazioni” che la natura introduce nei luoghi. Il progettista utilizza la natura e i suoi accidenti prevedendone l’inserimento diretto nel suo progetto. La progettualità della natura si rivela prezioso aiuto per il progettista: nel caso dell’accostamento dei colori, per le forme del fogliame. La natura è autrice del giardino insieme alla mano dell’uomo insieme realizzano il giardino e lo gestiscono nel tempo, dice Lionella Scazzosi.

8.1. Il movimento dei *cottage - garden*

Fin dal ‘600 in Inghilterra il giardinaggio è considerata un’attività particolarmente adatte alle signore dell’alta società a cui, per esempio sono dedicati volumi letterari specifici. Il contributo più importante dato al giardino è costituito dalla riproposizione in forme aggiornate del gusto *Arts & Crafts*⁹⁸ del *cottage garden*⁹⁹ dell’età Tudor, da parte di figure come il giardiniere inglese William Robinson, vissuto tra il 1838 e il 1935 che espone i suoi principi in *The wild garden (Il giardino naturale)* pubblicato nel 1870 e in altre riviste da lui fondate come quella dal titolo “The garden” nata nel 1871.

Schierandosi contro i grandi giardini formali che si stavano diffondendo in quel periodo, caratterizzati da un rigido impianto architettonico, e di cui le pubblicazioni di Sir Reginald Bloomfield, *The formal garden in England (il giardino formale in Inghilterra)* del 1892 e quello di Inigo Triggs, intitolato *Formal garden in England and Schotland (Il giardino formale in Inghilterra e Scozia)* del 1902, decreteranno il trionfo, Robinson, che si rivolge ad un pubblico meno abbiente ma sensibile e raffinato, propone un giardino più

⁹⁸ è stato un movimento artistico per la riforma delle arti applicate, una sorta di reazione colta di artisti ed intellettuali all’industrializzazione del tardo Ottocento.

⁹⁹ The cottage garden is a distinct style of garden that uses an informal design, traditional materials, dense plantings, and a mixture of ornamental and edible plants. English in origin, the cottage garden depends on grace and charm rather than grandeur and formal structure. Homely and functional gardens connected to working-class cottages go back several centuries, but their reinvention in stylized versions grew in 1870s England, in reaction to the more structured and rigorously maintained English estate gardens that used formal designs and mass plantings of brilliant greenhouse annuals

naturale, informale e di raccolte dimensioni, in cui le piante per lo più indigene e perenni, sono accostate al fine di garantire un aspetto gradevole in ogni stagione dell'anno.

Nella prefazione alla sua opera, scritta nel 1881, egli scrive che la sua volontà era quella di introdurre piante esotiche nei giardini inglesi, dando vita così al 'giardino naturale'. Ma questo termine non dev'essere frainteso. Già allora Robinson ci tenne a precisare che con 'giardino naturale' si intendeva alla sistemazione di piante rustiche, esotiche in luoghi e condizioni che ne consentissero l'acclimatazione e la crescita. Il termine poi non deve essere frainteso nemmeno con 'giardino pittoresco', né dev'essere preso per un giardino selvatico. Esso si adatta bene invece al limite dei prati, nelle macchie di verde, nei parchi, o dove c'è molto spazio sotto gli alberi e in tutti i posti dove si possono creare gradevoli combinazioni vegetali.

Ma l'approccio così innovativo di Robinson è avvenuto grazie anche all'apporto di altri personaggi del tempo. E' per esempio Gertrude Jekyll (1843-1932), che ha dedicato a questa passione gli ultimi cinquant'anni della sua vita, riservando nel giardinaggio la raffinata sensibilità artistica e le profonde competenze di botanica. La Signora Jekyll cresciuta in campagna dimostra grande interesse per i giardini. La sua vocazione artistica la spinge verso la pittura e dal 1861 frequenta la South Kensington School of Art, frequenta la National Gallery, attratta dalla pittura atmosferica di Joseph Mallord William Turner e dalle opere degli impressionisti. Frequenta poi artisti e intellettuali come Hercules Brabazon che dipinge acquerelli di paesaggi. Poi completa la sua formazione con viaggi in vari paesi d'Europa e dal 1863 scopre con la luce e i colori dei paesi del sud Europa, la vegetazione e le piante aromatiche del Mediterraneo.

Nel 1869 incontra William Morris e si avvicina al movimento delle Arts and Crafts, iniziando così a disegnare motivi per tessuti. Ma, quando gravi problemi alla vista le impediscono di proseguire la carriera di pittrice, si cimenta con altre forme d'arte e attraverso il giardinaggio, traduce con le forme del fogliame e i colori dei fiori le conoscenze acquisite in campo artistico.

Nel 1876 si trasferisce a Munstead House, nel Surrey, dove sperimenta nuove combinazioni di piante, seguendo i suggerimenti di Robinson incontrato nel 1875.

Nel 1883 acquista la vicina proprietà di Munstead Wood caratterizzata dal fatto che confinava con un bosco di conifere ed era costituita da una vasta brughiera. La sua sfida diventa allora quella di trasformare questo luogo in un giardino, a cui si dedicherà fino alla morte e otterrà un enorme successo.

Il bosco diventa un prolungamento del giardino, con sentieri che vi penetrano ornati di piante. Il giardino e il bosco si integrano al punto da diventare quasi una cosa sola da non poter distinguere il limite dell'uno e dell'altro.

Un'altra novità è la simbiosi che viene creata dall'unione tra edifici e giardini adiacenti, dovuta alla collaborazione tra la Jekyll e l'architetto Edwin Lutyens (1869-1944) (fig.19, fig.20). A questo personaggio la Jekyll affida nel 1889 la costruzione della casa e di altre due piccole costruzioni, realizzate con semplici materiali naturali, secondo la tradizione locale e con gran cura per i dettagli: caratteristica tipica della filosofia Arts and Craft. Munstead Wood suscita grande interesse tanto che diventa uno straordinario laboratorio e la Jekyll scrive a tal proposito molti articoli che dal 1882 vengono regolarmente pubblicati in "The Garden" di cui nel 1900 diventa coeditore. Un gran numero di lettori segue in diretta la sua opera, che diventa un vero mito, e questi stessi lettori poco più tardi si rivolgeranno a lei per ottenere consigli da applicare "a regola d'arte" nei loro giardini. Nel periodo durante la collaborazione con l'architetto, furono ideati circa cinquanta giardini: Lutyens progetta case importate su una semplice geometria formale, composte di volumi squadrati, la Jekyll interviene alleggerendo e accompagnando aritmicamente il paesaggio verso la lussureggiante vegetazione che circonda l'edificio e giocando coi colori.

Alla Jekyll viene attribuita l'idea di fondere insieme bosco, giardino e paesaggio circostante, che fino ad allora erano concepite come entità differenti. "*Le airole erano come "stanze a cielo aperto" e facevano da preludio a alle aree del sottobosco e poi del bosco*".¹⁰⁰

La Jekyll (fig. 21) è a sua volta influenzata da un altro personaggio davvero rilevante nel panorama inglese: Vita Sackville-West (1892-1962) (fig. 22, fig.23). Aristocratica autodidatta, eccentrica e stravagante, Vita affida ai suoi scritti il grande amore per il paesaggio del Kent. Essa scrive alcune opere dal titolo *The Land* (1962), *Collected*

¹⁰⁰Gertrude Jekyll, *Bosco e giardino*, Franco Muzzio Ed., Roma, 2003

Poems (1933), e *The Garden* (1946), nate dal frutto del grande interesse per i giardini. Conoscenza che invece viene messa in pratica con la creazione dei suoi due giardini privati (fig.24, fig.25).

Un'opera particolarmente riuscita è un giardino nel Kent a breve distanza da Knole. Qui Lutyens fornisce il progetto di un giardino all'olandese e a partire dal 1930, nei pressi del Sissinghurst Castle, diruto castello medievale appartenuto agli antenati di Vita, la Sackville-West lavora in collaborazione col marito che è un abile architetto dilettante. I due si completano perfettamente poiché lui è classico e regolare: nei suoi progetti vige la geometria di rigore; lei invece, stravagante, veste gli spazi dal semplice disegno, con un'esuberanza di segni, rivelando la sua vena poetica nei comparti del giardino, concepiti in modo da offrire diversi effetti per ogni stagione.

Vita racconta la sua esperienza nella rubrica "In your garden", tenuta nell'"Observer" dal 1946 al 1960. Vita Sackville-West citava nei suoi scritti William Robinson, il pioniere simbolo del giardinaggio naturale e informale per la generazione precedente; conosceva poi le idee di Miss Jekyll relative agli schemi di colore e alla loro progettazione e qualche sporadica traccia ci arrivò attraverso gli scritti di Vita. Altri due personaggi importanti, i quali non si possono non citare a questo punto, sono Sylvia Crowe (1901-1998) (fig. 26) e Brenda Colvin (1897-1981).¹⁰¹

8.2. Artisti di giardini in Italia

La figura del giardiniere nasce già nel Rinascimento nei Paesi nordici e fiamminghi associata alla lavorazione della terra e alla pratica del giardinaggio ma nel XVII secolo e precisamente con André Le Notre, definito l'inventore del *Jardin à la française*¹⁰², la figura del giardiniere viene elevata a professione, con il riconoscimento dell'apporto ideativo, artistico e progettuale.

¹⁰¹Sono due paesaggiste inglesi. Entrambe sono tra i membri fondatori dell'Associazione inglese Architetti del giardino, ribattezzata Institute of Landscape Architects, nata nel 1929, trent'anni dopo il suo equivalente americano.

¹⁰²Marta Isnenghi, Flaminia Palmieri, Ines Romitti, *Di donne di fiori, paesaggi al femminile*, Mondadori Electa editore, Milano, 2005, p. 203

Ercole Silva all'inizio del XIX secolo nella sua opera *Dell'arte dei giardini inglesi*, parla dell'artista giardiniere ovvero un professionista artefice, dunque creatore addetto alla manutenzione di opere d'arte altrui.

I capisaldi dell'interesse per la figura del giardiniere vanno ricondotti alle leggi del 1939 ovvero alla volontà di tutelare il valore dei giardini non soltanto puramente visivo ma culturale.

Mentre nel nord Europa era presente una cultura ed un amore profondamente radicato per il paesaggio, in Italia non vi era ancora una piena consapevolezza dell'importanza del paesaggio. La sensibilità per questo argomento era privilegio di pochi. Erano soprattutto gli architetti che se ne interessavano e figure analoghe alle quali veniva ordinato, da parte di ricchi proprietari, di progettare grandi giardini. Talvolta annessi ad abitazioni nuove, talvolta come risistemazione di parchi antichi. In questo panorama emergono due figure di spicco: Maria Teresa Parpagliolo e Pietro Porcinai che possono essere paragonabili ai colleghi inglesi. Essi provengono da situazioni diverse ma si trovano ad operare in Italia nella prima metà del XX secolo e in alcune occasioni addirittura collaborando. Non perdono il contatto con i colleghi Inglesi, da cui molto apprendono per poi farne tesoro nei loro progetti, inoltre un'altra caratteristica che gli accomuna è il fatto di scrivere su giornali come *Casabella* e *Domus* dove elargiscono consigli preziosi a colleghi architetti e a proprietari, su come tenere i giardini e come curare terrazze fiorite.

Maria Teresa Parpagliolo inizia la sua carriera negli anni Trenta del ventesimo secolo e prosegue fino al 1974, anno della sua morte. Ella si trasferì in Inghilterra e iniziò lo studio di letteratura specializzata sulla fotografia, sul disegno e la pittura. Scrisse inoltre alcuni articoli su "Domus" negli anni 1930-1938 che le consentirono di trasmettere le sue conoscenze ai lettori -pratica diffusa come abbiamo visto precedentemente anche in Inghilterra- e di intraprendere un nuovo campo professionale. Nonostante il padre Luigi Parpagliolo avesse cominciato a dedicarsi alla protezione dell'ambiente già attorno al 1900 e fosse stato tra i primi sostenitori della protezione del paesaggio, Maria Teresa giunse al proprio successo personale seguendo una strada indipendente.

I primi lavori eseguiti mostrano il contrasto presente nei gusti della società tra il bisogno di un'identità nazionale basata sulla tradizione e il desiderio di moderni concetti spaziali e architettonici. Diversi lavori, tra cui un suo disegno risalente al '32 per un giardino di una villa rustica e il suo impegno per i giardini di Capri, che vengono definiti "prototipi per il giardino rustico italiano", mostrano l'impatto del nazionalismo culturale che influenzano la cultura italiana negli anni della sua giovinezza. Proprio da qui scaturisce il suo utilizzare la tradizione italiana dell'architettura dei giardini per la produzione moderna dell'architettura del paesaggio. In lei è forte ad un certo punto il modo di operare dettato dal regime fascista: nomina delle specie vegetali denominate "flora virgiliana", di origine italiana in opposizione alla "flora classica", che poteva comprendere anche specie esotiche. Tra le altre attività, diventa anche membro dell'équipe per la pianificazione dell'Esposizione Universale a Roma, dove dal '40 al '42 è capo dell'Ufficio Parchi e Giardini. Non giunse comunque a negare totalmente l'uso delle piante esotiche come invece fecero altri personaggi illustri e non si mise a criticare ogni "internazionalizzazione" nell'arte dei giardini come fece Pietro Porcinai.

Fin dal principio la sua carriera fece ricorso alla cultura inglese e tedesca del giardino come riferimento per i disegni e gli scritti. Perciò oltre ai principi della tradizione italiana cercò di trasmettere e applicare idee moderne tratte da esempi e dibattiti stranieri. Per esempio il concetto a lei attribuito del giardino come "abitazione all'aperto" che fornisce spazi per varie funzioni non deriva solamente dalla sua conoscenza del principio antico rinascimentale dell'unità tra casa e giardino. Corrisponde anche al modello di giardino come estensione della casa e come abitazione all'aperto che veniva già discusso in Germania nel 1900 e poi di nuovo negli anni venti sulla base di influenze del movimento Arts and Crafts.

E fu proprio ispirandosi alla filosofia di Ruskin e Morris che la Parpagliolo diffuse in Italia la conoscenza della piantagione di bulbi di specie primaverili, arbusti esotici, piante perenni e il loro uso nei massivi fioriti. L'influenza della cultura tedesca la portò nel '37 a progettare tenendo conto soprattutto delle piante e della "natura" più che delle linee rette e della geometria come era accaduto precedentemente. La Parpagliolo considerò il giardino un'opera d'arte solamente quando la sua vegetazione si adattava e corrispondeva completamente all'ambiente. La Parpagliolo cercò di diffondere una

sensibilizzazione collettiva del verde comune, questo fece cercando per esempio di separare confini e margini delle strade col verde piuttosto che con le recinzioni. Ad un certo punto della sua carriera fu definita precorritrice del movimento ecologista italiano e pioniera dell'affermazione professionale dell'architettura del paesaggio. Per lei era molto importante sensibilizzare un pubblico più vasto alla cultura del giardino e alla tutela della natura e del paesaggio e cercava di diffondere questa cultura scrivendo ad esempio indicazioni su come tenere un giardino sulla rivista "Domus".

Per il suo impegno e la salvaguardia dell'ambiente, si può considerare un'antesignana del movimento ecologista italiano iniziato attorno agli anni settanta e tra i suoi desideri ci fu la sensibilizzazione delle giovani generazioni.

Un ultimo progetto importante fu la ricostruzione del Bagh-i-Babur, il giardino cinquecentesco dell'Imperatore Moghul Babur, situato a Kabul, la capitale dell'Afghanistan, col quale contribuì al rinnovamento dell'interesse per i giardini dei Moghul. L'importanza di questa figura di cui abbiamo trattato sta nell'aver contribuito al diffondersi di una maggiore sensibilità per i giardini e per il paesaggio in Italia in un periodo in cui era interesse di pochi.

Alcuni progetti della Parpagliolo furono eseguiti con la collaborazione di Pietro Porcinai. Figura molto affascinante, su cui disponiamo di diverse bibliografie, grazie anche alla disposizione di materiale accessibile al pubblico nel suo archivio storico tenuto a Villa Rondinelli, abitazione e sede del suo studio, curato oggi dai figli, si dice che nutriva un grande amore per l'uomo e per l'individuo. Secondo Porcinai ciascuno aveva il diritto di esprimere liberamente il proprio gusto in piena libertà. Questa figura, dotata di grande sensibilità, non solo estetica, operò dal 1931, anno in cui sono datati i primi lavori, fino al 1986, anno della sua morte.

La sua formazione avviene non senza contatti col mondo anglosassone e tedesco, importantissimi per tutta la sua vita professionale. Il bagaglio di informazioni che acquisisce spazia dalle applicazioni dei principi dell'ecologia e della fitosociologia fino all'uso di piante perenni in progetti di giardini e parchi dall'impianto semplice e lineare.

Teneva conto dei cambiamenti della società e del bisogno, da parte della nuova classe borghese imprenditoriale, di circondarsi di tutti quei simboli del potere che erano stati

appannaggio dell'aristocrazia. Già dai primi lavori scaturisce la sua personalità artistica, i suoi lavori hanno alla base un'idea semplicissima, eppure difficilmente trasmissibile: la sintonia con la natura. Privi di significati simbolici sono però pervasi di misticismo.

Il suo metodo è costituito da un uso limitato delle piante e dall'utilizzo sapiente di materiali lapidei per le pavimentazioni, dalla cura di tutti i dettagli, cui vanno aggiunti ingenti e sapienti movimenti di terra. Non segue una metodologia precisa, non mette "firme" o segni di riconoscimento nei suoi progetti, ma di volta in volta valuta la soluzione migliore in base al luogo, al contesto e alle persone. Nei giardini toscani in particolare egli rispetta la tradizione che lo porta a scegliere linee severe e forme geometricamente contenute. Un altro modo di operare si rivela invece nelle ville lungo i laghi e il mare, e nelle opere fatte all'estero. Qui l'elemento d'acqua è il perno intorno al quale tutto viene pensato: l'acqua per Porcinai lascia scaturire la creatività in tutta la sua pienezza. Instaura un rapporto simbiotico col paesaggio in cui è chiamato ad intervenire e affronta ogni progetto con l'intensità emotiva ed intellettuale propria dell'artista. Porcinai valuta le scelte dei suoi progetti, non solo in base al senso estetico del giardino, ma anche secondo l'evoluzione naturale delle piante e del degrado ambientale e dei cambiamenti sociali in atto.

Il suo è un progetto di paesaggio che si confronta con la storia, sono i *Giardini del XX secolo* che ci è parso interessante riportare.

8.2.1. Classicismo e tradizione nell'opera di Pietro Porcinai

Le opere di Porcinai offrono spunti di riflessione sui temi più importanti e sulle problematiche del paesaggismo del nostro secolo. Un aspetto estremamente stimolante è costituito dalle tante opere nelle quali Porcinai si è confrontato con la teoria.

Naturalmente ogni progetto pone il progettista davanti a qualcosa di esistente, a una problematica da risolvere, da una situazione che il tempo ha modificato o degradato. Ogni ipotesi di progetto, anche la più semplice implica così alcune scelte che si basano sulla comprensione dell'esistente, più o meno storicizzato. *"Il rapporto con quanto esiste sul campo, la considerazione che noi diamo a quanto la storia di un qualsiasi sito ci ha*

lasciato, costituisce ancora oggi un argomento di indagine che necessita di una esauriente sistemazione.”¹⁰³

Al tempo stesso è chiaro che l’arte del passato, in particolare in Italia, dove la tradizione artistica è così forte, svolge un ruolo determinante nella formazione e nell’espressione di ogni artista.

Negli anni Trenta quando il giovane Porcinai si accingeva ad iniziare la sua professione, il contesto culturale relativamente alla storia era certamente non paragonabile a quello attuale. Per quanto riguarda la cultura della conservazione, il dibattito sul giardino era alle origini, mentre si aveva già più esperienza nel campo del restauro dei monumenti. Il 1931 segna una data importante poiché viene scritta la Carta di Atene e nello stesso anno si tiene a Palazzo Vecchio a Firenze, una mostra sui giardini italiani nella quale è evidente lo scarto culturale in rapporto ai monumenti architettonici, nella difficoltà di individuare i confini della conservazione per un’opera d’arte come il giardino. La Carta d’Atene segna il punto finale di un processo di maturazione che dalla metà dell’Ottocento aveva interessato la cultura del restauro monumentale, mentre la mostra fiorentina riordina per la prima volta il materiale documentario sul giardino italiano e ne sancisce al tempo stesso il primato culturale presentando anche alcuni casi di ‘restauro’ come quello del giardino di villa Guicciardini Corsi Salviati a Sesto Fiorentino dai quali si deduce che le idee nel merito erano ancora piuttosto confuse e si passava da tentativi di ricostruzione a nuove realizzazioni in stile.

Questo era il panorama italiano in cui lavorava il giovane Porcinai.

La sua bravura sta nell’operare in contesti architettonici e paesaggistici fortemente storicizzati. Il collegamento alla storia è continuo, la conoscenza dei capolavori dell’arte dei giardini è fonte costante di ispirazione, ma fino dai primi anni del suo lavoro è chiaro che la storia costituisce una conoscenza di base dalla quale partire, fornendo per così dire le radici ad uno sviluppo progettuale del tutto creativo. Per lui la storia era un punto di partenza, una fonte di ispirazione inesauribile che al tempo stesso lo aiutava a calibrare le scelte progettuali col fine di una buona realizzazione dell’opera.

“Questo continuo guardare alla storia, alla tradizione e all’ambiente storicizzato, è un dato caratterizzante dell’opera di Porcinai, (...) Inoltre questo innato saper imparare

¹⁰³Mariachiara Pozzana, *I giardini del XX secolo: l’opera di Pietro Porcinai*, Ed. Alinea, Firenze, 1998

dalla storia è una chiave di lettura anche per le soluzioni armoniose di inserimento nel paesaggio, attraverso le quali Porcinai ripropone in chiave moderna le intenzioni e le realizzazioni dell'architettura rinascimentale in particolare."¹⁰⁴ Porcinai era un artista, così viene definito da molti, non uno storico e per il contesto culturale in cui si era formato, per la mentalità che aveva non avrebbe mai applicato la pura conservazione.

Egli si è trovato a progettare giardini privati, verde industriale, parchi pubblici e studi veri sul paesaggio, come l'intervento per lo spostamento dei templi di Abu Simbel e la realizzazione della piazza del Centre Pompidou di Parigi, dove l'inclinazione della piazza è desunta dalle misurazioni fatte della Piazza del Campo a Siena.

L'attenzione alla storia con cui lui si trova a dialogare nei suoi interventi, non lo lascia mai dalle prime ville degli anni trenta dove trionfava il tema dell'edera, sino alle forme topiarie della sistemazione del giardino con piscina nella villa Il Palmierino negli anni settanta. Il giardino di villa Gamberaia è stato una fonte costante di ispirazione formale: il tema dell'edera che compare con insistenza nei primi lavori di Porcinai sembra certamente dipendere dal parterre moderno della villa dove suo padre Martino lavorava. Così vediamo ad esempio nei disegni di villa La Striscia ad Arezzo nel 1937 (progetto non eseguito) Porcinai proponeva le trasformazioni di un giardino tardo vittoriano, in chiave moderna ma con una intonazione monumentale e classica piuttosto marcata, e probabilmente in sintonia con le correnti artistiche degli anni trenta. Proprio nel medesimo anno, 1937, viene pubblicato un volume sul restauro del giardino e della villa Guicciardini Corsi Salviati dove era stato cancellato il giardino vittoriano e ricostruito il giardino settecentesco con inserzioni in stile (il labirinto, il teatro di verzura, ecc.).

Il contesto culturale del momento proponeva l'idea di restauro del giardino ancora come un rifacimento in stile che veniva peraltro celebrato dalla cultura ufficiale. (...)A questa idea di restauro in stile da un lato e dall'altro all'idea di giardino all'italiana, cioè giardino che ricostituisce in stile i giardini italiani del passato, Porcinai è decisamente contrario e non perde occasione per chiarirlo.

La ripresa di temi classici è evidente a Pieve Santo Stefano nel giardino di Villa Il Duca. In questi disegni è soprattutto la connessione con gli spazi attuata tramite collegamenti prospettici e simmetrici, che rimanda chiaramente agli esempi della

¹⁰⁴Sono due paesaggiste inglesi. Entrambe sono tra i membri fondatori dell'associazione inglese Architetti del giardino, ribattezzata Institute of Landscape Architects, nata nel 1929, trent'anni dopo il suo equivalente americano.

tradizione. Ma anche nel progetto di villa Rubin (i primi disegni sono del 1932) a Firenze il tema del cerchio e del quadrato riprende con evidenza schemi e forme dei giardini del passato. Un altro esempio di grande interesse è il progetto per Villa Belvedere a Lastra a Signa (...) uno dei primi lavori documentati nell'archivio Porcinai negli anni trenta. Nel progetto vediamo il parterre di bosso disegnato in forme geometriche semplificate, secondo un motivo che ricomparirà in tantissimi altri progetti mai uguale, ma ispirato a questa idea di essenzialità classica.

Confrontando un rilievo del giardino risalente all'inizio del secolo, si vede la modernizzazione proposta da Porcinai, in direzione di una semplificazione delle forme. . Queste linee progettuali permangono nella sua opera come un'intonazione costante dalla quale l'artista non si discosta quasi mai, pure nelle infinite variazioni tematiche e nelle continue invenzioni del suo linguaggio.

"(...)i suoi giardini rappresentano un ripensamento della tradizione toscana per soddisfare le esigenze del XX secolo".

Così scriveva Ian Firth ne <<Il ripensamento della tradizione toscana>>: è ancora oggi la grande lezione dell'opera di Porcinai.

Sul tema dell'imparare dal passato e dalla storia si fonda d'altra parte anche il tema dell'insegnamento dell'architettura del paesaggio: per esempio egli aveva studiato e riflettuto sui progetti di Sylvia Crowe.

Qualcuno, scrivendo di Porcinai, disse:

(...)nella sua bocca (quella di Porcinai) la lettura storica diventa cosmologica e il giardino (che al principio aveva definito come luogo d'incontro tra architettura e natura lasciando ai due termini tutta la loro nebulosa grandezza) diviene ora Eden, ora Torre di Babele.>>¹⁰⁵

"(...) Se altri grandi paesaggisti del nostro secolo, come ad esempio Burle Marx, sono stati influenzati dalle correnti artistiche contemporanee, l'ispirazione di Porcinai è con evidenza più legata alle sue radici autoctone, alla sensibilità italiana nei confronti del paesaggio, a quell'attenzione per i valori insiti nella natura, che sembra aver regolato la costruzione del paesaggio italiano in tante regioni. (...)il riferimento alla storia, il

¹⁰⁵ Giannini A., "Gli scritti di Porcinai", in M. Matteini, *Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio*, Milano, Electa 1991, p. 250

riferimento al contesto e a ciò che noi diremo genius loci, e ancora il purismo nella scelta della vegetazione. (...)”¹⁰⁶

Il suo salo di qualità, e ciò che lo distanzia dai suoi colleghi contemporanei, è il suo guardare alla storia per imparare, non per copiare. Egli evita il rifacimento dei giardini in stile, e pone sempre l’attenzione all’inserimento del giardino nel paesaggio.

“(...)nel 1939 la realizzazione della piscina della villa I Collazzi vicino a San Casciano, si pone tra i primi interventi di un certo impegno in contesti monumentali:la piscina ha già i caratteri di essenzialità classica che caratterizzeranno le innumerevoli varianti dalle tante sue piscine. Uno specchio d’acqua foderato di quarzite, ritagliato in un prato: in questa soluzione si condensano i toni alle volte monumentali degli anni trenta.

(...) Così nel 1941 intervenendo con un progetto ‘di restauro’ nel giardino urbano della Gherardesca in borgo Pinti, alle incisive prospettive, si affianca il rilievo del giardino che oggi diremmo storico e nel progetto, definito ‘di restauro’ l’inserimento equilibrato di un belvedere circolare cintato da larghe siepi. E ancora nel 1942 intervenendo nel complesso denominato villa Il Gioiello vicino alla omonima casa di Galileo ad Arcetri, Porcinai propone una soluzione di grande semplicità. Nuovamente compare il rilievo dello stato di fatto che documenta la presenza di piantagioni casuali e di robinie, mentre l’esemplare progetto restituisce un giardino chiuso con i muri ricoperti di verde, e spalliere a volume, che sono vere e proprie architetture vegetali in sintonia con la più grande tradizione italiana.

Nel 1945 Porcinai è membro della commissione provinciale per le bellezze naturali (...), al tempo stesso in questi anni sembra farsi più stretto il rapporto spesso problematico con la Soprintendenza. Nell’idea di progetto per Pratolino, la cui elaborazione non arriva ad uno sviluppo progettuale, si ravvisano la tendenza a progettare in chiave moderna un luogo fortemente storicizzato: il tentativo di rendere abitabile un luogo che non possedeva certo le qualità domestiche che erano richieste ad un’abitazione verso la metà del nostro secolo. Così è interessante notare il tentativo di aprire la villa su una ‘stanza verde’ accostata all’edificio, mentre un parcheggio si organizza lateralmente, reso non visibile da altre siepi. Ma l’idea più geniale sta nella soluzione scenografica di riconfigurare la villa medicea demolita all’inizio

¹⁰⁶Mariachiara Pozzana, *I giardini del XX secolo: l’opera di Pietro Porcinai*, Ed. Alinea, Firenze, 1998

dell'Ottocento, e il grande spazio architettonico che la congiungeva alla statua fontana dell'Appennino, utilizzando la vegetazione secondo un metodo che ricorda (...) interventi nei parchi archeologici di Roma nei primi decenni di questo secolo. Così nei disegni la villa prende forma (...) tra recupero della tradizione e pionieristica arte ambientale.

Nei tanti interventi degli anni sessanta sembrano alternarsi varie tematiche: il giardino come ricreazione-integrazione della natura, la ripresa di temi architettonici tradizionali, l'invenzione di un paesaggio giardino. (...)"¹⁰⁷

Ma tutto l'operato di Porcinai, si può catalogare in tre tipologie principali di progettazione: il giardino architettonico, il giardino paesaggistico e il giardino come integrazione della natura. Riportiamo di seguito la descrizione di due delle tre tipologie.

IL GIARDINO ARCHITETTONICO. *Il riferimento alla tradizione della creazione dei giardini regolati da leggi architettoniche in sintonia col disegno della casa, legate ad armonie prospettiche e geometriche dell'edificio, come era stato in Italia dal Quattrocento fino all'inizio dell'Ottocento, è denunciato in una serie di lavori di Porcinai di grandissimo rilievo eseguiti negli anni sessanta e settanta.*

Indiscusso capolavoro è il giardino di villa Il Roseto nei primi anni sessanta, che trasforma i rapporti spaziali del preesistente edificio creando così, come facevano gli architetti del rinascimento, un giardino pensile e sotto a questo vari ambienti utilizzabili. L'ingresso alla casa viene così a situarsi in quello che era stato il primo piano della casa, con un'articolazione di livelli abilissima, che sfrutta anche le piante preesistenti, delle quali con sensibile artificio paesaggistico svetta la chioma al di fuori della terrazza giardino. Il modello geometrico circolare viene replicato in infinite varianti nella perfetta pavimentazione a lastre di arenaria, e nelle siepi circolari tagliate con rigore, in un gioco di pieni e vuoti che trasforma il giardino in una sorta di grande scultura. La terrazza si chiude con una fontana circolare inserita in uno spazio raccolto: questa fontana, e altre da lui progettate, meriterebbero una trattazione a parte, in quanto le forme e i volumi dati all'acqua da Porcinai sono forse il momento più intenso ed assoluto di collegamento alla tradizione. La vasca circolare del Roseto dall'alto bordo in pietra,

¹⁰⁷ Mariachiara Pozzana, *I giardini del XX secolo: l'opera di Pietro Porcinai*, Ed. Alinea, Firenze, 1998

incassata tra i muri ricoperti di ciottoli e bordati di pietra subbiata, sembra riprendere un modello di fontana romana presente nella villa di Oplontis di Pompei. (...)Una unità di ideazione, una sintesi armonica tra geometria e natura caratterizzano questa straordinaria realizzazione che per l'ampiezza dell'ispirazione richiama l'opera dei grandi costruttori di paesaggi della nostra tradizione. Elementi tipici del giardino storico come il labirinto o l'arte topiaria, vengono ripresi in molti altri lavori: tra i più significativi il labirinto di Villa Pazzi ad Arcetri e la piscina di villa Il Palmierino(...).

A villa Il Palmierino, un annesso della storica villa Palmieri, si pone nuovamente il tema della creazione di una piscina. Anche in questo caso diverse soluzioni vengono proposte da Porcinai, ma l'idea sembra articolata fin da subito attorno all'invenzione di alcune forme topiarie che popolano come strane presenze, il prato davanti alla piscina separata dalla casa nei primi disegni. (...)L'Ispirazione di Porcinai non è certo in questo caso solo dovuta alla presenza della tradizione del giardino italiano (fortissima tra l'altro nel giardino della villa Palmieri, dalle monumentali strutture vittoriane). Certamente l'attenzione di Porcinai è stata rivolta anche ad altre e complesse culture, e in quest'opera la suggestione del giardino giapponese in qualche modo si fa sentire maggiormente, forse e non solo per la presenza dei bonsai collezionati dalla proprietaria, quanto piuttosto nell'uso spregiudicato della vegetazione e dell'acqua.

Ma nell'ultima tipologia che descriviamo come metodo di operare di questo artista, Porcinai è un giardiniere che fa paesaggio cioè i suoi interventi si leggono a scala paesaggistica.

IL GIARDINO PAESAGGIO. Il giardino-paesaggio è la creazione più innovativa di Porcinai in cui egli riprende le caratteristiche del paesaggio toscano per ridurle a giardino. Villa l'Apparita a Siena è uno degli esempi a tal proposito: l'intervento fatto qui, oggi può sembrare minimale, ma in realtà è frutto di una profonda trasformazione fatta con movimenti di terra . A poco a poco si scopre, percorrendo il giardino, uno splendido edificio colonico attribuito a Baldassarre Peruzzi. Il giardino paesaggio viene ricreato da Porcinai proprio nel territorio toscano, dove le linee dolci delle colline scandiscono il ritmo insieme alle linee verticali dei cipressi.

Anche all'Apparita sono presenti linee verticali e la dolcezza del paesaggio.

“Ma se i toni assoluti del paesaggio dell'Apparita ne fanno veramente un'esperienza totalizzante di arte ambientale, in un altro giardino-paesaggio di Firenze, il giardino Il Martello, la medesima ispirazione si stempera nella grazia di una natura sorridente e fiorita che lascia spazio al colore. E' composta qui la grazia seducente di un giardino formale miniaturizzato davanti alla casa, attraverso il campo con l'incontro di una casina bianca, che ricorda molto la casina della fata nel parco di Pinocchio progettato dallo stesso Porcinai, circondata da gigli bianchi, rose e collegata da una minima camera di verzura circolare chiusa da un argine scosceso di iperico. Ma se l'impatto visivo conduce a sentimenti intimi e bucolici, una razionalità stringente guida l'organizzazione dei servizi e degli spazi funzionali, dalla piscina al garage nascosto dalla vegetazione”¹⁰⁸.

La terza tipologia è il giardino come ricreazione-integrazione della natura.

IL GIARDINO COME RICREAZIONE-INTEGRAZIONE DELLA NATURA.

In alcuni progetti Porcinai adotta un modo di progettare dall'approccio ecologico, con una sensibilità tipica dei progettisti del nord. Egli riesce a fare ciò grazie anche alla piena fiducia che ha da parte dei suoi committenti. Un esempio di progetto del genere è la 'casa-giardino' che Porcinai ha progettato anche nelle parti architettoniche. Essa sorge a Sansepolcro, e proprio nella progettazione dell'insieme, architettura più spazio verde, Porcinai ha l'opportunità di realizzare un disegno dove il giardino si integra con l'edificio e si perdono quasi i limiti di spazio tra interno ed esterno. La 'casa-serra' è articolata su giardini chiusi da vetrate o aperti. Si può considerare questo progetto di Porcinai come uno dei primi progetti di architettura ecologica e biologica.

Mariachiara Pozzana conclude paragonando Porcinai ad un artista, per la sua creatività sempre diversa in ogni progetto. La lezione di Porcinai, dice l'autrice di questo commento, sta nelle sue opere d'arte chiamate giardini. La sua lezione è di “fare nuovi

¹⁰⁸ Mariachiara Pozzana, *I giardini del XX secolo: l'opera di Pietro Porcinai*, Ed. Alinea, Firenze, 1998

giardini imparando dalla storia ma in modo attuale”¹⁰⁹. L’insegnamento di Porcinai ci serve non tanto per sapere come conservare un giardino antico, ma soprattutto per riflettere e capire come fare un nuovo progetto imparando dal passato, studiando il passato: “Imparare dal passato per dare forma al futuro”. Noi oggi riconosciamo i giardini di Porcinai come capolavori d’arte e li poniamo sullo stesso piano dei più importanti giardini italiani, come quello di Boboli, per esempio. Questo per dire anche che già oggi sorge il problema di tutelare queste opere, appartenenti al nostro secolo, ma preziose quanto un giardino del Cinquecento, in modo tale da evitarne la trasformazione. Si chiude così, dice Mariachiara Pozzana, il cerchio tra tradizione e modernità.

Presentiamo di seguito alcuni interventi eseguiti da Porcinai su parchi di ville antiche.

Villa I Collazzi

La Villa si trova presso Scandicci a Firenze ed è attribuita a Michelangelo Buonarroti. La villa è in stile modernista ed è situata sulla sommità di un colle, su una terrazza rettangolare. Nel 1933 la villa viene acquistata dai fratelli Carlo e Giulio Marchi che ne completarono la straordinaria architettura ripristinando il disegno michelangiolesco originale.

Il terreno attorno alla villa accoglie un giardino all’italiana che risale al XVIII secolo con aiuole fiorite dalle forme geometriche. Tutto ciò copre il terrazzamento sul lato sud, mentre l’altro lato ospita l’intervento del progettista Pietro Porcinai, risalente al 1938. Egli inserì una piscina rettangolare in quarzite gialla e grigia, col bordo in pietra serena. La sua posizione fu scelta in base all’effetto che il progettista volle ottenere cioè quello di riflettere l’architettura della villa sull’acqua.

Villa Rondinelli

Nel 1960 Porcinai inizia la ristrutturazione di Villa Rondinelli a San Domenico di Fiesole. La villa ha un importante passato storico in quanto fu una residenza dei Medici. Il parco della Villa conteneva la foresteria che Porcinai adibisce a serre studio per il suo

¹⁰⁹Mariachiara Pozzana, *I giardini del XX secolo: l’opera di Pietro Porcinai*, Ed. Alinea, Firenze, 1998, p. 156

lavoro e che sorge su un terrazzamento più alto. Le costruzioni sono articolate su due piani e il giardino del piano superiore è collocato sul letto del terrapieno. Esse non disturbano l'armonia del parco e del paesaggio. Tutto il resto del giardino intorno è rimasto con la vegetazione tipicamente mediterranea di quel tempo: lecci, cipressi, aceri corbezzoli, viburni allori. Le bordure invece sono costituite da rose, veronica, spirea, mahonia. I rampicanti coprono le vecchie scale e i muri: glicine, rose antiche, edera, plumbago, rinospermum.

Intorno ad una vasca di ninfee con una fontana in pietra serena, viene ricostruito un giardino segreto.

Villa l'Apparita

La villa è attribuita a Baldassarre Peruzzi, architetto e scenografo senese del XVI secolo. L'architettura è in mattoni con una loggia laterale a due piani. Intorno ad essa il giardino non esiste più, ma rimane solo la campagna senese con ulivi ed alberi da frutto. Grazie alla raffinatezza di Porcinai, con grandi movimenti di terra, con modifiche della viabilità d'accesso, il luogo diventa un giardino-paesaggio (fig.27), luogo emblematico che riproduce il paesaggio toscano. Il giardino è un capolavoro di Porcinai tanto da essere vincolato dalla soprintendenza a riconoscimento dell'opera geniale del paesaggista. Sono stati imitati i rapporti di accesso tra edificio e paesaggio e le visuali: il viale d'accesso è stato spostato sotto il livello del prato, per ritardare l'apparizione dell'edificio, e conduce così ad un parcheggio dal quale si sale. Il percorso è un viale pedonale incassato tra due argini rivestiti da lavande che conduce ad un ingresso principale esaltato da un arco di edera.

Girando attorno alla casa si arriva ad un suggestivo teatro all'aperto, ricavato come nella tradizione classica da un pendio naturale del terreno ricoperto di manto erboso.

Il palcoscenico circolare ha come quinta una siepe di *Viburnum Tinus* e arredi mobili in terracotta risalenti al '500. Da qui si gode la vista del paesaggio toscano che ha come orizzonte la bellissima città di Siena. Il giardino non ha muretti o reticolati di recinzione ed anche per questo è un'opera che si fonda mirabilmente col paesaggio circostante

Villa La Palmerina

La Villa sorge nei pressi di Firenze, a Fiesole, e risale al XIII secolo. Il giardino su cui è stato compiuto l'intervento di Porcinai, circonda la foresteria della villa che ha avuto ospiti illustri come Sandro Botticelli, Andrea DelSarto e Boccaccio che pare vi si sia rifugiato con gli amici durante la peste.

L'intervento di Porcinai è raffinato ed elegante e non rompe il disegno del giardino all'italiana creato con giochi di spazi, di luci e ombre, con specchi d'acqua e pochi fiori. I materiali sono pietra serena, acqua e bambù. Di fronte alla villa viene realizzata una pavimentazione a ciottoli bianchi di marmo e pietra con un paesaggio rettilineo che porta alla piscina. La vasca d'acqua è rettangolare e il suo effetto viene prolungato da vasche adiacenti popolate di pesci e piante acquatiche.

Sullo sfondo è stata creata una collina rivestita di bambù nano che permette di ammirare l'orizzonte. L'arredo del giardino è particolarmente studiato, composto da due gazebo ricoperti d'edera e da un tavolo in marmo nero che diventa il centro di un salotto all'aperto d'estate, completato da sedute in metallo e tappezzeria e da una tenda per ripararsi dal sole.

Giardino, piscina, campo da tennis - villa Il Castelluccio, S. Croce sull'Arno (Pisa)

Intorno ad una costruzione del XVII secolo, posta sulla sommità di una piccola altura, Porcinai realizza una delle opere più belle. Un'intera porzione di paesaggio viene completamente modellata con sbancamenti per creare un pianoro intorno alla casa colonica ed un laghetto di fondovalle che sopperisce alle necessità di irrigazione del giardino e della tenuta ed intraprendendo la piantagione di un bosco. Il complesso include la meravigliosa piscina, utilizzabile tutto l'anno, il tennis disposto in un anfiteatro naturale, il parcheggio con il garage ed una serra (fig. 28).

Il progetto è strutturato su di un percorso erboso ad anello, sottolineato da piantagioni di alberi, cespugli e scarpate fiorite che circonda la collina a mezza costa. All'interno dell'anello, delimitato da siepi, si trova il giardino vero e proprio con la zona per il

pranzo, quella per il gioco e la piscina. Questa è raggiungibile sia dall'esterno sia, attraverso un corridoio sotterraneo, direttamente dall'interno. Il passaggio interno prende luce direttamente dall'alto attraverso lucernari inseriti nel prato, resi invisibili e trasformati in elementi di giardino da una cornice di pietra e da una siepe di bosso in forma sferica.

La piscina è parzialmente coperta da una serra con vetrate scorrevoli e può essere utilizzata in ogni stagione. La parte coperta viene riscaldata d'inverno ed è dotata di spogliatoi, servizi, cucina e di una stanza con il focolare. Il fondo della vasca è di colore nero, in ceramica, le pareti in ciottoli bianchi ed il bordo con il frangionda, il poggiatesta e le scale in cotto. Ai bordi della vasca principale sono collocate piante acquatiche e papiri. Le specie utilizzate per le siepi intorno alla casa sono numerose: Teucrium, escallonia, pitosporo, corbezzolo, alloro, viburno, vari tipi di Osmanthus, di leccio ed il rosmarino. Il bosso è utilizzato per strutturare il vialetto d'ingresso e per disegnare le geometrie delle siepi. Intorno all'edificio vi sono fioriture di veronica, alterno, siepi di melograno, azalee, camelie; nel prato con gli olivi achillea, altea, sassifraga. Per le alberature sono state usati cipressi, lecci, gelsi, mimose, giuggiolo, Pterocarya, Sophora japonica. Intorno al lago sono stati piantati canneti, oltre a salici, olmi, sorbi e a una serie di Taxodium distichum. Sulla collina vicino allo specchio d'acqua è stato creato un boschetto di cipressi, lecci, pini domestici e metasequoie. Al di là dell'anello che recinge il pianoro il giardino si trasforma con gradualità in campo coltivato e area destinata all'allevamento dei cavalli.

8.3. “Un’artista – progettista”: Carlo Scarpa

Scarpa, di origine veneziana, vive tra Venezia, Murano, Asolo e Vicenza, luoghi che lasciano riflessi ben riconoscibili nelle sue opere. Alcuni disegni architettonici degli anni Trenta testimoniano eterogenee suggestioni, dal razionalismo alla scuola di Vienna. La rivelazione della qualità architettonica risale alla fine degli anni Quaranta ed è favorita da vari fattori: stimoli intellettuali dovuti alla conoscenza approfondita di Frank Lloyd Wright e di artisti come Paul Klee o Piet Mondrian. Il richiamo esercitato da Wright ha

un rilievo indubbio ma non esclusivo nell'architettura di Scarpa, attirato da esperienze artistiche differenti e capace di filtrarle attraverso la propria spiccata personalità.

L'impaginazione spaziale di opere d'arte e il confronto diretto con monumenti antichi sono temi particolarmente congeniali alla fantasia di Scarpa.

Di Carlo Scarpa abbiamo case private e musei, monumenti, edifici religiosi e civili, egli fu un maestro di sapienza del costruire che lavorò ai suoi progetti tenendo sempre in conto il rapporto tra il dentro e il fuori.

La sua figura, analizzata sotto l'aspetto del tempo, rappresenta un caso particolare poiché il tempo trascorso dall'origine delle sue opere ad oggi, ce le fa apprezzare ancora di più, mentre dall'altra parte egli si trovò a dover sopperire al danno del tempo nelle opere che da lui furono restaurate.

Quelli di Scarpa non sono solo restauri, ma la sua abilità nel fare integrazioni che permettano di utilizzare e rivivere lo spazio di un'architettura precedente è piuttosto rilevante. Vediamo di seguito alcuni esempi di architetture precedenti a Scarpa sulle quali lui dovette intervenire, dando origine a opere d'arte vere e proprie.

Restauri e aula Mario Baratto all'università di Cà Foscari a Venezia. (1935-1937, 1955-1956)

Per il palazzo dell'università veneziana Cà Foscari, Carlo Scarpa progettò due interventi distinti, separati l'uno dall'altro da un periodo di vent'anni.

Il primo intervento, risalente alla metà degli anni '30, vede il restauro dell'edificio sede del rettorato, degli uffici e delle aule universitarie. I lavori interessano l'intera fabbrica: a quota zero la tessitura muraria delle strutture verticali venne messa a nudo e lasciata a vista, mentre, in corrispondenza delle colonne verso il cortile, ora liberate, furono posti nuovi infissi con grandi vetrate. Al primo piano Scarpa disegnò gli arredi per il rettorato e gli uffici e l'allestimento di una sala conferenze, mentre al piano superiore si occupò dell'aula magna. Lo spazio di questo ambiente, contrassegnato dalla presenza della grande polifora gotica sul Canal Grande e suddiviso in una platea e in una gradinata pensile in legno, dava prova della qualità di un architetto alle prese con la propria prima importante esperienza di lavoro. Nel disegno complessivo, la sistemazione della tribuna

nasceva dal tentativo di unire l'architettura alle arti figurative. L'aula magna fu poi oggetto di ulteriori elaborazioni nel 1955-1956, in concomitanza con la decisione di trasformarla in un aula per lezioni: la tribuna venne rimossa e Scarpa ideò una complessa struttura di separazione fra l'ingresso e lo spazio interno. L'articolata *boiserie* in legno e vetro, formata da sei montanti con giunti in ghisa e da un sistema di pannelli semoventi, fu eseguita riutilizzando le diverse essenze lignee della gradinata preesistente.

Giardino delle sculture, Venezia (1951)

Il padiglione Italia della Biennale di Venezia era ormai inadeguato alle esigenze museografiche in costante trasformazione e, l'impossibilità di una sua ricostruzione, portarono a fare alcune modifiche parziali nel 1951. La mostra di Tiepolo svoltasi nell'estate del '51 presso le sedi dei Giardini di Castello e di Cà Rezzonico, costituì per Carlo Scarpa l'occasione di attuare, all'interno del palazzo centrale, un significativo cambiamento. La soppressione di alcune sale minori collegate al corpo principale del padiglione, consentì di ricavare un piccolo spazio aperto, al cui disegno l'architetto aveva iniziato a lavorare già nel 1950. Scarpa immaginava il cortile come un luogo di passaggio dove il visitatore si potesse fermare per una sosta. Questo portò Scarpa a realizzare una pensilina tesa tra i due accessi al percorso espositivo, sviluppata nella fase intermedia dell'elaborazione progettuale, essa creò uno spazio dal carattere scultoreo (fig. 29, fig. 30). La superficie della pensilina, modellata entro un perimetro curvilineo, appariva sospesa su grossi pilastri in calcestruzzo a sezione a mandorla, i cui incavi superiori contenevano delle fioriere. In questo modo il sistema di appoggio della struttura risultava del tutto nascosto dal basso, mentre i pilastri, a seconda del punto da cui li si osservava, venivano percepiti in modo differente, in modo solido o bidimensionale. Il cortile era scandito da una partizione geometrica grazie ad una pavimentazione in lastre di calcestruzzo, una vasca d'acqua e alcune aiuole. I basamenti per le sculture furono poi realizzati in mattoni così da dar luogo ad un contrasto materico e cromatico.

Sezioni storiche e quadreria del Museo Correr, Venezia (1952-1953, 1957-1960)

A scarpa fu affidata la sistemazione del Museo Correr, in vista di una disposizione più ragionata. Il museo aveva sede dagli anni '20 del novecento nel palazzo delle Procuratie Nuove in Piazza San Marco, dove al primo piano erano collocate le raccolte storiche ed etnografiche, mentre il secondo livello era dedicato alla quadreria.

L'intervento di Scarpa sulla struttura interessò il secondo piano, dove l'architetto studiò soluzioni che regolassero i rapporti tra le opere e un nuovo sistema di connessioni tra i diversi ambienti. Il gruppo delle sale di testa, collocate a metà dell'itinerario di visita, era inteso come la parte più intima del museo: nella sala di Antonello da Messina tutte le pareti furono rivestite con lastre di travertino sabbiato, distanziate dal pavimento e dalle pareti. Un altro intervento delicato fu fatto nella sala del Carpaccio, dove l'unico intervento consisteva nell'applicazione di una pennellatura continua con cornici di legno, per far risaltare i pezzi esposti.

Un'altra operazione fu invece attuata nella sala delle Sculture: soppresso il muro intermedio, ne era risultata un'unica grande sala, nuovamente suddivisa, tramite l'inserzione di un setto a due pannelli di vetro smerigliato, in corrispondenza della divisione precedente. Il diaframma semitrasparente impediva fisicamente il passaggio ma la collocazione di una bassa balaustra gotica, su un piano sfalsato, consentiva allo sguardo di accedere alla metà opposta della sala. La sistemazione attuata su progetto di Carlo Scarpa risulta oggi in parte modificata sia nelle sezioni storiche che nella quadreria, a causa di variazioni nell'allestimento e nel sistema di illuminazione artificiale.

Museo di Castelvecchio, Verona (1957-1964, 1968-1969, 1973-1975)

Il lavoro fatto da Scarpa al Museo di Castelvecchio è il risultato di un insieme di interventi fatti in successione, in un arco temporale di circa quindici anni. Il caso veronese è considerato unico per la situazione di progetto particolarmente complessa e 'fruttuosa'. Il primo caso di unicità è costituito dal fatto che il committente conosceva bene la figura di Scarpa e all'inizio, quando fu chiesto a Scarpa la disponibilità, l'intento del committente era soprattutto quello di una sistemazione generale delle sale dell'esposizione. Il castello medievale, che tra Settecento e Ottocento era usato per scopi

militari, si presentava come una fabbrica pesantemente restaurata nei suoi caratteri tipologici originali. Il coinvolgimento di Scarpa, dice Magagnato, critico d'arte e direttore del museo, non era privo della consapevolezza di avviare una riflessione profonda sul rapporto e sulla convivenza fra antico e moderno nell'intero contesto urbano. Cosa in cui Scarpa era piuttosto abile. L'idea del progetto di Scarpa verteva su alcuni nuovi ritrovamenti archeologici che suggerivano il ricongiungimento tra due corpi edilizi del castello: la galleria e la reggia. Proprio in questo punto, tra le due ali, Scarpa vi collocò il monumento equestre di Cangrande e sistemò inoltre il cortile d'ingresso (fig. 31).

Nella prima fase, dunque che va dal '57 al '64, si provvide alla ristrutturazione del complesso e allo studio di nuovi percorsi di visita e alle soluzioni espositive. Vennero così realizzati solai, pavimenti, intonacature, un nuovo sistema d'illuminazione, mentre il collegamento al secondo piano tra la reggia e la torre del Mastio fu fatta attraverso una passerella coperta. Successivamente Scarpa si occupò dell'ala occidentale del museo dove le grandi sale di epoca napoleonica cambiarono aspetto grazie a una radicale trasformazione. Per prima cosa eliminò i falsi affreschi preesistenti sostituiti con una nuova intonacatura a tinte neutre che rese più chiara la struttura architettonica dello spazio, poi Scarpa fece in modo di disporre una sequenza ordinata e omogenea di ambienti. La disposizione delle stanze lungo una direttrice longitudinale era infatti all'origine della collocazione di putrelle per il sostegno dei nuovi solai in cemento. Ma è nello studio e nella realizzazione dell'area destinata alla statua di Cangrande che si tocca il momento più intenso di tutto il progetto: la scelta di un luogo cruciale nella conformazione edilizia di tutto il complesso in corrispondenza del limite tra la galleria a est e la reggia a ovest, ha l'obiettivo di restituire al monumento la sua originale e necessaria visibilità. L'opera diventa così il nuovo fulcro del percorso museale: la statua equestre segnava simbolicamente la sovrapposizione di diverse stratificazioni edilizie, rivelandone l'insostituibile valore per lo sviluppo del progetto architettonico. La collocazione del monumento sottolinea così l'importanza del legame inevitabile tra l'allestimento museografico e l'architettura del contenitore, cioè il museo. Anche il cortile maggiore con l'ingresso principale fu sistemato, dove una doppia siepe disposta in senso trasversale, rimarcava un'ideale linea di orizzonte, riferimento spaziale per la

progettazione di restauro. Infine Scarpa fece un taglio tra il corpo della torre di nord-est e il muro lungo il fiume Adige, nella parte est dell'edificio.

Fondazione Querini Stampalia, Venezia (1961-1963)

L'intervento fatto alla Fondazione Querini Stampalia interessò il Palazzo Querini Stampalia a Santa Maria Formosa (fig. 32). Le prime notizie sulla sua costruzione risalgono al XIII secolo, ma l'aspetto attuale del palazzo si definì nei primi decenni del Cinquecento, mentre alla fine del Settecento venne aggiunto l'ultimo piano e rinnovato l'apparato decorativo interno.

L'Intervento di Carlo Scarpa fu fatto su invito del direttore Manlio Dazzi nel 1948.

Il Palazzo cinquecentesco ospitava la biblioteca e la collezione d'arte destinate al pubblico dal Conte Giovanni Querini Stampalia nel 1869; l'utilizzo della fabbrica in questi termini aveva già reso evidente l'esigenza di ripensare alla fruibilità dell'ingresso e del giardino. Ma il lavoro iniziò concretamente solo nel decennio successivo: nel 1959 l'architetto iniziò a studiare la sistemazione del piano terra sotto la direzione di Giuseppe Mazzariol. Il problema principale era quello di riuscire a sfruttare questo livello, periodicamente inondato a causa del fenomeno dell'acqua alta e reso impraticabile lungo tutta la sua estensione, soprattutto in corrispondenza dell'accesso per il pubblico.

Scarpa si dovette confrontare con le qualità morfologiche e materiche di un palazzo storico veneziano, qual'era questo in questione, e con le necessità della sua nuova destinazione d'uso. Ma agli occhi di un architetto veneziano la condizione provocata dalle maree era un dato caratteristico e imprescindibile del contesto urbano. Dopo uno studio preliminare, decise di eliminare le superfetazioni ottocentesche recuperando l'ambiente originale del *portego* ripristinato e procedette alla sistemazione del giardino.

Il nuovo accesso fu ricavato grazie all'ampliamento di un'apertura nel prospetto principale, dove ad un preesistente ponte in muratura l'architetto giustappose un ponte in ferro, ottone e teak. La struttura, piuttosto leggera alla vista, che si sviluppa secondo un arco asimmetrico, immette direttamente al piano terra del palazzo, mentre le due porte d'acqua ai fianchi dell'ingresso sono chiuse da cancelli metallici.

Il risanamento dei locali interni era effettuato tramite l'innalzamento della superficie pavimentale in tutta l'area adiacente al corso d'acqua e tramite il rivestimento di pareti e

di soffitti con materiali resistenti all'umidità. Inoltre un canale perimetrale circondava la stanza per incanalare l'acqua durante l'alta marea. Questa invenzione è frutto di un'interpretazione arguta da parte dell'architetto, delle contingenze e delle necessità, ossia quelli che Scarpa definiva "gli obblighi del contesto". Scarpa, costretto ad innalzare il livello del pavimento, disegna un percorso rialzato e protetto chiamato "fondamenta" che non impedisce all'acqua di entrare dentro all'edificio. L'acqua viene così incanalata intorno alla cimasa di pietra ed è resa protagonista delle metamorfosi che subiscono gli ambienti aperti verso il canale a causa dell'alternarsi dell'alta e della bassa marea.

Il piccolo atrio aveva pavimento a mosaico e soffitto in stucco rosso, mentre uno stretto canale perimetrale consentiva il contenimento e il deflusso dell'acqua. Un sistema di pannelli in muratura leggera intonacata, applicati alle pareti per mezzo di staffe, permetteva la ventilazione della muratura originale. Il percorso conduceva al vano scala con ascensore: qui consumati i gradini originali in pietra d'Istria, che conducevano alla biblioteca, al primo piano, vennero rivestiti parzialmente con lastre in marmo, mentre i serramenti furono ridisegnati. "In questo modo" spiegava Scarpa "si può rinnovare la scala senza distruggerla, preservandone l'identità e la storia, aumentando la tensione tra il vecchio e il nuovo". Sul lato sinistro invece l'atrio dava sul *portego*, suddiviso in una zona di camminamento, a ridosso del canale, e in un'aula per conferenze ed esposizioni.

Nel portico in particolare fu il pavimento coi suoi materiali poveri ma superbamente montati a restituirgli la funzione e configurazione ideale: la trama di lastre in cemento e di masselli in pietra, prosegue anche nel giardino. Il primo ambiente permette di capire come l'acqua fosse diventata un vero e proprio materiale del progetto scarpiano: l'articolata successione dei gradoni dell'approdo misurava il livello della marea, graduandone la penetrazione e variando il gioco di riflessi luminosi creato con lo stucco del soffitto, originariamente verde e viola. L'aula rettangolare invece era isolata da una vetrata a tutta altezza nel quale era inserito un blocco di pietra d'Istria decorato con bande in oro zecchino e predisposto per l'alloggiamento dei termosifoni. Sul lato opposto al di là di una vetrata identica si vedeva il giardino (fig. 33, fig. 34). La grande sala si presentava come spazio intermedio tra l'esterno e l'interno, cosa che veniva rimarcata anche dai materiali utilizzati: il pavimento, per esempio, in riquadri di calcestruzzo lavato e corsi di pietra proseguiva in parte anche verso il giardino, le due membrane trasparenti

lasciavano penetrare lo sguardo dal campiello alla corte in un'unica direzione. L'interno dell'aula rappresentava uno spazio prezioso, la cui importanza veniva rimarcata dal rivestimento delle pareti a scomparti verticali in travertino, con le lastre inframmezzate da fasce d'illuminazione anch'esse disposte in verticale; a seconda del livello dell'acqua, la sala era asciutta oppure completamente sommersa. Ma sempre l'acqua è il tema del giardino che fungeva da luogo di sosta per gli utenti della biblioteca: nel tappeto erboso sopraelevato, nasceva da una vasca-labirinto in alabastro un percorso d'acqua che oltrepassava un leone in pietra e defluiva attraverso lo scolo per poi scomparire sotto una vera da pozzo collocata in una nuova posizione.

Un caso particolare sono gli interventi fatti da Scarpa a Palermo a metà del secolo scorso, che ebbero come oggetto Palazzo Abatelli e Palazzo Steri (fig. 35, fig. 36): per primo Scarpa si trovò a leggere ed interpretare questi antichi monumenti, poi trent'anni dopo fu l'intervento di Scarpa ad essere oggetto di manutenzione e necessaria interpretazione (senza la quale non si può intervenire) da parte di altri architetti.

Riportiamo in seguito alcune parti di un articolo uscito su *Ananke* n.56 del gennaio 2009 in cui Cinzia Accetta riflette su quanto accaduto.

8.3.1 Carlo Scarpa alla prova del tempo

Ogni epoca è contraddistinta da impronte caratteristiche rappresentanti differenti idee, criteri e filosofie produttive, spesso contrastanti. L'architettura ne è testimonianza tangibile e memoria stratificata, costantemente sottoposta alla prova del tempo che seleziona e sedimenta, incrementa ed affievolisce l'impronta della civiltà. Nel transito di significati e di esperienze tra passato, presente e futuro, la memoria è stata, storicamente, il tramite privilegiato. Ma nel mondo contemporaneo, la funzione sociale della memoria ci appare compromessa dalla rapida evoluzione culturale che interessa tutte le società occidentali, tecnicamente progredite, tendenti a rifondare continuamente le proprie basi culturali nella rincorsa frenetica del superamento di se stesse, percepito come crescita culturale ed evoluzione sociale. Nella continua rincorsa di un futuro autoreferenziale, si pensa pertanto che non vi sia nulla da imparare dal passato, e la

rapida evoluzione delle tecniche produttive rende presto obsoleta l'esperienza¹¹⁰. Nella rincorsa frenetica della novità, la memoria del passato diventa un bagaglio imbarazzante. [...]Gli interventi effettuati sulle architetture di Carlo Scarpa a Palermo, ci invitano a riflettere sulla questione, per nulla risolta, dell'ambiguità legata alla presunta "serialità" dell'architettura moderna. <<in linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta dagli uomini>>¹¹¹

Se il Novecento apre le porte alle possibilità offerte dalla riproducibilità, in termini di circolazione delle idee e delle informazioni, contribuendo ad alimentare il ruolo educativo e sociale dell'arte, è ancora Walter Benjamin a mettere in guardia sull'impossibilità della riproduzione dell'aura dell'opera, dell'unicità del testo e dell'insostituibilità della materia originaria,<<anche se nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'hic et nunc dell'opera d'arte-la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova(...)l'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica e naturalmente non di quella tecnica soltanto(...)

L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venire tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica>>¹¹² [...] Il conservatore dell'architettura, ricorrendo al proprio bagaglio culturale nella delicata opera di trasmissione al futuro della memoria stratificata delle testimonianze del Novecento [...] sceglie, almeno nelle intenzioni, la via della leggibilità e della possibilità della futura interpretazione dei segni e delle stratificazioni. Il ruolo degli addetti ai lavori nell'esecuzione dei provvedimenti di conservazione e adeguamento che hanno interessato le opere di Carlo Scarpa a Palermo, si pone come centrale nella valutazione dei risultati ottenuti dopo quasi un trentennio di interventi. A questo si aggiunge la disponibilità dei fondi che non sempre è direttamente proporzionale alla buona riuscita del cantiere di restauro. Infine, la reale tendenza dei materiali al degrado e al decadimento, legato all'uso e alle condizioni ambientali.

¹¹⁰ Cfr. R. Di Stefano, *La carta di Venezia e la conservazione dei valori*, in "Restauro" n.131-132,1995

¹¹¹ W:Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*,Torino 2000

¹¹² W:Benjamin,*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*,Torino 2000 ; (A .Bellini,*La superficie registra il monumento, perciò dev'essere conservata*, in AA.VV, *Superfici dell'architettura: Le finiture*, Atti del VII Convegno internazionale Scienza e Beni Culturali, Venezia,1990).

Questa triplice compenetrazione di fattori caratterizza le differenti letture della medesima opera nel tempo, in base alle oscillazioni del gusto, e le antitetiche finalità in interventi coevi, su fabbriche ampiamente stratificate quali Palazzo Abatellis, sede della Galleria Regionale e Palazzo Steri, sede del Rettorato dell'Università di Palermo.

In nuce agli interventi realizzati, volte ad assicurare la fruizione delle realizzazioni scarpiane, è il generale apprezzamento della capacità del maestro di saper leggere l'architettura antica in vista della sua integrazione con il nuovo, con un moderno di qualità, all'altezza di instaurare un vero rapporto di dialogo con le preesistenze. Apprezzamento di matrice brandina che porta alla necessità di massimizzare la permanenza della testimonianza storica e documentaria, nonché materica e tecnica degli interventi, più volte citati come veri e propri esempi di museografia in fabbriche storiche.

¹¹³ *[...]I cantieri che Scarpa allestisce a Palazzo Abatellis e a palazzo Steri, sono stati caratterizzati dalla presenza di maestranze altamente specializzate, spesso estranee ai luoghi ma avvezze al modus operandi del maestro. [...] Il cantiere della conservazione pertanto è caratterizzato dalla necessità imprescindibile di comprendere tecniche e ricette spesso sperimentate sul posto, e conservate solo nella memoria degli operatori. [...]Una sperimentazione quella di Scarpa che non sempre ha portato i frutti desiderati, per una generale tendenza dell'epoca a sopravvalutare la durata e l'affidabilità dei nuovi materiali. Non è passato ancora un trentennio che Scarpa si trova a reclinare l'invito a reintervenire sull'allestimento di Palazzo Abatellis, poi affidato a Vladimir Zoricé[...]. L'intervento di Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis, costituisce uno dei più rappresentativi esempi di confronto tra antico e nuovo, mai realizzati nel centro storico di Palermo, e più in generale nel dopoguerra in Italia. [...]Quello che Scarpa si trova davanti è un edificio profondamente trasformato, mutilato dalla demolizione di tutti gli intonaci "moderni", allo scopo di mettere in luce le strutture più antiche e modificato da un pesante restauro stilistico, condotto a partire dal 1945 con un'attenzione tutta rivolta al recupero dei valori estetico-formali anche a costo di pesanti demolizioni delle stratificazioni settecentesche, e di consolidamenti e ricostruzioni in cemento armato. (R.Pane in AA.VV, La ricostruzione del patrimonio artistico italiano, Pubblicazione del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1950)*

¹¹³ G. Beltramini, K. Forster, P. Marini (a cura di), Carlo Scarpa-Mostre e musei 1944-1976 - Case e paesaggi 1972-1978, Milano, 2000

Similmente a quanto sperimentato a Verona per il Museo di Castelvecchio, Scarpa ricorre a raffinati stratagemmi prospettici e percettivi al fine di dosare la luce, con l'uso di pannelli in stucco, legno pietra o intonaco, per far risalire il profilo delle opere esposte, staccate dal fondo e percepite per contrasto.[...]Scarpa adotta all'Abatellis soluzioni ingegnose al fine di mettere ordine in un'architettura resa piatta e muta dalle ricostruzioni all'identique. [...]Scarpa stabilisce l'andamento dei percorsi attraverso le varie sale espositive del piano terra e del piano nobile, progetta tutti i supporti, le aperture e i velari, gli infissi in legno e vetro, l'illuminazione naturale e le finiture orizzontali e verticali del piano nobile.[...]La lungimiranza di chi lo ha voluto autore di questa operazione, porta Scarpa ad essere insignito di un premio nel 1962 per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio architettonico nazionale. Questo riconoscimento registra la generale tendenza dell'epoca a prediligere il confronto tra antico e nuovo e a sminuire gli interventi di ripristino in stile che, svolti in precedenza dalla Soprintendenza di Palermo, non vengono neanche menzionati nella premiazione, suscitando accese polemiche.[...]. Il rapporto con la luce, che Scarpa pone alla base della sua progettazione e dell'allestimento museale, il conseguente bisogno di potenziamento e di ampliamento delle fonti luminose artificiali, e la manutenzione dei fondali e degli intonaci, costituiscono alcuni dei problemi più spinosi che l'Abatellis si trova a dover affrontare durante l'avvicinarsi della gestione Scuderi e Abbate.[...]Con il plauso dello stesso Scarpa che più volte si compiace delle soluzioni esperite del collega e amico architetto Vladimir Zoric: quest'ultimo, a trent'anni dall'apertura al pubblico della Galleria, accetta l'incarico dell'adeguamento impiantistico.[...]La ricerca di soluzioni efficaci per ogni singolo caso, che aveva caratterizzato l'operato di Scarpa, diventa il motivo guida dell'intervento di Zoric. [...]egli riserva all'allestimento scarpiano l'identico trattamento, la medesima cura e perizia che Scarpa aveva in precedenza riservato alle preesistenze cinquecentesche dell'Abatellis. Quello che nasce come un intervento di adeguamento impiantistico viene inteso, nelle finalità e nei metodi, fin dall'inizio come un vero e proprio lavoro di restauro della prima grande opera museografica curata dal maestro veneziano, modulato sull'analisi delle tecniche e sulla comprensione delle finalità del progetto originario. Zoric progetta l'illuminazione della Galleria, attraverso la ricerca artigianale di soluzioni studiate caso per caso, in

relazione alla finitura dei soffitti e ai motivi tessiturali e cromatici degli sfondi,(...)sulla base di studi, schizzi e disegni che sottopone all'approvazione diretta e informale di maestro.[...] <<La qualità e la fama di quest'opera di avanzata museografia moderna, per l'assunto del suo restauro, esige che i nuovi interventi fossero al massimo possibile uguali e nella qualità cromatica e nella "grana" della superficie al trattamento che, ai singoli ambienti l'Autore aveva riservato originariamente>>¹¹⁴

[...]Particolarmente complessa si presentava pertanto la problematica della reintegrazione delle lacune, diffuse sulle superfici verticali.(...) L'intervento di Zoric anche questa volta punta alla riproposizione della qualità cromatica e della grana delle superfici volute da Scarpa(...).Ricerca dei materiali ma anche riproposizione delle tecniche(...). Zoric affronta e risolve il delicato empasse della riproposizione ad integrazione delle porzioni ammalorate ed irrecuperabili(...).Si evince come la realizzazione di Scarpa si mostra particolarmente sensibile alla prova del tempo[...].¹¹⁵

Per quanto riguarda invece l'intervento a palazzo Steri come Rettorato dell'Università di Palermo, vediamo la partecipazione di Carlo Scarpa in qualità di consulente del gruppo di progettazione. L'intervento di Carlo Scarpa viene portato avanti fino al 1978 ed interrotto dalla sua prematura scomparsa.

Mentre la prima fase di lavori è caratterizzata da interventi che hanno di fatto operato selezioni, e messo in atto giudizi di valori, con conseguenti demolizioni e ricostruzioni in stile, la seconda fase si concentra di più sulla conservazione di ciò che rimane della struttura così com'è pervenuta al nostro tempo, ed al confronto tra le strutture antiche ed il nuovo linguaggio moderno dell'architettura, in linea con quanto già sperimentato da Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis.[...]L'esperienza diretta da Nino Vicari , direttore dei lavori insieme a Roberto Calandra nel cantiere dello Steri del'72, è stata basilare per l'individuazione dell'apporto di Scarpa nelle scelte di progetto(...). [...]la testimonianza delle finalità d'intervento, delle destinazioni d'uso e, in generale, la complessa articolazione dei percorsi, così com'erano stati pensati nell'articolazione scarpiana, e sostanzialmente avvallati dal gruppo di progettazione. La tematica dei percorsi era

¹¹⁴ V. Zoric , *Monumenti del Cinquecento meridionale. Restauri e recuperi, Attività divulgativa e didattica* , Galleria Regionale di Palermo 1984-1985

¹¹⁵ Cfr. S. Pesenti, *Atto quarto: il tempo della verifica, in la prova del tempo*, Atti del convegno Internazionale di studi di Bressanone, Arcadia Ricerche, Venezia, 2000

connessa alle due principali funzioni che lo Steri doveva assolvere nel progetto richiesto dall'Università di Palermo. Da una parte vi erano le esigenze funzionali legate alla visita del monumento e delle esposizioni museografiche permanenti temporanee, dall'altra doveva garantirsi l'indipendenza e l'accessibilità degli uffici amministrativi del rettorato. (...) Scarpa armonizza il linguaggio trecentesco della struttura, quattrocentesco e cinquecentesco, delle decorazioni lignee dei soffitti, con il repertorio formale dell'architettura moderna. Alle soluzioni tipiche del suo vocabolario espressivo, come il delicato accostamento di materiali differenti, si uniscono articolate macchine sceniche appositamente ispirate dai luoghi(...). Studia a fondo la possibilità di leggere le quote storiche dell'edificio ed alla fine dà vita ad un ambiente particolarmente riuscito, con bucatore a sottolineare le viste esterne e visuali prospettiche preordinate.

[...] Anche a Palazzo Steri ritroviamo la sapiente perizia di Eugenio De Luigi, che qui come a Palazzo Abatellis, dà vita alle consuete superfici a stucco lucido e opaco, poste a sottolineare l'innesto del nuovo nell'antico, nel contrasto dichiarato tra la ruvidezza della pietra a vista e la liscia omogeneità dello stucco colorato. Scarpa recupera la funzionalità dello scalone cinquecentesco(...) integrando la scalinata antica con una nuova scala dichiaratamente moderna, attribuita a Calandra nel disegno, protetta da un corrimano impercettibile e lineare alla maniera di Scarpa. Si sottolinea come le scelte progettuali fossero frutto di un proficuo scambio di opinioni, come testimoniano i riconoscibili segni scarpiani, che si integrano nel complesso dell'intervento di Calandra. Riconoscibili sono i materiali di Scarpa che bene hanno resistito agli attacchi del tempo. [...] Se l'attenzione riservata da Scarpa all'inserimento dei materiali moderni nelle fabbriche antiche e alla posa in opera degli stessi, prevedendone e a volte suggerendone il naturale degrado, è evidente in questo complesso intervento di lettura e ricucitura dei segni della storia, lo stesso non si può dire per le scelte progettuali che hanno riguardato la manutenzione dell'edificio, all'indomani dell'inaugurazione, fino ai nostri giorni. Gli stucchi e gli intonaci, gli elementi più fragili delle composizioni scarpiane, si sono degradati a dire il vero più per i continui interventi di integrazione illuminotecnica e di adeguamento impiantistico che per l'azione del tempo. Queste finiture, caratterizzate da una fattura squisitamente artigianale, sono state rappezzate con integrazioni seriali, presto rivelatasi incompatibili ed inadeguate a reggere il confronto con la preesistenza.

[...]Tutto ciò è stato messo in atto senza l'ausilio di una visione generale delle problematiche del delicato intervento di restauro del restauro, qual è la manutenzione di uno degli ultimi lavori di Carlo Scarpa in Sicilia.

[...]Gli interventi di Carlo Scarpa a Palermo offrono non pochi parallelismi. Un primo accostamento riguarda l'applicazione nel medesimo tempo, gli anni '50 e nel medesimo spazio(poche centinaia di metri sul piano della marina), di differenti orientamenti di pensiero in merito alla conservazione del patrimonio costruito. Se nel 1954 si inaugura l'allora Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis, con l'illuminata lettura scarpiana dell'edificio, nel 1957 lo Steri viene evacuato per il trasferimento delle attività giudiziarie:bisognerà aspettare fino al 1967 per la sua assegnazione a sede del Rettorato, e all'inizio di quelli che saranno giudicati poi come pesanti opere di consolidamento in cemento armato e ricostruzione in stile. Mentre nel 1984 l'architetto Zoric già si occupa della delicata questione del restauro dell'architettura di Scarpa a palazzo Abatellis, tra il 1987 e il 2000, allo Steri si porta avanti la delicata opera di manutenzione-trasformazione del premiato progetto del '72, ad opera dell'ufficio tecnico, senza il controllo di un progetto generale di conservazione. Ancora si può mettere in evidenza come in entrambi i casi, le problematiche di conservazione dell'opera, si leghi più alle ragioni dell'uso e della manutenzione che a mere tecniche di conservazione dei materiali costruttivi.

Anzi possiamo concludere che le realizzazioni scarpiane bene superano la prova del tempo, sicuramente meglio della capacità degli enti gestori di assicurarne la permanenza. Auspicabile sarebbe l'elaborazione di un piano di manutenzione, coordinato e calibrato sulle esigenze della struttura, ma soprattutto sulla effettiva capacità del monumento di ospitare le funzioni alle quali risulta destinato, ed eventualmente variarne la fruizione e modularne l'accesso, sulle ragioni della conservazione.

Carlo Scarpa rivela inoltre coi suoi progetti un rapporto continuo tra dentro e fuori l'architettura, tra l'architettura e il giardino. Gli alberi e i fiori sono nei suoi progetti elementi necessari per completare l'unità dell'opera, non semplici accessori. Nelle sue architetture vediamo entrarvi ora il giardino, ora il paesaggio.

Questo è evidente a chi entra, per esempio, alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia, dove la luce, i colori e le superfici sono esattamente la luce, i colori e le superfici di Venezia. Qui entrando, l'acqua inizia un percorso che va a terminare nel giardino retrostante gli ambienti della fondazione. Il giardino è qui il termine conclusivo a cui tutto conduce. Con Scarpa, anche quando non c'è l'opportunità di progettare un vero e proprio giardino, comunque il contesto ambientale viene a fare parte dell'opera in un modo o nell'altro. Un'altra nobile operazione è stata fatta nel cortile, diventato giardino, di Palazzo Abatellis, dove ha creato un giardino formale che va a rendere ancor più prezioso il Palazzo. Scarpa qui sposta l'ingresso alla sala espositiva a destra della sede museale e crea la distesa del giardino, allietando l'ingresso con una fontana e uno specchio d'acqua.

Nel museo di Castelvecchio a Verona, Scarpa trasformò lo spazio all'aperto, destinato alle esercitazioni militari, in una specie di giardino all'italiana. Anche qui Scarpa non esita nel dare all'acqua un ruolo importante: l'acqua della fontana riflette il castello in un ordine dove ogni cosa trova la sua misura. Lo spazio verde, chiamato *gazon*, alla francese, dà respiro al tutto. A sud due siepi ravvicinate e parallele creano un equilibrio di proporzioni col resto. Enrico Rudi, collaboratore di Scarpa nel cantiere di Castelvecchio dice a tal proposito che ancora una volta, il giardino il giardino sta <<dentro>> la sua architettura, non semplicemente <<davanti>>. Scarpa sceglie in questo progetto anche le specie delle piante che corrono lungo il muro in cemento armato che recinta tutto intorno.

Il ruolo più importante che Scarpa dà all'acqua, è quello del gioco di canali presenti dentro la Fondazione di Venezia, e non poteva che essere così, se seguiamo la sua logica per cui il dentro delle sue architetture è in continuità col fuori. L'acqua della Fondazione Querini Stampalia è l'acqua di Venezia dunque. Il gioco di canali d'acqua dentro gli spazi della Fondazione vanno a terminare nel giardino sullo sfondo che contribuisce ad abbellire ancor di più gli ambienti e a completare come sempre l'opera complessiva.

Anche nelle residenze private si riserva giochi preziosi di acqua e giardini: Villa Ottolenghi a Bardolino sul Garda sorge su un lotto in pendenza che va verso il lago ed è circondato da filari di vigneti. Il paesaggio entra negli ambienti attraverso ampie vetrate che permettono di godere il panorama sul lago. La villa è poi circondata da un giardino e da vasche d'acqua che riflettono la facciata della villa e raccolgono l'acqua proveniente

da un piccolo stagno progettato nel soggiorno. La pianta è regolata da colonne in pietra grezza che partono dal pavimento e vanno fino al tetto, spuntando in superficie. Il tetto della villa appare dalla strada come un elegante terrazzo che invoglia a fermarsi per ammirare la vista.

In Villa Veritti invece pensa ad un organismo centripeto per risolvere problemi di spazio nel lotto, e neanche qui rinuncia al giardino, crea così un giardino d'inverno. Il giardino per prendere aria e luce si protrae all'esterno come la prua di una nave e movimentata l'intera architettura.

Carlo Scarpa infrange la regola per cui 'architetto non si potesse occupare della progettazione del giardino in quanto chi deve saper comporre in modo armonico i piani verticali, non può essere in grado di regolare le proporzioni sui piani orizzontali del giardino. *“La differenza delle superfici si affianca alla diversità dello scopo del progetto, l'architetto è attento alla disposizione della sua opera, alle sue eleganti forme simmetriche e regolari;(…) L'artista giardiniere, al contrario è impegnato in tutt'altro progetto(...)deve trovare il modo di non saziare subito lo spettatore, bensì creare accorgimenti che lo divertano a lungo (...)”*

La figura di Scarpa rappresenta per la sua capacità di equilibrio nell'architettura e nel giardino, un unicum nel panorama italiano ed europeo di quel tempo.

9. La memoria del giardino e la memoria dell'architettura

9.1. “*Quel mezzo pollice di materia*”

Il passaggio dalla memoria corporea alla memoria dei luoghi è assicurato da atti come l’orientarsi, lo spostarsi e l’abitare. Così le cose ricordate sono intrinsecamente associate a dei luoghi. Si costituisce così il fenomeno dei “luoghi della memoria”, prima che questi diventino un punto di riferimento per la conoscenza storica. Gli indizi che sono in questi luoghi offrono un appoggio alla memoria che fallisce, come una lotta contro l’oblio. I luoghi “restano” come le iscrizioni, i monumenti, potenzialmente documenti. Questo legame tra ricordo e luogo, dice Picoeur in “La memoria, la storia, l’oblio”, pone un problema difficile, che acquisterà importanza nel nodo tra memoria e storia, che è anche geografia.

Per vivere nel presente, l’uomo da sempre ha avuto il bisogno di sapere chi è e di conoscere la propria identità e il proprio passato. L’identità di un individuo è costituita soprattutto dalla storia del suo popolo che si costruisce attraverso i documenti sia scritti che materiali. Di memoria si inizia a parlare nel XIX secolo, alla luce di determinati cambiamenti nella società. Uno dei primi intellettuali a scrivere sulla memoria fu John Ruskin. Questo personaggio, che visse a cavallo del XIX secolo, amante dell’arte, comprese prima di altri le motivazioni della conservazione del patrimonio architettonico a vantaggio della vita umana. Egli osservò, durante il suo soggiorno in Italia, le arbitrarie trasformazioni effettuate sulle facciate delle architetture veneziane per “ripararle”. Egli scrivendo al padre dice: “(..)*Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l’ultima volta(...), si son messi a raschiarlo per tirarlo a lustro. Scompaiono così tutti i segni antichi e gloriosi del tempo(...) nonché i ricchi colori che la natura ha impiegato dieci secoli a conferire*”.¹¹⁶

Qualche anno dopo Ruskin, scrivendo *Le sette lampade dell’architettura*, torna a riflettere sul tema della percezione dei monumenti e- nell’aforisma XVIII della “*Lampada della memoria*”- chiarisce quanto è significativo il ruolo della parte

¹¹⁶ Ventimiglia G. Massimo, “Piano del colore! Mezzo secolo di contraffazioni nei centri storici” in *Ananke* n° 42, aprile 2004, p.125

superficiale della materia, che delimita l'architettura e costituisce l'immagine percepita dall'osservatore (...). Ruskin fu dunque uno dei primi intellettuali a considerare l'esistente una risorsa culturale.

Le Sette lampade dell'architettura segnano il momento in cui Ruskin prende coscienza del profondo rapporto esistente tra arte e società e tra l'uomo e ciò che lo circonda.

Ma dell'architettura e delle opere materiali noi conserviamo l'immagine dell'oggetto nella nostra mente, che è costituita dalla parte più superficiale della materia.

Nella *Lampada della memoria* Ruskin scrive:

II. Noi dobbiamo guardare all'Architettura nel modo più serio come all'elemento centrale e garante di questa influenza d'ordine superiore della natura sulle opere dell'uomo. Senza di essa si può vivere e si può anche pregare, ma non si può ricordare. Com'è fredda tutta la storia, com'è spenta tutta la fantasia immaginifica dell'uomo a paragone di quella che è scritta da un popolo vivo e che è partorita dal marmo che non si lascia degradare! (...) Non vi sono che due grandi trionfatori della propensione all'oblio degli uomini: la Poesia e l'Architettura.

-Aforisma 27 Bisogna conferire all'Architettura una dimensione storica e conservargliela-

(...)vi sono due compiti che incombono su di noi nei confronti dell'architettura del nostro paese la cui importanza è impossibile sopravvalutare: il primo consiste nel conferire una dimensione storica all'architettura di oggi, il secondo nel conservare quella delle epoche passate come la più preziosa delle eredità.

III. E' nella prima di queste due direzioni che si può giustamente dire che la Memoria è la Sesta lampada dell'Architettura; perché gli edifici pubblici e privati che noi costruiamo raggiungono la vera perfezione proprio quando diventano commemorativi o monumentali in senso etimologico.

Da queste considerazioni Ruskin trae la conclusione secondo cui l'Architettura deve essere conservata.

XVI. Ora, accade che, in architettura, la bellezza aggiuntiva e accidentale è assai comunemente incompatibile con la conservazione del carattere originario dell'opera; per questo il pittoresco si ricerca sempre nelle rovine, e si pensa consista nella decadenza.

Invece(...)esso consiste semplicemente nella sublimità delle crepe, o delle fratture, o nelle macchie, o nella vegetazione che assimilano l'architettura all'opera della natura, o le conferiscono quelle condizioni di colore o di forme che sono universalmente dilette all'occhio umano. E quando ci si muove in questa direzione fino alla soppressione dei caratteri autentici dell'architettura, allora si è nell'ambito del pittoresco(...) Ma quando il pittoresco riesce a mantenersi coerente con i caratteri intrinseci dell'architettura è senz'altro più nobile di quella di qualsiasi altro oggetto, perché esso è testimonianza dell'età dell'opera: di ciò in cui, come si è detto, consiste la maggior gloria dell'edificio.

Pertanto, i segni esteriori di questa gloria, che hanno una forza e un compito più grandi di qualsiasi altro che appartenga alla loro pura bellezza sensibile, possono essere fatti rientrare nel rango dei caratteri puri ed essenziali dell'architettura; talmente essenziali, secondo me, che ritengo che un edificio non possa esser considerato nel suo pieno rigoglio prima che gli siano passati sopra quattro o cinque secoli; (...).¹¹⁷

Ruskin dunque dà valore al tempo che arricchisce ancor più la materia. E condanna il restauro.

*Aforisma 31 Il cosiddetto restauro è la peggiore delle distruzioni.*¹¹⁸

XVII. (...) Restauro significa la più totale distruzione che un edificio possa subire: una distruzione alla fine della quale non resta neppure un resto autentico da raccogliere, una distruzione accompagnata dalla falsa descrizione della cosa che abbiamo distrutto. (...) è impossibile in architettura restaurare(...). Ciò su cui ho insistito, indicando come la vita del tutto, quello spirito che è reso solo dalle mani e dall'occhio dell'esecutore, non può

¹¹⁷ Ventimiglia G. Massimo, "Piano del colore! Mezzo secolo di contraffazioni nei centri storici" in *Ananke* n° 42, aprile 2004, p.126

¹¹⁸ John Ruskin, "La lampada della memoria", in *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaka Book Ed, 1993

*essere mai fatto rivivere. Forse un'altra epoca potrà produrre un altro spirito, e si tratta allora di un nuovo edificio; (...). Che riproduzione si può eseguire di superfici che sono consumate di mezzo pollice? Tutt'intera la rifinitura superficiale dell'opera stava proprio nel mezzo pollice che se n'è andato; se provate a restaurare quella rifinitura, non potete farlo altro che arbitrariamente; se copiate quel che è rimasto, assicurando il massimo possibile di fedeltà(...), come può la nuova opera essere migliore di quella vecchia?*¹¹⁹

Il suo pensiero va considerato alla luce di una nuova cultura che si stava diffondendo nel vecchio continente: una cultura più attenta all'oggetto, al dato materiale. Il concetto di cultura materiale e di documento costituito dal monumento, il documento/monumento di cui parla Jean Le Goff sono due nozioni indispensabili per capire la riflessione di Ruskin.

9.2. Memoria e materia

*“La memoria collettiva e la sua forma scientifica che è la storia, si applicano ai monumenti ed ai documenti”*¹²⁰. I monumenti sono eredità del passato, i documenti sono scelta dello storico. *Monumentum* dal latino *monere*, ha la stessa radice di *mens*, *memini* che significa ricordare, esprimere il ricordo e tutto ciò che può richiamare il passato, perpetuare il ricordo. I monumenti fin dall'epoca romana sono raggruppati in due tipologie: architettura e scultura da una parte e monumenti funebri dall'altra.

L'architettura dunque, alla luce di quest'ultima definizione, viene ad essere considerata un monumento.

Documentum invece deriva dal latino *docere*, che vuol dire insegnare, e significa 'prova'.

Il documento è il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro una data immagine di loro stesse. La storia, in quanto conoscenza del passato,

¹¹⁹ Ventimiglia G. Massimo, “Piano del colore!Mezzo secolo di contraffazioni nei centri storici” in *Ananke* n° 42, aprile 2004, p.126

¹²⁰ Ventimiglia G. Massimo, “Piano del colore!Mezzo secolo di contraffazioni nei centri storici” in *Ananke* n° 42, aprile 2004, p.126

senza documenti, non sarebbe possibile. Ma nemmeno senza monumenti sarebbe possibile.

*“La conservazione del documento è conservazione dell’autenticità”, il documento è “depositario materiale di aspetti legati alla vita dell’uomo, e ciò attraverso l’attivazione e la partecipazione delle stratificazioni della memoria, sia individuali che collettive”*¹²¹

L’architettura dunque è monumento, ma anche il giardino è monumento, soprattutto quando documenta la grandezza del potere del sovrano che l’ha fatto progettare.

Un altro concetto alla luce del quale va considerata l’importanza per l’architettura antica e le opere dell’uomo in generale, è la nozione di cultura materiale. Nel XIX secolo, con l’avvento del marxismo, del socialismo più in generale, dell’antropologia e lo studio dell’evoluzione della specie, acquista maggior valore il concreto, ciò che è materiale, a scapito dell’idealismo. Proprio allora si prende coscienza di quanto sia importante la realtà tangibile, anche se verrà data una definizione di cultura materiale solo all’inizio del XX secolo. Richard Bucaille dice: *“Dai ruderi e dalle macerie si può delineare la città, lo stato di una città, il suo progresso e la sua evoluzione(...) La cultura materiale tende a considerare tre componenti: lo spazio, il tempo e la socialità degli oggetti”*. E ancora dice: *“Lo studio della cultura materiale appartiene alla ricerca storica, e con essa collabora con metodo proprio a ripercorrere le spinali che ogni rovina del passato porta con sé”*.¹²²

Dunque *“le cose “parlano”; lo fanno anche non direttamente: raccontano degli uomini, della cultura, delle società che le hanno costruite, usate e trasformate. Conoscere le loro “confessioni” significa raccogliere tutto quello che è esistito fuori dal campo fisico-materiale; presuppone un ascolto del vissuto e del suo svolgersi nel tempo: vuol dire “ricordare”. Si pone così sul campo una riflessione “centrale” sulla concezione di*

¹²¹ Bianca Gioia Marino, *Restauro e autenticità*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli, 2006, p. 296

¹²² Bucaille Richard, Perez J. M., Voce “Cultura materiale” in *Enciclopedia Einaudi*, vol IV, Torino, Einaudi, 1978, pp. 271 - 305

“temporalità”¹²³. Il pensiero di Bergson è una guida che ci aiuta ad orientarci tra i rapporti che regolano materia-architettura e tempo-memoria.

In particolare Bergson, parlando di memoria dice questo: invecchiati. E non si tratta di mera illusione, se l'impressione di oggi fosse assolutamente *“Quando per esempio, passeggio per la prima volta in una città in cui soggiornerò, le cose che mi circondano producono su di me contemporaneamente un'impressione destinata a durare, e un'impressione che si modifica continuamente. Ogni giorno, scorgo le stesse cose, e poiché so che si tratta degli stessi oggetti, li indico sempre con lo stesso nome, e mi immagino che mi appaiano sempre nello stesso modo. Eppure se al termine di un tempo sufficientemente lungo rievoco l'impressione che provavo durante i primi anni, mi stupisco del cambiamento singolare, inesplicabile e inesprimibile, che è avvenuto in essa. Sembra che questi oggetti da me continuamente percepiti (...) abbiano finito col prendermi qualcosa della mia esistenza cosciente; e con me sono vissuti, con me sono te identica a quella di ieri, quale sarebbe la differenza tra percepire e conoscere, apprendere e ricordare”*. Nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*, scritto da Bergson nel 1889, l'attenzione si pone sulle problematiche legate alla memoria, come particolare proprietà del ricordare, ma allo stesso tempo luogo singolare della coscienza.

In *Materia e memoria* il tema della memoria diventa centrale. La memoria non è uno schedario, o un contenitore dove tutto si conserva; non ha un luogo, piuttosto è un luogo in cui tutto scorre e diventa ricordo. Solo l'idea è immutabile e irripetibile secondo Bergson, è eterna; mentre il tempo è un processo auto creativo a cui la memoria partecipa. Solo attraverso l'esperienza il passato ritorna e il ricordo assume un'importanza predominante: l'intuizione reale, “istantanea” del presente ha come principale motivo di esistere quello di richiamare il passato, prezioso consigliere per l'azione futura. Ciò accade perché esso è legato a tutta una serie di avvenimenti che hanno preceduto e seguito la nostra decisione, *“si può dire che non abbiamo presa sul futuro senza un'uguale e corrispondente prospettiva sul passato che la spinta in avanti della nostra*

¹²³ Maniaci Alessandra, “Henry Bergson, durata istante e memoria”, in *Ananke*, n° 3, 1993, p. 20

attività crea dietro di sé un vuoto in cui precipitano i ricordi e che così la memoria è il ripercuotersi della sfera della conoscenza alle indeterminazioni della nostra volontà.

*Il processo di attualizzazione del passato si manifesta sulla materia che costituisce gli oggetti, connaturandoli in essi si evidenzia in tal modo la dimensione cronica del tempo, che oppone sulla materia il segno del suo passaggio, registrandovi una “data”. Così la materia assume attraverso questa dinamicità temporale il carattere di singolarità, l’*heccetas* che la contraddistingue “.¹²⁴*

Il passato vive nella coscienza in due modi diversi. La prima si manifesta sotto forma di immagini-ricordo contenute nella loro interezza, immagazzinate senza fini di pratica utilità, ma solo per effetto di una necessità naturale, priva di coscienza critica. La seconda memoria invece conserva le immagini sotto forma di azioni, ne trattiene cioè i segni utili ad una ripetizione di un gesto la tramuta in esperienza. La prima dunque “immagina”, la seconda ripete. “*Per evocare il passato sottoforma di immagine, bisogna potersi astrarre dall’azione del presente, bisogna (...) voler sognare*”¹²⁵. Questa è la memoria spontanea, quella per eccellenza. La seconda è chiamata invece “*l’abitudine illuminata dalla memoria*”, determinata dagli atti meccanici, consueti, ripetitivi, la compie il soggetto per rispondere alle diverse interpellanze possibili, che si realizza senza immagini, e che è propria del corpo e si realizza nell’istante. Questa abitudine spiega Bergson, è un ricordo, solo perché ricordo di averla acquisita, e me ne ricordo solo perché mi appello a quella spontanea, ove tale abitudine è stata interamente registrata. La vera memoria è capace di rievocare il passato, di ricordarlo e rappresentarlo per immagini.

Esistono allora per Bergson il ricordo puro e il ricordo immagine che si manifesta solo nell’immagine che lo rivela. Il secondo partecipa del ricordo che comincia a materializzare e della percezione, con la quale tende ad incarnarsi, e quindi viene considerato una percezione nascente. Tutti e tre sono profondamente interrelati, ; e il loro stesso essere è un fatto sostanziale: se da “virtuale” il passato diventa reale, non cesserà

¹²⁴ Maniaci Alessandra, “Henry Bergson, durata istante e memoria”, in *Ananke*, n° 3, 1993, p. 20

¹²⁵ *ibidem*

mai di avere una corrispondenza virtuale che gli è data proprio dal suo appartenere ad un tempo trascorso. *“Ma con le sue radici rimane profondamente attaccato al passato, e se una volta realizzato, non risentisse della sua virtualità originaria e se non fosse contemporaneamente uno stato presente e qualcosa che spezza il presente non lo riconosceremmo mai come ricordo”*¹²⁶. Il presente è l’atteggiamento dell’individuo che pensa all’azione futura; *“il mio presente allora è sensorio-motore. Del mio passato diventa immagine e di conseguenza azione per lo meno nascente, e solo ciò che può collaborare con questa azione, può rendersi utile; ma non appena diventa immagine, il mio passato lascia lo stato di ricordo puro e si confonde con una determinata parte del mio presente. Così il ricordo attuale come immagine differisce profondamente dal ricordo puro. L’immagine è uno stato presente e può crescere partecipe del passato solo attraverso il ricordo da cui è sorta”*¹²⁷. Il passato, contenuto nella memoria spontanea in ricordi puri, e in immagini ricordo, non muore mai, si addormenta nell’attesa di essere risvegliato tramite il più piccolo dei segni, richiamato. Ed è “l’oblio”, quella condizione necessaria ed imprescindibile attraverso la quale la memoria, consente la scelta, “dimenticando” senza però annullarli, una moltitudine di stati di “ricordi”. Ma ne guadagna l’eternità (...). Il passato non è “perduto”, ma si può riportare al presente con le immagini delle quali possiamo disporre, non concretamente sulla materia, e qui ci riferiamo a quella architettonica. Gli edifici esistenti appartengono al tempo, sia inteso come passato, che come presente. Sono fenomeni costituiti in un tempo e in uno spazio unico. Sono “simboli” attraverso l’“io simbolico”; il tempo in essi rappresentato non è perduto, anzi è attingibile. Ma solo attraverso le immagini-ricordo e tenendo presente la virtualità del passato che esprimono. Essi appartengono anche al presente e sono utili al futuro. L’esperienza che in essi si traspone ci è utile. Ma quale? Teniamo conto della valenza simbolica di tale passato, e della possibilità che tale valenza muti in altro tempo; emerge inevitabilmente la “necessità” del mantenimento in essere del documento risorsa da potere ri-leggere in ogni sua parte.

¹²⁶ ibidem

¹²⁷ ibidem

Tra passato e presente la distanza è insuperabile, la memoria nel conservare crea, dato che ogni istante è del tutto diverso dal suo precedente e dal suo seguente. La creazione è la novità imprevedibile dell'evoluzione universale, è sempre un'evoluzione spirituale e trova la sua diretta e immediata rivelazione nella coscienza.

<<Essa>> -afferma Bergson- *“non è che la percezione soggettiva dell'individuo e delle condizioni che esso esercita, è il sentimento dell'essere “attore-creatore””*¹²⁸.

L'oggetto diviene , nel suo essere espressione di significati diversi, documento di storia, testimone del tempo trascorso, “simbolo”, singolare e irripetibile. La condizione di unicità lo impone al di sopra del tempo determinato, misurabile, specializzato, quasi come un trasmettitore di idee percepibili in qualunque momento; appartiene contemporaneamente sia alla dimensione “eonica” del tempo che a quella “cronica”, esprime un linguaggio fissato in un momento presente e che si trasforma continuamente. Il tempo cui appartiene è irripetibile.

Il passato è memoria e il futuro speranza, il presente può essere infinitamente vario, poiché infiniti sono i modi di superare, variandolo il segno che proviene dal passato. Ma è rischioso: allora è più semplice lasciarsi confortare da “copie”, repliche di momenti già trascorsi' Noi crediamo che bisogna restituire all'umanità incerta e ormai incredula, la sua forza, il rispetto dell'”essere” nel tempo, accettandone l'inesorabile divenire che si stratifica sulla materia segnandola. Può essere questo il modo per conferire dignità e vita al progresso e speranza al futuro.

Ritroviamo nel filosofo parigino i paradigmi della teoria della conservazione: proprio perché la materia è unica, irripetibile, documento di storia e arte essa non può essere riscritta concretamente; può esserne ripercorsa la storia, possono esserne evidenziate le vicende, questo è compito della storia. Compito del restauro è garantire la permanenza e la conservazione dell'opera con tutte le aggettivazioni che essa contiene, assicurarne la trasmissione, esercitando quella progettualità che è poi nella tecnica della conservazione , che deve essere il frutto della contrapposizione dialettica tra necessità e memoria.

¹²⁸ ibidem

Tempo e materia: nella dimensione della memoria, come in quella della percezione sensibile, il tempo appare svincolato da qualunque legge o categoria precostituita. Con andamento intermittente nelle sue modalità di manifestazione, assume forme di reversibilità, irreversibilità, immobilità, ma comunque ruota sempre intorno alle modulazioni del sentimento che permea ogni pensiero, anche quello più vigile razionalmente, come si verifica anche attraverso gli itinerari “voluti” dalla memoria volontaria. Proust perviene alla distinzione tra la natura del ricordo- che prevede un moto deliberato verso i segni del tempo trascorso- e il meccanismo inverso della memoria, senza dipendere da alcuno sforzo mnemonico, ma bensì grazie ad una completa disponibilità alla ricezione da parte del soggetto.

Egli conferisce, in forza della nozione di memoria involontaria, una importanza indifferenziata alle immagini che di volta in volta si presentano. Tale forma di memoria spontanea si configura come meccanismo costitutivamente acritico, in quanto completamente autonomo rispetto all’intelletto che concettualizza e rielabora l’esperienza. Emerge qui tutta la carica potenziale del pensiero proustiano: la memoria involontaria riscatta anche le parti in ombra del passato portandole in luce dalle profondità del vissuto; dà accesso alla ricezione di quel corredo di virtualità del passato in sé, acquisita ma obliata, non ricordata e non rammentabile volontariamente, o addirittura assorbita inconsapevolmente. (...) Si può allora scegliere cosa “trattenere” del passato.

Bisogna dunque sospendere il giudizio, ogni pregiudizio, riconoscendo anche nel dettaglio più modesto una potenzialità di significato , una valenza simbolica che può richiudere una verità cercata. Anzi, la consapevolezza della propria relatività di giudizio impone un necessario limite alla libertà di espansione della propria volontà; limite che risulta condizione imprescindibile per attingere alla ricchezza della memoria.

Sebbene infatti in un primo slancio, Proust tenti di riprodurre, con uno sforzo di volontà, le condizioni psicologiche ed ambientali di certe emozioni passate, progressivamente è costretto ad ammettere a se stesso che questa operazione è vana: *“Gli è che le cose (...) appena son percepite da noi, diventano in noi qualcosa di immateriale, della stessa natura delle nostre inquietudini o sensazioni di quel tempo, e si mescolano indissolubilmente ad esse. Un certo nome letto un giorno in un libro contiene nelle sue*

*sillabe il vento rapido e il sole splendente di quando lo leggevamo*¹²⁹. E ribadisce: “Non basta: un oggetto da noi veduto in un certo momento, un libro da noi letto, non restano uniti per sempre soltanto a ciò ch’era intorno a noi; resta unito altrettanto fedelmente a ciò a quel che noi eravamo allora, non può più esser rivissuto se non dalla nostra sensibilità, dalla nostra personalità di allora”¹³⁰. L’azione del ricordo prende le mosse dal soggetto per raggiungere l’oggetto della memoria e per questa sua natura di processo volontario, preceduto da una rielaborazione razionale, non può per definizione condurre alla rivelazione del “tempo allo stato puro”. Emblematica di questa amara constatazione è l’esperienza descritta nel celebre brano della Madeline.

*“L’angoscia per il tempo perduto, tempo che non si riscatta dalla caducità, si accentua con il senso di impotenza indotto dal carattere esclusivamente casuale della memoria involontaria.”*¹³¹

Alle cose dunque è riconosciuta “la facoltà di parlare” alle persone, poiché la materia stabilisce con il soggetto (che per Proust è l’uomo che percepisce il trascorrere del tempo attraverso il mutare delle cose) un dialogo nella presenza, l’oggetto è il referente delle relazioni psicologico- ambientali.

Il corpo è il principale trasmettitore del rapporto tra tempo e materia. D’altro canto pure la dimensione stessa della nozione di tempo che Proust elabora, richiede una collocazione nello spazio, nella tridimensionalità, per le immagini della memoria. Ed è dalla durata, calata nel concreto, che viene distillato gradualmente il senso trascendente della legge universale. Attinto questo livello metafisico, vien meno l’interesse per la cosa, priva in effetti di valori autonomi. Appare così il limite di un discorso sulla materia, poiché il significato della “cosa” appare in definitiva indipendente dalla sua specifica dimensione fisica, ridotta a mero “supporto” di significati trascendenti. Del resto a Proust non interessa nemmeno l’attualità del mondo esterno, e neppure l’essere attuale della sua

¹²⁹ Serena Pesenti, “Marcel Proust,ricordo e memoria”, in *Ananke* n°7, 1994, p. 20

¹³⁰ *ibidem*

¹³¹ *ibidem*

esistenza soggettiva, come somma di fatti da analizzare con rigore filologico. Egli piuttosto è proteso alla ricezione dei “non fatti”, delle zone rimaste in ombra, negli strati profondi della coscienza. Come l’oblio è componente fondamentale e imprescindibile della memoria, (...) così è la linea d’ombra che dà spessore a tutto tondo alle immagini del passato; linea che ogni volta si sposta per mettere in luce una diversa sfaccettatura.

L’immagine di uno stesso luogo, di uno stesso oggetto, hanno differenti valenze simboliche nei diversi momenti della vita, quasi che ogni volta di essi possa emergere un solo aspetto. Ma ogni volta è quella immagine, quel significato e non altri, che deve essere assunto così com’è e come si presenta. E’ il sentimento l’organo modulatore di questo caleidoscopio, dove le cose sono profondamente legate all’ambiente sociale e domestico in cui sono collocate, mentre la patina del tempo è l’elemento unificante di queste relazioni, che il sentimento colora con tonalità tenere o ironiche; mentre l’intelligenza, cedendo alla coscienza della sua facoltà percettiva parzializzata, decide di non scegliere o privilegiare a priori alcuna impressione della memoria, perché non sussiste un limite all’ombra.

Proust nella sua riflessione sposta l’attenzione sulla storia e sul problema del restauro e della ricostruzione del passato e la sua “conservazione”.

Uno dei problemi è l’autenticità del manufatto. Sia esso manufatto di architettura, materia minerale, sia esso un giardino, materia vegetale. Walter Benjamin nel 1935 disse che *l’hic et nunc* dell’opera d’arte non possono essere riprodotte. Cioè il luogo e l’ora in cui esse sono state finite. (momento primo dell’opera d’arte secondo la teoria dei tre tempi dell’opera d’arte di Cesare Brandi). Quindi l’autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica. L’autenticità dell’opera d’arte, secondo Benjamin sta nella sua materia e nella sua testimonianza storica. Ma la testimonianza storica è fondata sulla materia, degradata la materia, ne risente anche il valore di testimonianza storica. Da qui l’importanza della cura della materia per salvaguardarne la testimonianza storica e la sua autenticità.

“La forma, dunque, è sempre la forma della materia ed intaccare l’integrità materiale delle superfici, rimuoverle, sostituirle, surrogarle, significa perdere definitivamente i monumenti, i luoghi, le vere presenze che sono i monumenti. Le riproduzioni anche di

ottima qualità sono facilmente ottenibili” ma -ammonisce George Stainer- “verrebbe vietata ogni forma di critica d’arte, di articolo giornalistico su pittori, scultori e architetti(...). Anche qui il solo commento ammesso sarebbe quello “filologico””¹³².

“Una società che coltiva attivamente una memoria comune sta in contatto col proprio passato. Cosa più importante ancora, protegge il nucleo fondamentale dell’individualità.

Ciò che viene affidato alla memoria e può essere richiamato alla mente costituisce la zavorra che equilibra l’io”¹³³.

La memoria coinvolge la questione della natura del tempo, implica il riconoscimento del valore, del tempo trascorso e del passato, percepito come oggetto interno della memoria , poiché del passato si può avere solo la memoria e il passato c’è se ce n’è memoria, altrimenti il passato è come cancellato.

Bisogna dunque porre attenzione all’atto di recupero che si va a compiere, poiché potrebbe cancellare la memoria del passato e commettere una falsificazione.

“(...) Il privilegio della materialità del lavoro umano si inserisce in un complesso quadro culturale che ha comportato un profondo mutamento del concetto di storia, segnando una tappa importante di un cammino teso all’avvicinamento alla conoscenza del passato”.

E’ da premettere che l’uomo ha sempre sentito l’esigenza di studiare il proprio passato, di ordinare in sequenza gli eventi che hanno preceduto il presente. Come ha spiegato Mark Bloch, questa peculiarità dell’intelletto umano si spiega con la duplice necessità di “capire il presente mediante il passato e di capire il passato mediante il presente. Col passare del tempo sono stati elaborati vari e diversi modelli storiografici, ciascuno con propri caratteristici sistemi d’indagine, ciascuno con precisi argomenti e obiettivi. Pur riconoscendo nelle schematizzazioni un eccessivo meccanismo, è possibile individuare tra tappe significative nei metodi di indagine del passato, corrispondenti ciascuna ad un

¹³² Ventimiglia G. Massimo, “Piano del colore!Mezzo secolo di contraffazioni nei centri storici” in *Ananke* n° 42, aprile 2004

¹³³ *ibidem*

diverso complesso documentario, utilizzato come fonte di conoscenza. Una prima fase corrispondente all'uso di testimonianze orali, una seconda ha ricorso ha fonti scritte per arrivare ad una terza fase, contemporanea, nella quale si cerca di estrarre informazioni dall'intero complesso documentario, lasciato dalle passate generazioni, orale, scritto e soprattutto materiale.”¹³⁴

Lucien Febvre e Marc Block, prima di Zumthor, si erano resi conto che non ci si può basare solo sulla documentazione scritta, cioè sui documenti. Agli inizi del XX secolo si era giunti ad un blocco epistemologico della storiografia che la storia della cultura materiale e la nuova storiografia degli *Annales*, hanno contribuito a superare.

Gli *Annales* erano importanti per l'architetto che voleva ricostruire la storia di un manufatto, l'architetto conservatore dunque è responsabile di una missione di primaria importanza. “ *Gli Annales traendo spunto dalle opere di Voltaire, di Darwin, di Marx, di Durkeim, ponendosi in parallelo alle esperienze di storia della cultura materiale portate innanzi nell'Europa Socialista, hanno ampliato l'area delle fonti di informazione dello storico, tradizionalmente ridotte ai soli documenti scritti, teorizzando la necessità di un rapporto dinamico che deve essere creato tra diversi complessi informativi. Sono state così elevate a dignità di oggetto del lavoro dello storico non solo le fonti scritte, ma anche quelle orali e soprattutto le fonti materiali. Le generazioni che hanno preceduto quelle oggi viventi hanno infatti prodotto sia una memoria intangibile, un patrimonio orale di conoscenze, di credenze, sia una memoria tangibile, costituita da una serie molto eterogenea di testimonianze materiali da un complesso documentario enorme: documenti scritti, testi scientifici e letterari, manufatti legati alla vita quotidiana, mezzi di lavoro, manufatti architettonici.*”¹³⁵ E' chiaro che usando non solo documentazione scritta, ma anche documenti materiali come i monumenti, è necessario modificare il metodo di studio. Da lettori di carte, come i documenti, si deve diventare interpreti critici di una complessa realtà, quella costituita dai resti materiali, dai monumenti, dalle cose che

¹³⁴ ibidem

¹³⁵ ibidem

“parlano”. Lo storico diventa un po’ come un detective che indaga aiutato dagli indizi. E’ bene sapere però che la storia ricostruita attraverso i monumenti e i reperti materiali, non è più autorevole della storia documentata, lo storico deve comunque essere consapevole che la sua è una ricostruzione basata su fonti, ma che talvolta può non essere fedele all’accaduto pienamente.

E’ importante nella ricostruzione delle vicende storiche, riconoscere in maniera definitiva il ruolo informativo del patrimonio materiale, e per gli architetti gli edifici. Non bisogna cercare di mantenere la forma sacrificando la materia. Ciò equivale ad un documento falsificato. L’architetto più di tutti si deve impegnare a conservare gli indizi contenuti negli edifici, in modo da tramandare alle generazioni future il patrimonio materiale e dare loro la possibilità di riscrivere la storia nel caso si trovino nuove fonti, per poterle confrontare con quelle di cui già dispone. Bisogna dare la possibilità alle nuove generazioni di reiterare le indagini.

Il territorio è un archivio, un edificio è un documento, ogni parte di un edificio è come la parola di un documento.

L’archivio-territorio non può essere riprodotto né copiato, è qualcosa di unico.

L’architetto deve controllare che le testimonianze storiche non vengano manomesse, che le fonti autentiche. L’epoca contemporanea deve inoltre stratificare nuovi segni, nuovi indizi e aggiungere informazioni scritte nella materia. In questo modo il ruolo testimoniale delle fonti, col passare del tempo, viene non solo salvaguardato ma accresciuto.

“Il tempo naturale della materia contiene in sé anche il tempo specifico di ogni individuo e ciò vale sia per gli elementi vegetali, che per quelli animali, che per quelli minerali.

Un olmo, un cespuglio di rovo, un filo d’erba, un uccello, un insetto, una pietra, sono simili a tanti innumerevoli altri, ma non sono la copia esatta di nessun’altro, di quanti mai si erano prodotti e di quanti se ne produrranno. Ogni individuo segue le regole della

*sua specie , ma è anche un'individualità singolare, unica, irripetibile, irriproducibile, irreversibile”.*¹³⁶

La materia contiene in sé la memoria del passato, per esempio come le rocce, restituiscono anche la propria storia. La stessa cosa la può fare la struttura genetica degli individui vegetali e animali. Le ricerche archeologiche effettuate negli ultimi decenni sui giardini, hanno dimostrato che anche il terreno porta memoria di ciò che è stato e fornisce importanti informazioni. L'unicità di un elemento naturale è data non solo dalla sua natura ma anche dall'intervento dell'uomo nei secoli. Ogni individuo vegetale è il risultato anche di tutti gli interventi di progettazione e del suo uso, di gestione e di manutenzione a cui è stato oggetto. Gli interventi sull'individuo lo modificano in modo permanente, quindi la possibilità di produrre esemplari geneticamente identici, la clonazione , a sostegno della riproducibilità della materia vegetale, dimentica il lavoro umano. *“La memoria del passato è contenuta negli individui”.*¹³⁷

La conseguenza di ciò è l'irriproducibilità. Ciò deriva dall'impossibilità di ripetere tutti quei fattori che hanno interessato la vita dell'individuo vegetale. *“Negli individui che formano un'architettura vegetale si è depositato tutto il lavoro umano che su di essi è stato applicato nel tempo”*¹³⁸ In questi individui il lavoro e la materia utilizzata formano un'unità non più separabile, dunque essi sono come un deposito, *“un archivio non scritto della cultura materiale sul governo e sull'uso che gli uomini hanno fatto della natura”.*¹³⁹

Si ha permanenza di architetture vegetali ogniqualevolta se ne ha ricordo. In questo caso la permanenza dell'architettura vegetale si realizza attraverso la ricezione nel presente di ciò che sono state, dice Lionella Scazzosi nel suo testo *“Il giardino opera aperta”*, attraverso la memoria si tramanda il giardino, memoria che viene ravvivata da documenti archivistici, iconografici, i toponimi, le tradizioni culturali, tecniche, gestionali, la ripresa

¹³⁶ Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea ,1993, p. 153

¹³⁷ ibidem

¹³⁸ Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea ,1993, p. 157

¹³⁹ ibidem

di antichi caratteri architettonici in altre architetture vegetali, che diventano proprio il tramite attraverso il quale si attua la permanenza di quelle architetture vegetali di cui altrimenti non si avrebbe traccia. Anche il permanere di utilizzi, dei modi di fruizione, delle tradizioni d'uso si può considerare un'altra forma di permanenza, anche se non direttamente materica.

9.3. Il giardino: archivio vivente di materia e cultura

Tutto ciò che abbiamo detto sino ad ora per l'architettura e la materia che costituisce l'architettura, vale anche per il giardino e la sua materia vegetale.

Anche un giardino è monumento/documento, è cultura materiale.

Anche il giardino ha una memoria: porta in se i segni del suo progetto originario, del suo vissuto.

Nel giardino come nell'architettura il trascorrere del tempo aggiunge un valore.

Il materiale vegetale che compone un "giardino", proprio perché è materia che muta nel tempo ed è materia vivente, richiede un'attenzione ancora più grande della materia inanimata dell'architettura. La conservazione di un giardino storico andrebbe intesa come un processo di metaforizzazione, non qualcosa di statico, rigido e preciso. L'originario valore di novità che il giardino aveva in origine è per noi irriproducibile. L'atto del conservare è inserito nel tempo, l'opera stessa costituita dal giardino è tempo. E' fortemente contestualizzata e così lo è l'atto di chi aggiunge stratificazioni.

Anche il giardino ha il proprio *hic et nunc*, che sta nella volontà del progettista o del giardiniere nel momento in cui la creazione del giardino è terminata. *L'hic et nunc* del giardino si perde poi nell'evoluzione della materia vegetale del giardino e nelle generazioni successive che hanno ripensato il giardino, riprogettato e riutilizzato.

L'autenticità del giardino sta inoltre nelle caratteristiche morfologico-figurali, tipologiche, di relazione al contesto e nelle tecniche attuative. L'autenticità sta nel suo valore storico che dev'essere conservato. L'*hic et nunc* delimita così il confine tra ciò che si può conservare e ciò che non si può, tra ciò che è riproducibile e ciò che è irriproducibile.

Progettarne la conservazione significa cercare prima di tutto di mantenere in vita le specie dello status esistenti. *“Quei giardini fuggitivi come gli anni, come complessiva presenza materica arrivata fino a noi, prima ancora che gli inesauribili archivi sensitivi sui quali si appoggia la memoria del nostro trascorso, costituiscono la dotazione fondamentale che arricchisce ed emotiva (...)il nostro presente¹⁴⁰”*-dice G. Giardini in *Restauro: e da capo-* In questi “palinsesti vegetali e minerali” è depositata tutta la cultura materiale qui stratificata, attraverso il succedersi di giardinieri, proprietari, utenti di tante generazioni. Un giardino dunque è un documento, una risorsa comune, e tale dev’essere riconosciuto e amministrato secondo un programma adeguato.

L’obbiettivo è dunque quello di garantire la massima permanenza possibile del patrimonio esistente. Le permanenze di cui parliamo sono però di differenti tipi, poiché il giardino è polimaterico, avremo le permanenze morfologico-figurali, tipologiche, di relazione al contesto.

La restituzione analogica, il ristabilimento del testo di partenza è un’illusione nell’architettura vegetale.

Quando siamo davanti ad un giardino antico, ciò che abbiamo di fronte non è solo la copia impoverita di un originale perduto, ma un archivio della propria storia naturale e artificiale: uno strumento di conoscenza ricco di dati tutti di uguale rilievo, essi sono prevalentemente, ma non solo, materici. Il giardino è *archivio vivente¹⁴¹*.

*“Le architetture vegetali, insieme al loro ambiente circostante, ci raccontano della “civiltà materiale” delle società. Esse sono un archivio prezioso di “cultura materiale” e di “storia naturale”. L’essere, l’archivio, vivente rende illusorio ogni rifacimento, ogni tentativo di ri-costruzione di un assetto precedente, in tutto o in parte nella sua autenticità: lo rende irripetibile. E’ impossibile riprodurre tutti i modi di produzione passati (...) sia generali che di ogni individuo che ha operato sul manufatto, così com’è impossibile che l’opera della natura agisca con le stesse modalità manifestatesi in passato”.*¹⁴²

¹⁴⁰ Giardini G., “Quei giardini fuggitivi come gli anni”, in Dezzi Bardeschi Marco, *Restauro:due punti e da capo*, Laura Gioeni a cura di, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 11

¹⁴¹ Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea ,1993, p. 212

¹⁴²Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea ,1993, pp. 212 - 213

“Alle architetture vegetali può essere attribuito il significato di *documento*, di *archivio vivente*, aperto alla volontà di conoscenza degli uomini” dice Lionella Scazzosi, “*la consapevolezza della quantità di cultura materiale che risulta contenuta anche negli elementi formati con materia vegetale, non solo in quelli di pietra e mattone, emerge dalla loro lettura: essi sono archivio di storia della civiltà e di storia naturale, non più solo documenti di cultura essenzialmente in virtù del loro riconoscimento come opera d’arte. Le architetture vegetali si rivelano pienamente e totalmente manufatti, oggetti appartenenti alla sfera dell’artificialità, prodotti della cultura degli uomini nella sua più vasta accezione*”.

L’archivio vegetale ha caratteristiche del tutto particolari: nel suo processo di trasformazione si intrecciano permanenza e innovazione. Il loro essere “*palinsesto*”¹⁴³, non stratificazione, fa sì che sia impossibile scindere il prima dal dopo. Proprio per questo motivo il *restauro* in senso etimologico di re-instaurare, non può qui avere luogo né in senso di ri-produzione, né in senso di ri-facimento, né nel senso di tornare indietro ad uno stato passato. Ciò è perché non è possibile produrre nuovamente ciò che abbiamo riconosciuto come unico.

Inoltre la modificazione delle architetture vegetali è inevitabile, poiché sono oggetti che vivono nel tempo fisico, sottoposti alle aggiunte che il presente apporta continuamente.

Per l’*opera aperta* del giardino è impossibile pervenire ad un assetto definitivo e concluso. Essa è caratterizzata da un processo continuo di ri-progettazione. Dunque la Scazzosi definisce l’intervento ordinario di manutenzione come il momento centrale di un progetto di conservazione delle architetture vegetali.

Il tempo obbliga a fare scelte precise in un progetto di conservazione. Le architetture vegetali possono essere considerate come una risorsa da cui partire per la costruzione del futuro, vere e proprie componenti costitutive del nostro presente.

Il progetto di conservazione dovrebbe essere un incontro tra caratteri del manufatto, funzioni attribuibili ed allestimento del palinsesto. “*Il dato di continuità negli edifici*” dice la Scazzosi, “*risiede in grande misura nella permanenza materica, almeno per quelle componenti costituite da materia che possiedono un ciclo di vita assai lungo, come la pietra e il mattone; nelle architetture vegetali, dove la trasformazione è presente*

¹⁴³Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea, 1993, p. 262

quantitativamente assai di più e a ritmi più ravvicinati, esso può manifestarsi di volta in volta in veicoli diversi, materici e anche immateriali”.

Ma anche gli edifici, gli oggetti e i resti archeologici, in quanto oggetti fisici, sono sottoposti ai mutamenti indotti dalla natura e dagli uomini.

Ciò che distingue i mutamenti di manufatti minerali da quelli vegetali, è la velocità del cambiamento. Ciò che possiamo leggere su un’architettura vegetale in un tempo breve, su un edificio si mostra in anni, nel corso di generazioni. La morte di una pianta e il consumo di un mattone non sono paragonabili nei tempi, ma analoghi nei risultati.

Il giardino come abbiamo già detto è archivio vivente di materia e cultura. La cultura sta nella materia del giardino che è costituita da vegetazione. Per conservare e tramandare nel futuro un giardino antico in tutta la sua autenticità, dobbiamo salvaguardare gli individui vegetali presenti in questa architettura vegetale. Ogni individuo vegetale del giardino ha un DNA che si rigenera e si evolve nel tempo, mutando per adattarsi ai cambiamenti climatici, alle operazioni compiute dall’uomo. Cambia così il codice genetico. L’operazione più diffusa per chi restaura giardini antichi è quella di sostituire piante anticamente presenti con piante della stessa specie. Ma ogniqualvolta sostituisco una pianta, butto il vecchio individuo vegetale col suo proprio codice genetico, violando così il primo principio della conservazione che sarebbe quello di mantenere il più possibile l’autenticità del manufatto. L’autenticità di un giardino antico dunque è costituita dagli individui presenti nel giardino e non dalle specie vegetali in generale. Un giardino antico è un repertorio di biodiversità, che dev’essere salvaguardata .

Dobbiamo ragionare per individui e non per specie: per esempio Stephen Jay Gould¹⁴⁴ , a proposito dell’evoluzione della specie animale, affrontò il rapporto tra la crescita dell’individuo e l’evoluzione subita da un gruppo a cui l’individuo appartiene. Questo è il rapporto ontogenesi-filogenesi presente anche nelle specie vegetali. Gould sosteneva che la documentazione fossile, seppur frammentaria, poteva comunque fornire un’immagine reale di ciò che era avvenuto nel passato biologico.

In aiuto alla conservazione dei giardini storici vengono le banche del seme. La prima Banca del Seme nacque in America negli anni ’70 del XX secolo. Oggi le banche del seme sono presenti anche in Europa ed hanno il compito di preservare i semi in modo da

¹⁴⁴ S. J. Gould: professore all’università di Harvard, ha dato un importante contributo allo sviluppo del neodarwinismo.

non disperdere il patrimonio biologico delle piante, qui viene garantita la sopravvivenza del germoplasma vegetale e dalle quali è possibile attingere per eseguire interventi di reintroduzione. Nel caso di un giardino antico si possono conservare per esempio i semi delle piante presenti nel giardino nell'antichità, proteggerle in laboratorio senza che queste mutino. E' molto importante la variabilità genetica della specie da conservare che determina la scelta delle stazioni da cui si prelevano i semi.

L'analisi della variabilità genetica di una popolazione di piante può essere effettuata mediante l'uso di tecniche biomolecolari, capaci di rilevare la diversità, cioè le mutazioni, di DNA omologhe in individui diversi appartenenti alla stessa specie. Il germoplasma in particolare è il materiale in grado di trasmettere i caratteri ereditari ed è ciò che permette di preservare in modo diretto la biodiversità a livello genetico e di specie.

Recuperare semi antichi, seminarli e reintrodurli è dunque un atto culturale. Ci poniamo come custodi della biodiversità e salvaguardiamo un patrimonio culturale vegetale.

Un esempio di questa pratica è possibile vederlo al Parco della Venaria Reale di Torino, recentemente ristrutturato, dove, col metodo dell'agroecologia, sono state piantumate una selezione delle principali piante antiche piemontesi.

Mentre l'architettura è composta da stratificazioni, il giardino è un palinsesto dove gli elementi preesistenti possono scomparire o essere trasmessi al futuro modificati. *“La trasformazione sempre irreversibile caratterizza dunque il processo di innovazione delle architetture vegetali”*¹⁴⁵. Tornare al passato per il palinsesto è impossibile, poichè si parla di trasformazioni e non di aggiunte autonome e sottraibili come nelle stratificazioni dell'architettura.

Le architetture vegetali (...)possono raccontarci gli avvenimenti del passato e allo stesso tempo la civiltà materiale che con esse è vissuta, le società. *“Esse sono archivio di cultura materiale e di storia naturale”*.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea, 1993, p. 206

¹⁴⁶ Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea, 1993, p. 213



Fig. 1- Villa Corsi a Sesto fiorentino

Fig. 2- Veduta del giardino di Villa Corsi





Fig. 3- Il Patio de los Arrayanes all'interno dell'Alhambra di Granada.



Fig. 4- Una miniatura medievale che raffigura il giardino secondo la definizione propria di quel tempo.

Fig. 5- Il giardino di Villa Medici a Poggio a Caiano





Fig. 6- I resti del tempio del giardino paesaggistico di Villa Medici di Poggio a Caiano

Fig. 7- Una delle fontane del parco della Reggia di Caserta





Fig. 8- Un particolare del giardino di Stowe disegnato da William Kent

Fig. 9- Villa Reale a Monza



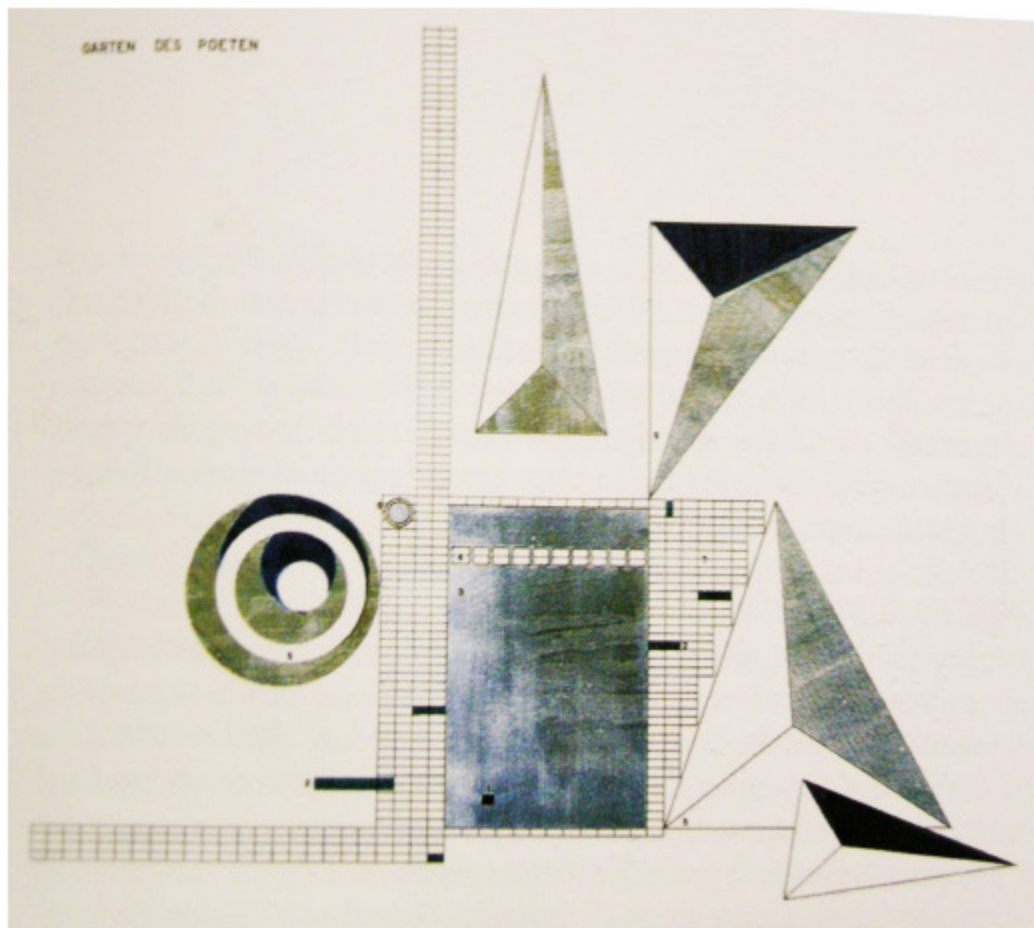
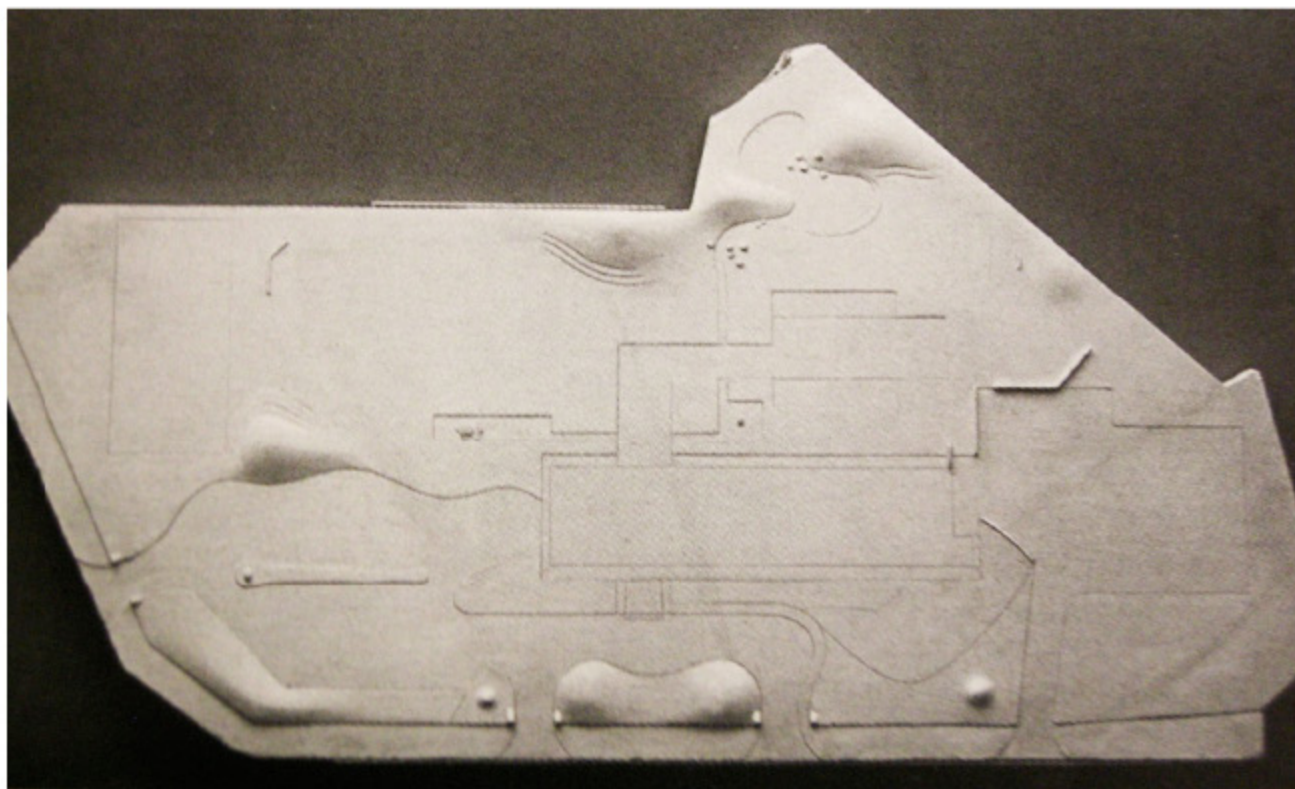


Fig. 10- Ernst Cramer, Giardino del poeta, Zurigo, 1959. Il giardino(...)privo di elementi vegetali, è la riscrittura astratta della natura,(...).

Fig. 11- Isamu Noguchi, Giardino per la sede del Reader's Digest, 1951. Suolo, tracce delle architetture, acqua, rocce formano un tutt'uno , un unico spazio modellato che è anche giardino.



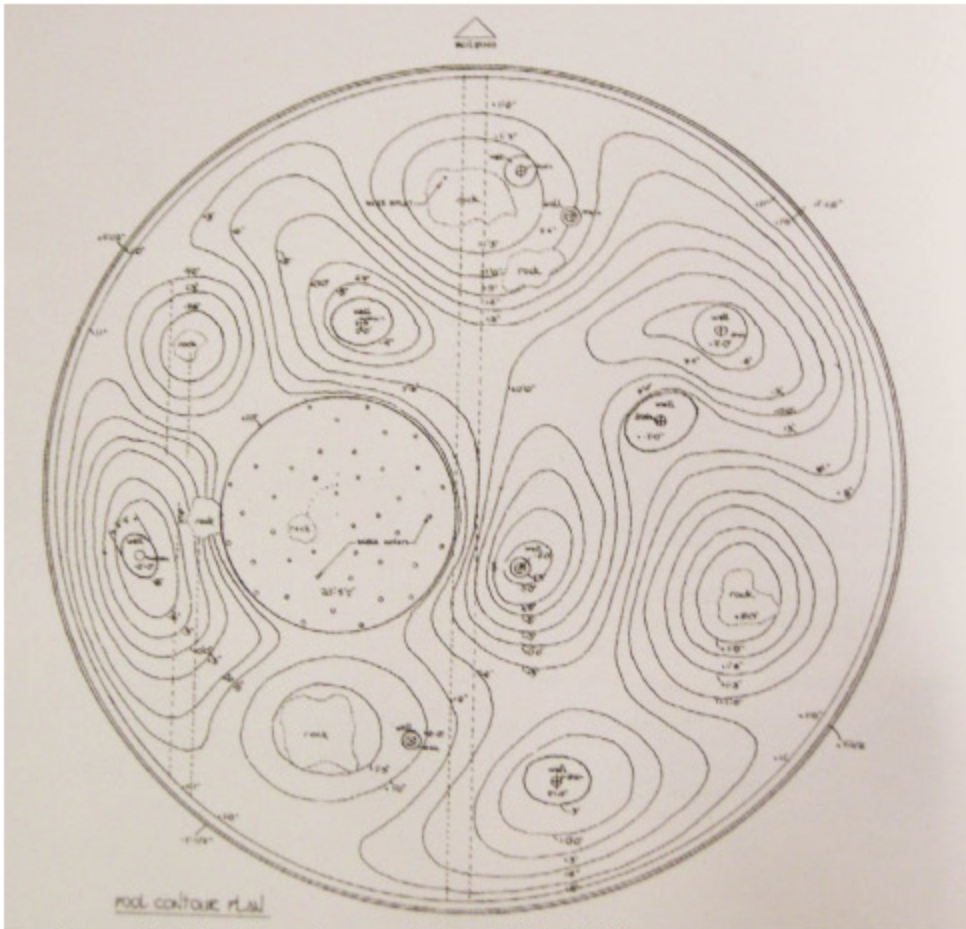


Fig. 12- Isamu Noguchi, Giardino d'acqua, New York, 1959

Fig. 13- Otto Valentin, Giardino privato, Stoccarda, 1930

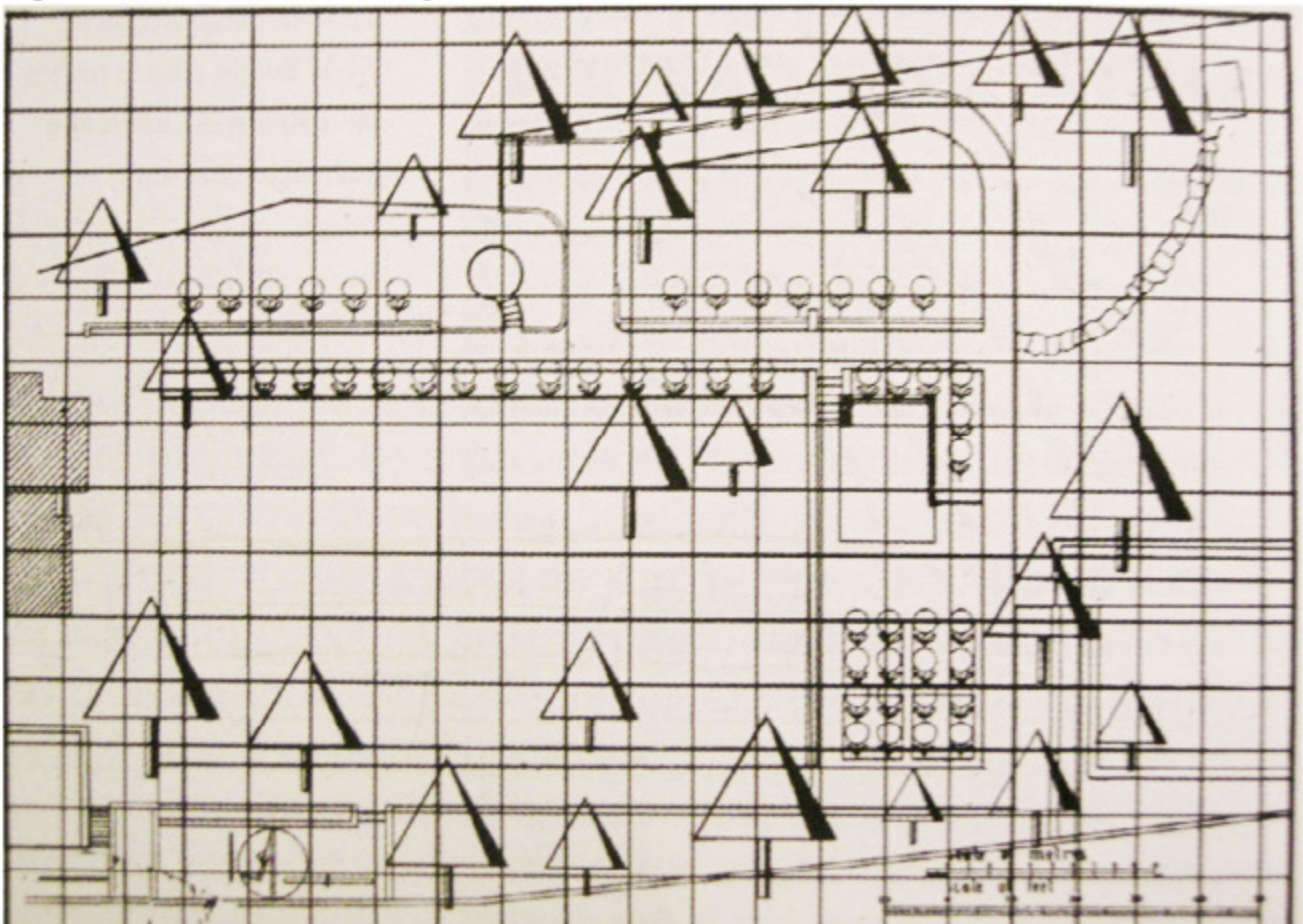




Fig. 14- Vista panoramica dal giardino di Boboli a Firenze

Fig. 15- Vista prospettica tra i viali del giardino di Boboli a Firenze.





Fig. 16- Veduta panoramica del giardino di Villa d'Este a Tivoli

Fig. 17- Fontana di Villa d'Este a Tivoli





Fig. 18- Vista del parco della Reggia di Caserta in tutta la sua estensione



Fig. 19- Folly farm, Berkshire, l'architettura di Edwin Lutyens e le scelte botaniche di Gertrude Jekyll



Fig. 20- Il giardino circolare, Folly farm, Berkshire

Fig. 21- Gertrude Jekyll che passeggia nel suo giardino



Fig. 22- Vita Sackville-West nel suo giardino di Long Bam nel 1928



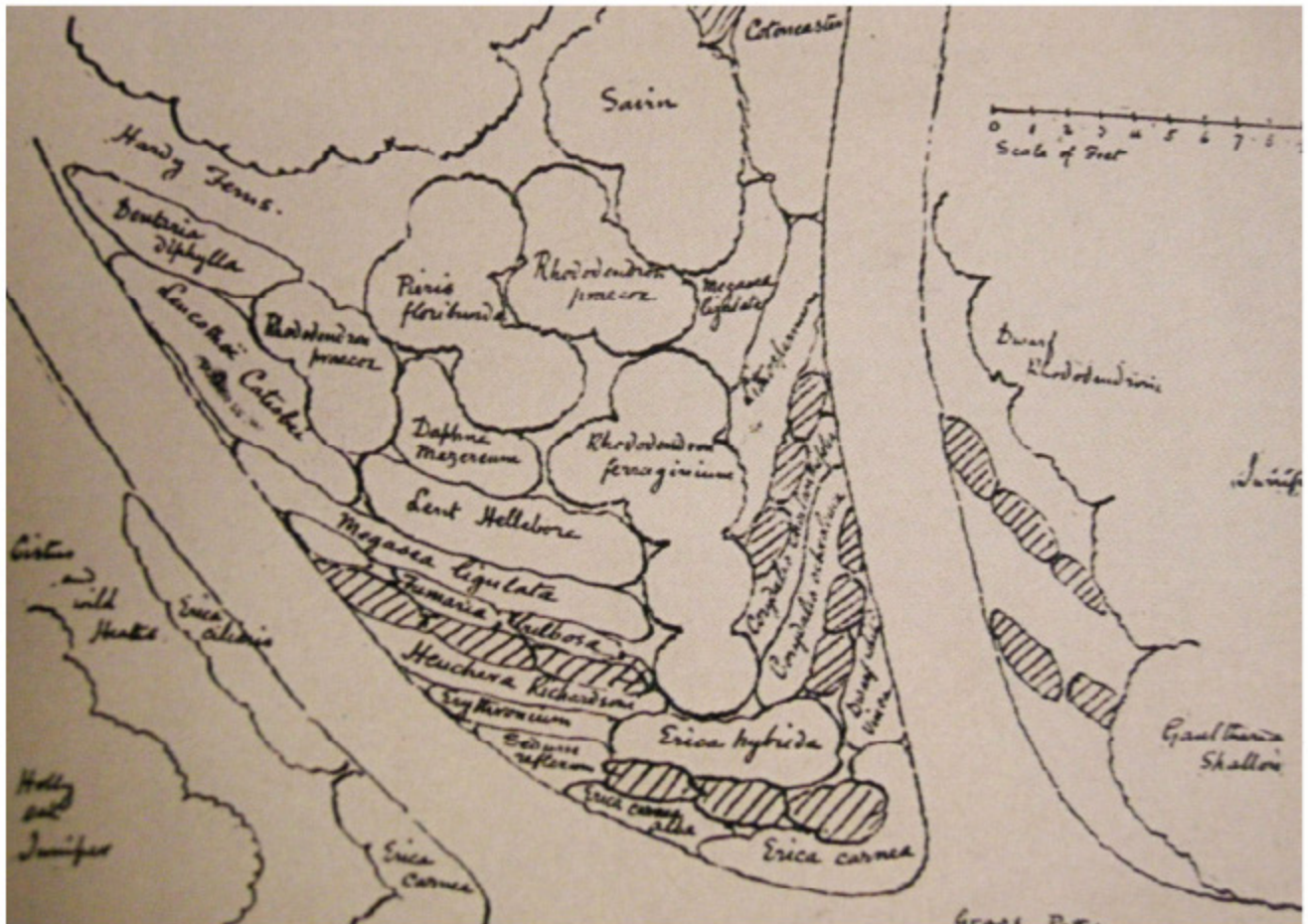


Fig. 23- Gertude Jeckill, Giardino, ca.1910. La perimetrazione di aree è corrispondente a gruppi di arbusti, da cui scaturiscono le tavolozze di foglie e fiori che sono una delle cifre della sua opera.

Fig. 24- Vita sackville-West, Sissinghurst, Kent, il White garden





Fig. 25- Un giardino progettato da Vita Sackville-West

Fig. 26- Un giardino di Sylvia Crowe





Fig. 27- Pietro Porcinai: Villa l'Apparita, Siena

Fig. 28- Pietro Porcinai, Villa il Castelluccio, Pisa





Fig. 29 - Fig. 30. Due viste del giardino delle sculture alla Fondazione Querini Stamoalia, Venezia





Fig. 31- Il monumento equestre di Cangrande. Museo di Castelvecchio, Verona

Fig. 32- Ingresso della Fondazione Querini Stampalia, Venezia





Fig. 33- Fig. 34. Il giardino della Fondazione Querini Stampalia, Venezia





Fig. 35- Un particolare dell'ingresso di Palazzo Abatellis, Palermo

Fig. 36- Il giardino di Palazzo Abatellis, Palermo





Un'aiuola di fiori del giardino di Villa Gnechi Ruscone come appare appena progettato (in alto) e come si mostra dopo qualche tempo (sotto) in seguito alla crescita delle piante. Nella foto si nota anche come la luce delle diverse stagioni cambi la percezione del giardino: (siamo in primavera nella foto sopra, in estate nella foto sotto).





Un esemplare del giardino che in primavera si riempie di fiori cambiando completamente aspetto.





Si notano in primo piano esemplari vegetali giovani, recentemente piantati nel giardino per sostituire alberi una volta presenti, deceduti successivamente.

Glossario

Il seguente glossario presenta termini utilizzati nel testo con diverse accezioni, che appartengono a universi culturali differenti tra loro; all'interno di questi ambiti, sono stati selezionati alcuni significati nello specifico. Non si tratta, quindi, di definizioni assolute ma rappresentano alcune scelte e interpretazioni in riferimento al testo prodotto.

	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NAURALE
Aggiunta	<p>Integrazione che ha la prerogativa di essere diversa, nuova rispetto alle preesistenze ed è testimonianza di un momento storico. //</p> <p>L'aggiunta costituisce un arricchimento delle risorse dell'antico, per questo motivo rappresenta un nuovo atto creativo ed è quindi indipendente dall'atto conservativo. Essa deve essere fatta secondo le regole di un progetto contemporaneo senza entrare in contrasto con l'aspetto del vecchio edificio. (C. Boito)//</p> <p>L'aggiunta costituisce un arricchimento delle risorse dell'antico (P. Torsello)</p>	<p>Integrazione fondamentale per la sopravvivenza del giardino che, essendo materia vivente in continua mutazione, necessita l'immissione di nuove presenze per evitare l'estinzione di alcune specie vegetali. (CAP. 2)</p>	
Architettura del giardino		<p>L'architettura del giardino è costituita da componenti estetiche e compositive. (CAP. 2)//L'architettura del giardino necessita talvolta di interventi propri del restauro architettonico. (CAP. 2)//</p> <p>L'architettura del giardino è frutto di un progetto complesso in continua evoluzione, costantemente soggetta ad interventi di riprogettazione che devono tenere conto delle deviazioni della natura. (CAP. 2)</p>	
Archivio			<p>Il complesso della documentazione di qualsiasi natura, organicamente prodotta ed acquisita per determinati fini da enti o da persone. Suo requisito è l'organicità, cioè il nesso necessario tra i documenti conservati, che lo distingue da una biblioteca, da una raccolta, da una collezione. (Enciclopedia Europea Garzanti, vol. I)</p>

	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NAURALE
Artista giardiniere		E' una figura importante nella storia del giardino europeo. Con artista-giardiniere individuiamo una figura che nasce all'inizio del XX secolo ed è rappresentata da architetti-paesaggisti a cui venivano commissionate opere di progettazione di architetture e di giardini. L'artista giardiniere è un personaggio di cultura e di sensibilità elevata che sa integrare in maniera aulica architettura e paesaggio. Un esempio sono Pietro Porcinai e Maria Teresa Parpagliolo in Italia.(CAP.8)	
Autenticità	Rappresenta la somma della forma iniziale originaria del manufatto e delle sue successive stratificazioni. L'autenticità di un manufatto è costituita dalla sua forma e dalla sua materia che vanno considerate nella loro configurazione originale e nelle loro trasformazioni storiche. (CAP. 5)		“L'autenticità dell'opera è quella stessa dei suoi componenti materici, ed è legata irreversibilmente proprio al loro <i>hic et nunc</i> . (...)La sua nuova autenticità è allora legata al nostro quotidiano, è l'autenticità dei nostri giorni, del nostro attuale cantiere, specchio diretto della nostra cultura tecnica” (M. Dezzi Bardeschi, Conservare, non manomettere l'esistente: l'insostenibile sacrificio di Paolo Marconi, Restauro,Conservazione e Manutenzione n.5, 1986, pag.308)
Biodiversità		La varietà degli organismi viventi di ogni specie e genere. (Convention on Biological Diversity, 1992, Rio de Janeiro) (CAP.10)	

	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Carte del Restauro	<p>Le Carte del Restauro sono delle norme che dettano le regole secondo cui bisognerebbe fare un intervento di restauro (restauro inteso come disciplina). Abbiamo in ordine di tempo: <i>La Carta Italiana del Restauro</i> 1883, <i>la Carta di Atene</i> del 1931 e <i>la Carta di Atene</i> del 1932, <i>La Prima Carta italiana del Restauro</i> del 1932, <i>La Carta di Venezia</i> del 1964, <i>La dichiarazione di Amsterdam</i> del 1975, <i>La Carta di Machu Picchu</i> del 1978, <i>la Carta di Cracovia</i> del 2000. (CAP. 5)</p>	<p>Le Carte del Restauro sono delle norme che dettano le regole secondo cui bisognerebbe fare un intervento di restauro (restauro inteso come disciplina). Abbiamo in ordine di tempo: <i>La Carta di Firenze</i> del 1981 (CAP. 5)</p>	<p>Le Carte del Restauro sono delle norme che dettano le regole secondo cui bisognerebbe fare un intervento di restauro (restauro inteso come disciplina). Abbiamo in ordine di tempo: <i>La Seconda Carta Italiana del Restauro</i> del 1972, , e la <i>Convenzione europea del paesaggio del 2000</i> che è una normativa di tutela (CAP. 5)</p>
Conservazione	<p>Dal verbo latino <i>cum-serbare</i> cioè mantenere insieme un oggetto, evitare che si frammenti, si disgreghi, assicurandone la trasmissione integrale al futuro. (Giovanni Carbonara “Orientamenti del restauro in Italia”, <i>l'Architetto</i>, n.5, 2005), pag. 59//Conservare la struttura originaria e i materiali degli edifici in vista delle generazioni future. (CAP. 2)//La c. nel suo intervento deve mirare alla creazione di un equilibrio tra la storia dei singoli elementi e la loro funzione corale. (CAP. 2)// Mantenere un manufatto nello stato in cui si trova (Cinzia Conti, Giangiacomo Martines in Giovanni Carbonara, <i>Trattato di Restauro architettonico</i>, vol.3,Torino, UTET,1996 p.147)// La c. deve essere il frutto della contrapposizione dialettica tra necessità e memoria (CAP. 10)</p>	<p>Intervento finalizzato a garantire il mantenimento in essere delle specie attraverso cure e sorveglianza costante e, qualora sia necessario anche con sostituzione e integrazione di parti, individuando le cause del processo di decadimento in atto in modo da rallentare gli effetti disastrosi del tempo e prolungare la durata dell'opera. L'intervento conservativo deve mirare alla creazione di un equilibrio tra la storia dei singoli elementi e la loro funzione corale. La conservazione di un giardino dipende dalle leggi biologiche e genetiche del mondo vegetale. Il primo passo verso una corretta conservazione è attivare una terapia salvifica finalizzata a garantire il mantenimento in essere delle specie e dello status esistenti.(CAP. 2)</p>	

	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Cottage garden		<p>Con questo nome si indica un modo di progettare il giardino che è nato in Inghilterra alla fine del XIX secolo, inizi del XX secolo. <i>Cottage garden</i> significa letteralmente giardino annesso alla tipica casa di campagna inglese. Il <i>cottage garden</i> è costituito da piante disposte per formare grandi macchie di verde con gradazioni di colore ben studiate. I materiali sono tradizionali. E' un giardino annesso all'abitazione. I suoi esponenti più famosi sono William Robinson col suo <i>giardino naturale</i>, Vita Sackville-West, Gertrude Jekyll e Sylvia Crowe. Questo movimento si è formato tra la classe borghese inglese che si cimentava, alla fine dell'800, a fare giardinaggio come hobby facendolo poi diventare un vero movimento artistico-socio-culturale. (CAP.8)</p>	
Cultura materiale			<p>La nozione di cultura materiale assume importanza alla fine del XIX secolo, quando in vista di nuove discipline come l'archeologia, l'etnografia e il socialismo, acquista importanza il valore concreto, ciò che è materiale. La cultura materiale si trova nel collettivo, nel quotidiano, nelle infrastrutture (tecnica ed economia) e nell'ambiente. E' a partire da questo concetto che si dà importanza ai beni materiali creati in passato, come l'architettura e i giardini: testimonianze materiali di civiltà. (CAP. 10)</p>

	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Documento			<i>Documentum</i> dal latino <i>docere</i> vuol dire insegnare e significa 'prova'. Il documento è il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro una data immagine di loro stesse. (CAP. 1)
Ecologia			Scienza che studia le correlazioni tra gli organismi e l'ambiente. (Enciclopedia Generale Mondadori, vol. IV)
Gestione			Complesso di attività consistenti nell'amministrare, condurre, curare un bene. (Enciclopedia Generale Mondadori, vol. VI, pag.65)
Giardino		Il giardino è un pezzo di natura regolato dalla mano dell'uomo. Esso rappresenta la massima espressione estetica ed artistica che si possa raggiungere con la pratica delle colture agricole. Il giardino è costituito da elementi vegetali ed elementi materiali disposti secondo un ordine superiore, dettato da un'istanza creativa. Il giardino riflette una concezione della natura bella e propizia per l'uomo. Argan definisce il giardino così: "La sistemazione artificiosa secondo moduli geometrici o fantastici, di terreni coltivati, allo scopo di ottenere un risultato perfettamente estetico, è stata considerata, e lo è tutt'ora, una forma di creazione artistica degna in più casi di accompagnarsi, come prolungamento	

		<p>ambientale o urbanistico, dell'architettura(...)" (CAP.4) //</p> <p>Appezamento di terreno in cui si coltivano fiori e piante ornamentali: l'idea di giardino come luogo naturale modificato dall'intervento dell'uomo in base a finalità estetiche nasce dal concetto di proprietà e di gestione privata dei beni naturali, dall'altro dalla convinzione che il bello naturale possa essere esaltato e perfezionato dall'azione umana. L'organizzazione del giardino è inseparabile sia da istanze d'ordine naturalistico sia da sottili motivazioni d'ordine ideale: il giardino può essere visto come la più alta risoluzione qualitativa della cultura agricola oppure come la sede dell'evoluzione <<oziosa>> e privilegiata dei tumulti della città. (Enciclopedia Europea Garzanti, vol.V</p>	
--	--	---	--

	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Giardino storico		<p>E' un insieme polimaterico, formato da materiale vivente e progettato dall'uomo. E' una risorsa collettiva, diffusa, che costituisce il frutto delle culture che nel corso del tempo ne hanno fruito. Esso è eredità materiale trasmesso alla nostra generazione e da trasmettere alle generazioni che verranno. Il giardino storico è un bene culturale paragonabile agli altri beni storici come per esempio i monumenti. Il giardino storico viene inserito in un ambito culturale come opera d'arte atemporale che deve essere valutata per i suoi valori estetici e storici. Il giardino storico è monumento e opera d'arte polimaterica. Il giardino storico dev'essere salvaguardato e il suo valore non dev'essere modificato. (CAP. 4)</p>	
Integrazione	<p>Aggiunta ad un manufatto di parti o elementi utili a colmare una mancanza inaccettabile, distinguendola dalla sostituzione; essa deve intervenire con parti di dimensioni ridotte, caratteri neutri e prevalentemente seriali in modo che il nuovo intervento sia distinguibile; dev'essere necessaria per ricomporre un'immagine unitaria che risolva la difficoltà di lettura dell'architettura, sia essa di materia vegetale o minerale, oppure deve servire a restituire funzionalità ad una struttura. L'integrazione non deve mai essere un'imitazione, questo comporterebbe la produzione di un falso storico e soprattutto deve comportare l'utilizzo di</p>		

	<p>materiali che siano compatibili con la materia dell'opera. L'integrazione dev'essere reversibile. (CAP. 2)// Aggiungere ad un manufatto parti o elementi per colmare una mancanza (Cinzia Conti, Giangiacomo Martines in Giovanni Carbonara, Trattato di Restauro architettonico, vol.3,Torino, UTET,1996 p.147)// Per Brandi l' I. deve essere sempre e facilmente riconoscibile (...). (CAP. 2)</p>		
	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Lacuna	<p>Interruzione del tessuto figurativo che lascia trasparire l'unità perduta, ossia il vero, l'autentico e l'originario e che può essere o non essere reintegrata in base ad una valutazione critica. La lacuna è considerata da Brandi un'entità con una conformazione, un colore, delle caratteristiche proprie, essa risulta come una figura rispetto ad un fondo e passa in primo piano rispetto al tessuto figurativo che retrocede di livello andando a sminuire le altre parti intatte costituenti l'immagine. (CAP. 2)</p>	<p>Mancanza di materia vivente che altera l'armonia della composizione vegetale, necessariamente da colmare per evitare di perdere tracce di una determinata specie. In questo caso non vale, così come in architettura, la riconoscibilità dei materiali per dichiarare il nuovo intervento. La mancanza di materia vegetale può essere indicata anche col termine 'fallanza'.(CAP. 2)</p>	
Manufatto			<p>Il manufatto ha una connotazione storica ed è monumento storico indipendentemente dal suo valore estetico. (CAP. 2)// Detto di prodotto che è passato attraverso le varie fasi della lavorazione (Dizionario fondamentale della lingua italiana, De Agostini, 1994)</p>
Manutenzione	<p>Manutenzione è il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al</p>	<p>E' un operazione fondamentale e necessariamente continua. Essendo la materia vegetale il materiale principale, l'opera sarà mantenuta nel suo stato</p>	

	mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti (Art.29 Nuovo codice dei beni culturali).	solo con alcune sostituzioni puntuali e, a lungo termine, con rinnovamenti ciclici.(CAP. 5)	
	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Materia	Incorpora i valori della memoria e quelli dell'uso. Il processo di attualizzazione del passato si manifesta sulla materia che costituisce gli oggetti, connaturandosi in essi si evidenzia in tal modo la dimensione cronica del tempo, che oppone sulla materia il seguente passaggio, "registrandovi" una data. Così la materia assume attraverso questa dinamicità temporale il carattere di singolarità, l' <i>hecceitas</i> che la contraddistingue. (CAP. 2)	La materia che costituisce il giardino è materia vivente e in quanto tale ha un ciclo di vita determinato, che si esaurisce in tempi diversi da specie a specie. E' destinato a modificarsi nel corso del tempo e a scomparire. La materia vivente è sempre riproducibile in esemplari uguali a quelli del soggetto scomparso, attraverso la generazione di successivi esemplari. (CAP. 2)	
Memoria			La memoria rappresenta il passato con le immagini. Essa è un luogo in cui tutto diventa ricordo. Ci sono due tipi di memoria. La prima è sotto forma di immagini-ricordo, la seconda memoria conserva le immagini sottoforma di azioni. La prima memoria "immagina", la seconda "ripete". Il processo di attualizzazione del passato si manifesta sulla materia che costituisce gli oggetti (Bergson, CAP. 10)
Metodo			Si basa sulla nozione di un'azione razionale secondo lo scopo, di un metodo di procedere coerente, applicato per conseguire un determinato fine . Nell'etimologia della parola metodo c'è l'idea di percorrere una strada, un procedimento adeguato. Un metodo è considerato efficace quando risulti tale sempre e dappertutto. Dev'essere 'ripetibile'

			ed efficace con chiunque lo pratici. Enciclopedia del Novecento, vol. IV// Il metodo con cui conservare un manufatto antico deve seguire i principi della conoscenza delle stratificazioni e dell'uso del manufatto nel tempo. Il secondo principio è quello del rispetto della sua autenticità.
	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Monumento			Dal latino ' <i>monere</i> ' ha la stessa radice di <i>mens, memini</i> che significa ricordare, esprimere il ricordo e tutto ciò che può richiamare il passato. I monumenti sono eredità del passato e sono raggruppati, fin dall'epoca romana, in due tipologie: architettura e scultura da una parte, i monumenti funebri dall'altra. (CAP. 1)
Opera d'arte	L'opera d'arte è espressa da una coscienza, ha una connotazione storica ed è documento storico, indipendentemente dal suo valore estetico. (CAP. 2)	Il giardino storico come opera d'arte è quello che il 'giardinista' ha ideato, composto e realizzato, preso nel momento in cui l'autore lo considera compiuto nella sua forma definita (cosa che può richiedere un notevole lasso di tempo per la crescita delle essenze arboree).(CAP. 2)	
Paesaggio			Il paesaggio è storia, è documento territoriale della storia. (L. Scazzosi, CAP. 6) Il paesaggio designa una parte di territorio così com'è percepita dalle popolazioni, il cui carattere risulta dell'azione di fattori naturali e/o umani e delle loro interrelazioni; esso è risorsa culturale, sociale, spirituale, ecologica, ambientale ed economica. In esso si riconosce la presenza contemporanea di aspetti naturali e di aspetti antropici, che riflettono la lunga interazione tra l'uomo e il territorio. (CAP. 6)

	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Palinsesto		<p>“ un documento stratificato, formato da molti apporti differenti che introducono più e più volte nel corso dell’esistenza dei siti modifiche e aggiunte”Lionella Scazzosi.(conclusioni)</p>	
Progettista proprietario		<p>E’ una figura importante nella storia del giardino europeo. Con “progettista proprietario” definiamo gli artefici dei giardini creati nel periodo dei <i>cottage-garden</i>. Sono progettista-proprietario William Robinson, Vita Sackville-West, Gertrude Jekyll e Sylvia Crowe e quelli che come loro si dedicavano al giardino secondo le regole dei <i>cottage-garden</i>.(CAP.8)</p>	
Recupero	<p>Significa letteralmente ‘tornare in possesso di qualcosa’, inteso come forma semplificata e meno esigente di ‘restauro’. Giovanni Carbonara, “Orientamenti del restauro in Italia”, da <i>l’Architetto</i> n.5, 2005, pag.60// Il recupero pone il <i>riuso</i>(vedi voce <i>riuso</i>) come premessa e l’atto di conservazione solo come eventuale conseguenza. Nella nozione di <i>recupero</i> è poi connaturato un richiamo di tipo economico e anche politico. La parola deriva dal latino <i>recipio</i> che vuol dire “tornare in possesso” ed è stata impiegata all’inizio per sottolineare l’esigenza della “riappropriazione dei beni culturali” da parte delle classi subalterne e invocata</p>		

	come momento della lotta politica. Giovanni Carbonara, <i>Trattato di Restauro architettonico</i> , UTET vol. I pag.4-14		
	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Restauro	<p>Il proposito di restaurare i monumenti(vedi voce monumento), sia per consolidarli, riparandoli dalle ingiurie del tempo, sia per riportarli a nuova funzione di vita, è concetto del tutto moderno, parallelo a quell'atteggiamento del pensiero e della cultura che vede nelle testimonianze costruttive e artistiche del passato, a qualunque periodo esse appartengano, argomento di rispetto e di cura. Enciclopedia del Novecento // Il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purchè ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo (Cesare Brandi).// S'intende per restauro qualsiasi intervento volto a conservare e a trasmettere al futuro, facilitandone la lettura e senza cancellarne le tracce del passaggio nel tempo, le opere d'interesse storico, artistico e ambientale; esso si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche costituite da tali opere, proponendosi, inoltre, come atto d'interpretazione critica non verbale ma espressa nel concreto operare. Più precisamente come ipotesi critica e proposizione sempre</p>	<p>Si basa sulla conoscenza e la salvaguardia del patrimonio vegetale pervenutoci. Questo significa la reintroduzione delle antiche essenze e varietà proprie di soluzioni formali alterate in tempi recenti, e se necessario, anche recuperare tecniche di coltivazione e di potatura di determinati periodi storici.</p> <p>Se al momento del restauro non rimangono che pochi elementi, non bisogna cercare di ricomporre alla lettera ciò che è scomparso; bisogna piuttosto cercare di ricreare lo spirito dell'epoca.</p> <p>Il restauro dovrebbe essere sempre studiato da un gruppo di specialisti di diverse discipline sotto una direzione competente (Renè Pechère).// Il restauro di un giardino storico non può prescindere dalle leggi biologiche e genetiche del mondo vegetale; in quanto "opera d'arte", da quelle della più generale riflessione sulla tutela dei beni culturali. La prima qualità, quanto ai possibili interventi da attuare su un giardino storico, potrebbe con ragione a parlare, piuttosto che di vero e proprio restauro, di restituzione o ricostruzione, assolutamente perfette, perché basate sulle leggi della "genetica" e della</p>	

	<p>modificabile, senza che per essa si alteri irreversibilmente l'originale. Giovanni Carbonara, <i>Che cos'è il restauro</i>, pag.25</p> <p>Restauro è ogni intervento che si proponga l'obiettivo della permanenza nel tempo, per quanto relativa, della consistenza fisica del Bene materiale ricevuto in eredità dalla storia, del quale si possa garantire la conservazione di ogni sua dotazione e componente in un uso attivo (meglio quest'ultimo se ancora originario o almeno comunque d'alta compatibilità e minimo consumo), da perseguire attraverso opportuni e calcolati nuovi apporti di progetto (funzionali, impiantistico - tecnologici, di arredo), in vista della sua integrale trasmissione in efficienza al futuro. Marco Dezzi Bardeschi, <i>Che cos'è il restauro</i>, pag.38//</p> <p>Il restauro nasce e trova le sue motivazioni culturali, mai direttamente politiche, in riferimento alle antiche testimonianze, viste come valori di civiltà, con tutto ciò che quest'ultimo termine comporta quanto a significati d'ordine economico, sociologico e politico. Giovanni Carbonara, <i>Trattato di Restauro architettonico</i>, UTET vol. I pag.14-16</p>	<p>natura; la seconda agirebbe in senso contrario, dello "stile". Giovanni Carbonara, <i>Trattato di Restauro architettonico</i>, UTET vol. I pag.84</p>	
--	---	--	--

	ARCHITETTURA	ARCHITETTURA NATURALE	ARCHITETTURA E ARCHITETTURA NATURALE
Riuso	Il riuso è il miglior mezzo per garantire la <i>conservazione</i> (vedi voce Conservazione) di un oggetto antico. Un monumento privo di funzione si deteriora rapidamente, uno tenuto in efficienza può sfidare secoli.		
Sostituzione		La S. di fioriture o elementi mancanti avviene attraverso una serie di interventi programmati. La S. rientra nella ciclicità di vita del giardino, non è evento saltuario o eccezionale. La s. diventa così opera di manutenzione giornaliera. (CAP. 5)	Consiste nel togliere un elemento dal posto che occupa mettendo un nuovo elemento al suo posto (Cinzia Conti, Giangiacomo martines in Giovanni Carbonara, Trattato di Restauro architettonico, vol.3,Torino, UTET,1996 p.147)
Stratificazione	Disposizione a strati(...); procedimento consistente nel raggruppare le unità che compongono un dato universo in strati o classi comprendenti ciascuno quelle tra tali unità che presentano caratteri comuni. (Vocabolario Zingarelli, 2008)		
Tempo	Il t. dell'architettura è un tempo lineare, univocamente progressivo, durante il quale la materia si deteriora, ma contemporaneamente acquista valore grazie al tempo che su di essa agisce. (CAP. 1)	Il t. che agisce sull'architettura naturale è sia ciclico che lineare. Il tempo ciclico è quello delle stagioni; il t. lineare è quello durante il quale le piante crescono. (CAP. 1)	E' intrinseco alla materia e la modifica. Il tempo viene percepito dall'uomo nel mutare delle cose. Da un lato sottrae e dall'altro aggiunge elementi per la conoscenza dell'oggetto, è nella mutazione il senso del tempo, non nel degrado(Proust). Il tempo è un processo autocreativo a cui la memoria partecipa.(CAP. 1)
Uso			L'usare;impiego, utilizzo di qualcosa. Enciclopedia Generale Mondadori, vol. XII, pag.41// Un soggetto può servirsi di un bene mobile o immobile altrui e, se questa è fruttifera, può raccogliere i frutti

			limitatamente a quanto occorre ai bisogni suoi e della sua famiglia. L'uso non può eccedere la vita dell'utente e non può essere ceduto ad altri. (Enciclopedia europea Garzanti)
--	--	--	--

Conclusioni

L'architettura naturale costituisce un manufatto soggetto a mutazione continua e questo pone problematiche che possono sembrare estranee agli altri beni storici ma che attraverso i casi limite possono aiutarci a comprendere le specificità di ciascun ambito.

Mentre in un manufatto architettonico storico possiamo distinguere le diverse stratificazioni, in un'architettura naturale il riconoscimento e la distinzione di esse non è così immediato. Nella vita di un giardino non vi è un unico assetto, non vi è un originale ma ce ne sono molteplici poiché ogni intervento nell'arco della vita del giardino è degno di essere conservato così come la volontà di ogni singolo autore, dal progettista-proprietario al giardiniere. Tutti coloro che entrano in contatto col giardino, vi lasciano un segno, più o meno volontario, che si va a sovrapporre e a interagire col passaggio precedente. Quello che appare ai nostri occhi, non è nient'altro che l'ultimo suo stato, che conserva le tracce del passato. Nell'ultima forma del giardino sono contenute tutte le forme precedenti ad essa. Dunque è impossibile dividere l'ultima stratificazione, se così la vogliamo chiamare per sentirci più vicino a ciò che accade nell'architettura minerale, da quella precedente, e da quella precedente ancora. Il giardino dunque si può definire un *“palinsesto: un documento stratificato, formato da molti apporti differenti che introducono più e più volte nel corso dell'esistenza dei siti modifiche e aggiunte”*.¹⁴⁷

E' impossibile riportare indietro il tempo e soprattutto la natura ed è altrettanto impossibile conoscere completamente il passato, costituirebbe una scelta distruttiva della stratificazione.

Come dice Lionella Scazzosi¹⁴⁸ il giardino è *opera aperta*, artificiale, pur essendo composta da materia vegetale, che richiede interventi continui da parte dell'uomo così come le altre forme di architettura. Il tempo quindi diventa un fattore, una componente essenziale nella progettazione, diventando un'opportunità e non una criticità.

Inoltre, è importante sottolineare che il giardino nel corso del tempo, acquista

¹⁴⁷ Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea, 1993, p.63

¹⁴⁸ Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea, 1993

un'esistenza propria e chi interagisce intervenendo necessariamente su di esso negli anni, finisce per diventare progettista, aggiungendo e sottraendo qualcosa al patrimonio che ha ereditato, avendo il dovere di conservare questo bene materiale per trasmetterlo al futuro. E' importante che ogni intervento, figlio della propria epoca, introduca un'innovazione che diventi sistematicamente testimonianza, traccia di ciò che è ora e, nel futuro, traccia del passato.

Il progetto di trasmissione al futuro deve assicurare la permanenza del manufatto e della memoria di cui è portatore, attribuirgli nuove funzioni e valori e permettere la riconoscibilità del palinsesto dal momento che ogni stratificazione è storia.

Il rispetto per i valori della memoria e contemporanei del patrimonio storico si lega alla volontà di mantenere e conservare la cultura dei luoghi e di conseguenza l'identità delle popolazioni.

Interventi inappropriati per la mancata comprensione del sistema nella sua complessità producono gravi danni e distruzioni; per questo motivo si auspica l'analisi e la collaborazione di più figure professionali per la specificità dei luoghi, delle culture, delle popolazioni e degli operatori.

Un aspetto rilevante riguarda l'orientamento delle Carte del restauro. In occasione dell'incontro ICOMOS (1981), vengono redatti due importanti documenti sulla tutela e conservazione dei giardini storici: la Carta ICOMOS-IFLA di Firenze di cui era portatore l'architetto franco-belga Renè Pechère, in contrapposizione alla Carta italiana presentata all'Accademia del Disegno di Firenze, firmata da studiosi e architetti italiani.

Alla base di questa contrapposizione, vi è innanzi tutto un problema di definizione e interpretazione del giardino differente; la Carta italiana dei giardini considera il giardino un "insieme polimaterico", opera progettata dall'uomo, artefatto materiale, patrimonio della collettività, "peribile e irripetibile", mentre dall'altra parte viene definito una "composizione" architettonica e vegetale vivente "deteriorabile e rinnovabile".

Di conseguenza, la Carta italiana esclude, a differenza della Carta di Firenze, il ripristino (secondo la Carta di Venezia). Il paesaggio vive con noi ed essendo un "unicum", singolare, è autentico, irripetibile e irriproducibile. E' importante la

conservazione ma anche il progetto del nuovo che porti innovazione, riconoscibilità e qualità. La contemporaneità può diventare il cuore della conservazione, dove ciò che è passato diventa legato al presente, all'*hic et nunc* -elementi che definiscono in architettura l'autenticità di un manufatto-. Il progetto del nuovo può avvalersi di tecniche e materiali avanzati per aggiungere risorse, per soddisfare nuove funzioni. Il giardino si può monitorare nella sua evoluzione.

Il progetto del nuovo quindi, intercetta il palinsesto e acquisisce un valore espressivo in sé come opera che si aggiunge all'opera.

L'aggiunta in un giardino è testimonianza del nostro tempo, essa è necessaria proprio perché la materia, essendo vivente è in mutazione continua e richiede un ricambio costante.

Eliminare le aggiunte che si sono stratificate nel corso del tempo, vuol dire eliminare il rapporto dialettico che esiste tra nuovo e vecchio, ovvero eliminare tracce del passato lasciate dalle varie culture che si sono succedute. Ciò vorrebbe dire cancellare il passato e favorire la falsificazione di un documento qual'è il giardino storico.

Un altro aspetto di contemporaneità può essere l'interpretazione della Yourcener che porta ad "amare le lacune, le rotture che neutralizzano" che contraddistingue il concetto moderno di manufatto. *"Alla bellezza come l'ha voluta un cervello umano, un'epoca, una particolare forma di società, aggiungono una bellezza involontaria, associata ai casi della storia, dovuta agli effetti delle cause naturali e del tempo"*¹⁴⁹

In particolare per la materia vegetale, una corretta conservazione di un giardino storico dovrebbe fare riferimento al concetto di biodiversità, all'analisi del DNA per la conservazione e la reintegrazione delle piante. Un giardino storico è costituito da individui vegetali che appartengono a loro volta ciascuno ad una specie. Salvaguardare un giardino storico nella sua autenticità significa salvaguardare i suoi individui.

L'individuo vegetale negli anni muta il suo DNA per adattarsi meglio ai cambiamenti climatici e all'ambiente in cui vive e a causa di operazioni eseguite dalla mano dell'uomo come per esempio le potature. Sono state intraprese iniziative nazionali e internazionali atte alla salvaguardia delle specie vegetali attraverso la costituzione di "banche del

¹⁴⁹Marguerite Yourcener, 1985, in Giovanni Carbonara, *Trattato di restauro architettonico*, Torino, UTET, 1999; p. 40

seme”.

Tali banche sono strutture in cui viene garantita la sopravvivenza delle diverse specie vegetali sotto forma di semi, grazie alla loro conservazione in condizioni ottimali secondo precisi protocolli.

Tuttavia la conservazione in situ degli individui vegetali deriva dall'importanza delle architetture naturali come elementi di cultura materiale, simbolo di “*civiltà materiale*” delle società.¹⁵⁰

Chi visita un giardino riesce a percepirne lo spirito del luogo, ma per conoscerlo e comprenderlo adeguatamente, è necessario inquadrarlo nella dimensione più vasta del contesto paesaggistico, territoriale, socio-economici. “*Esso è un fenomeno complesso legato alla storia architettonica e territoriale del luogo*”,¹⁵¹ anche se la consapevolezza che il giardino e il territorio sia degno di conservazione è una conquista recente della storia dell'uomo.

Questo concetto ha negli ultimi anni assunto sempre maggior importanza: nell'anno 2000 con la Convenzione Europea del paesaggio si è presa piena consapevolezza di quanto il paesaggio sia importante per la vita di un popolo e di una società. Da qui scaturisce l'importanza di salvaguardare i giardini e le architetture verdi, più in generale, proprio come gli edifici che lo compongono. Manifesto di questa presa di coscienza, e di tale cambiamento sono da un lato l'istituzione della Scuola di specializzazione in Architettura del Paesaggio, e più recentemente del cambiamento del titolo nella “Scuola di Specializzazione di Restauro dei Monumenti”, in “Scuola di Specializzazione in beni architettonici e del Paesaggio”. “*La Scuola si propone l'obiettivo di formare specialisti con uno specifico alto profilo professionale nel settore dello studio, della tutela, del restauro, della gestione e valorizzazione del patrimonio culturale, architettonico e paesaggistico, inteso nel suo senso più lato*”. Essa si prefigge la “Conservazione del paesaggio come bene culturale”.¹⁵²

“Il paesaggio costituisce oggi una delle questioni di maggiore rilevanza nel governo delle trasformazioni della città e del territorio, che molto spesso non si pongono

¹⁵⁰Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea ,1993, pp. 212 - 213

¹⁵¹Felix Muller , Rita Colantonio Venturelli, , *Paesaggio culturale e biodiversità*, L. S. Olschki Ed., Firenze, 2003, pp. 226 - 227

¹⁵²Lionella Scazzosi, *Giardino opera aperta*, Firenze, Ed. Alinea ,1993

problemi di compatibilità e di rispetto del contesto esistente. La difesa delle specificità paesaggistiche (caratteri storici, culturali, naturalistici, architettonici, ecc.) è considerata garanzia di conservazione dell'identità dei luoghi e delle popolazioni. Il paesaggio costituisce un patrimonio culturale complesso, costruito dagli uomini nel corso dei secoli, oggetto fisico e allo stesso tempo patrimonio storico, carico di significati. Le trasformazioni sono inevitabili e il paesaggio è opera aperta. La conoscenza dei luoghi costituisce il fondamento di ogni attività di gestione appropriata delle trasformazioni, ossia che intenda porsi in un rapporto di rispetto per l'eredità del passato, sia nel caso di interventi di tutela e conservazione, sia di qualificazione e costruzione di nuovi paesaggi, sia di necessità di recupero del degrado in senso lato".¹⁵³

La conservazione mette in relazione il progetto, l'intervento e il tempo: un progetto di conservazione deve essere pensato con un orizzonte di più lunga durata. Il mutamento è inevitabile, dunque conservare presuppone azioni controllate all'interno di una strategia di coevoluzione.

Attraverso l'analisi dello stato dell'arte, la nostra tesi si inserisce in tale orientamento quale necessità di rispondere al momento storico-socio-culturale in cui ci troviamo e di esplicitare legami e connessioni metodologiche conservative generali, da declinare nei diversi settori che costituiscono il patrimonio esistente.

Il nostro percorso di tesi è partito dal "Laboratorio dei beni architettonici e ambientali" tenuto da due architetti di diversa formazione che hanno collaborato in sinergia: un paesaggista e un conservatore, portandoci alla consapevolezza della complessità dell'esistente ed alla necessità di conoscere le peculiarità ed unicità dei luoghi.

¹⁵³POLITECNICO DI MILANO, Manifesto della Scuola di specializzazione in beni architettonici e del paesaggio.

Bibliografia

Sono raccolte qui le indicazioni bibliografiche sui temi inerenti alla conservazione del giardino ed alla conservazione dell'architettura. Per scrivere questa tesi di laurea si è fatto riferimento a libri e riviste di settore e quotidiani.

Presso la biblioteca dell'università sono stati consultati libri, ma anche il periodico *Ananke*, in particolare i numeri usciti dal 1993 al 2011.

Infine sono stati utilizzati anche alcuni siti internet che di seguito saranno riportati.

La bibliografia è suddivisa in tematiche ciascuna delle quali corrispondono ai capitoli della tesi: il tempo, la memoria, il paesaggio, la storia del giardino europeo, il restauro, le carte del restauro, l'artista giardiniere e il progettista proprietario, Carlo Scarpa, ecc.

Dalla consultazione sono stati esclusi i testi che trattano in modo specifico di tecniche di restauro dei giardini e di tecniche applicative di manutenzione e gestione.

Dei testi consultati vengono riportati sempre il libro da cui provengono, l'autore, l'anno di pubblicazione e per gli articoli di rivista vengono riportati l'anno e il numero della rivista su cui compaiono.

Titolo

- Dezzi Bardeschi Marco, "Quei giardini fuggitivi come gli anni...", in Boriani Maurizio, Scazzosi Lionella (a cura di), *Il giardino e il tempo. Conservazione e manutenzione delle architetture vegetali* (Atti del Convegno, Facoltà di architettura, Milano 29-30 novembre 1990), Milano, Guerini, 1992, pp. 15-24

Introduzione

- Augé Marc, *Rovine e macerie*, Torino, Ed. Bollati Boringhieri, 2004
- Le Goff Jean, "Documento/monumento", *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, pag.38 - 48
- Scazzosi Lionella, *Il giardino opera aperta: la conservazione delle architetture vegetali*. Firenze, Ed. Alinea, 1993

- Pelissetti Laura Sabrina, Scazzosi Lionella (a cura di), *Giardini storici. A 25 anni dalla Carta di Firenze: esperienze e prospettive*, vol.I. Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 2009

1 - Il tempo dell'architettura e il tempo della natura.

- Agatha Christie, *Miss Marple: Nemesis*. Milano, Mondadori Ed., 1972
- Assunto Rosario, *Il paesaggio e l'estetica. Natura e storia*. Roma, Ed. Giannini, 1971
- Biondillo Gianni, "Le sette lampade di Proust", in *Ananke* n.7 del 1994, pag.19 - 24
- Dezzi Bardeschi Marco, *Restauro: due punti e da capo*. A cura di Gioeni Laura, Milano, Franco Angeli Ed., 2004
- Maniaci Alessandra, "Henry Bergson (1859-1941): durata, istante, memoria" in *Ananke* n. 3, 1993, pag.18-23
- Pesenti Serena, "Marcel Proust: ricordo e memoria" in *Ananke* n.7, 1994, pag. 4-12
- Ruskin John, *Le sette lampade dell'architettura*. Milano, Jaka Book Ed, 1993

2 - Una materia, un restauro – Un restauro, una materia

- Biscontin Guido, Driussi Guido, “ Lacune in architettura: aspetti teorici ed operativi” in *atti del convegno di studi*, Bressanone, 1997
- Brandi Cesare, *Il restauro. Teoria e pratica*. A cura di Cordaro Michele, Roma, Editori Riuniti, 1994
- Canestrini Francesca, Furia Francesca, Iacono Maria Rosaria, “ Il governo dei giardini e dei parchi storici: manutenzione, gestione” in *Atti del 6. Convegno internazionale*, Napoli, Palazzo Reale, Real Bosco di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 20-23 settembre 2000. Edizioni scientifiche italiane, 2001
- Carbonara Giovanni, *La reintegrazione dell'immagine : problemi di restauro dei monumenti*. Roma, Bulzoni, 1976
- Catalano Mario, *Giardini storici: teoria e tecniche di conservazione e restauro*. Roma Editr. Officina, 1985
- Cazzato Vincenzo, *Tutela dei giardini storici: bilanci e prospettive*. Roma, edit. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali – Ufficio Studi. 1989
- Dezzi Bardeschi Marco, *Restauro: due punti e da capo*. A cura di Gioeni Laura, Milano, Franco Angeli Ed., 2004
- La Regina Francesco, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*. Napoli, Ed. Liguori, 2004
- Pane Roberto, *Attualità e dialettica del restauro, educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*. A cura di Civita Mauro, Chieti, Ed. M. Solfanelli, 1987

- Pelissetti Laura Sabrina, Scazzosi Lionella (a cura di), *Giardini storici. A 25 anni dalla Carta di Firenze: esperienze e prospettive*, vol. I. Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 2009
- Pozzana Maria Chiara, *Giardini storici: principi e tecniche della conservazione*. Firenze, editr. Alinea, 1996
- Tagliolini Alessandro, *Storia del giardino italiano*. Firenze, La Casa Usher ed. 1990
- Torsello B. Paolo, *La materia del restauro: tecniche e teorie analitiche*. Venezia, Marsilio, 1988.

3 - Le origini del giardino europeo dal Medioevo ad oggi

- Benevolo Leonardo, *Storia della città.. La città contemporanea*, Bari, Ed. Laterza, 2006
- Bernini Emma, Rota Roberta, *Eikon, guida alla storia dell'arte 3*, Bari, Ed. Laterza, 2002
- Caprotti Erminio, "Riapre il Potager Royal, alla Venaria, nei pressi di Torino" in *Vogue casa*, n°35 aprile 2011, pag. 60
- Crowe Sylvia, *Il progetto del giardino*, Padova, Ed. Franco Muzzio, 1989
- Giusti Maria Adriana, *Restauro dei giardini*, Firenze, Ed. Alinea, 2004
- Luperni Sara, Cataldi Pietro, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 2 tomo I-II, vol. 1 tomo IV, Palermo, G.b. Palumbo ed.,2001

- Novello Laura, “Labirinti dedicati” in *Vogue casa*, n°35 aprile 2011, pag.64 Silva Ercole, *Arte nei giardini inglesi*. A cura di Venturi G., Ed. Longanesi & C., Milano 1976
- Tagliolini Alessandro, *Storia del giardino italiano*. Firenze, La Casa Usher ed. 1990
- Zoppi Mariella, *Storia del giardino europeo*, Bari, Ed. Laterza, 2005

4 - Definizione ed estetica del giardino

- Bucaille Richard, Pesez Jean Marie, *Cultura materiale in enciclopedia*. Torino, Einaudi, 1977-1984
- Giusti Maria Adriana, *Restauro dei giardini*, Firenze, Ed. Alinea, 2004
- Pozzana Maria Chiara a cura di. *I giardini del XX secolo: l'opera di Pietro Porcinai*. Firenze, Alinea Ed., 1998

5 - Teoria e pratica

- Catalano Mario, *Giardini storici: teoria e tecniche di conservazione e restauro*. Roma Editr. Officina, 1985
- Canestrini Francesca, Furia Francesca, Iacono Maria Rosaria, “ Il governo dei giardini e dei parchi storici: manutenzione, gestione” in *Atti del 6. Convegno internazionale*, Napoli, Palazzo Reale, Real Bosco di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 20-23 settembre 2000. Edizioni scientifiche italiane, 2001.
- Cazzato Vincenzo, *Tutela dei giardini storici: bilanci e prospettive*. Roma, edit. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali – Ufficio Studi. 1989

- Cristinelli Giuseppe, Foramitti Vittorio, “Il restauro fra identità e autenticità” in *Atti della tavola rotonda: I principi fondativi del restauro architettonico*, Venezia, 31 gennaio-1 febbraio 1999. Venezia, Marsilio, 2000.
- Giusti Maria Adriana, *Restauro dei giardini*, Firenze, Ed. Alinea, 2004
- Guerci Gabriella, Pelisetti Laura, Scazzosi Lionella, *Oltre il giardino: le architetture vegetali e il paesaggio*, Firenze, L. S. Olschki, 2003
- Marino Bianca Gioia, *Restauro e autenticità : nodi e questioni critiche*. Napoli Edizioni scientifiche italiane, 2006
- Pelisetti Laura Sabrina, Scazzosi Lionella (a cura di), *Giardini storici. A 25 anni dalla Carta di Firenze: esperienze e prospettive*, vol.I. Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 2009
- Pelisetti Laura Sabrina, Scazzosi Lionella (a cura di), *Giardino, contesto e paesaggio. Sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio*, Firenze, L.S. Olschki, 2005
- Pozzana Maria Chiara, *Giardini storici: principi e tecniche della conservazione*. Firenze, editr. Alinea, 1996

6 - Il giardino nella convenzione Europea del Paesaggio

- Boriani Maurizio, “Difficoltà nel progetto paesistico contemporaneo”, in *Ananke* 2004; pag 154-159

- Cecchi Roberto, “Nuovo codice dei beni culturali e insegnamento del restauro”, in *Ananke* n.42 del 2004:pag. 32-37
- Dezzi Bardeschi Marco, “L’occasione per un’autoanalisi”, in *Ananke*, n.42 del 2004 pag. 29-31
- Priore Riccardo, *Convenzione europea del Paesaggio. Il Testo tradotto e commentato*. Reggio Calabria, CSd’A Ed., 2006
- Scazzosi Lionella, “Il paesaggio, archivio territoriale della storia”, in *Ananke* n.27-28 del 1999; pag 166-167
- Scazzosi Lionella, “In margine ad alcuni convegni sul paesaggio” in *Ananke* n.41 del 2004; pag.29-31
- Zagari Franco, *Questo è paesaggio, 48 definizioni*, Roma, Mancuso Ed., 2006.

7 - esempi di interventi su alcuni giardini storici in Italia

- *Boboli 90: atti del convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino*. Firenze, Edifir. 1991
- Cazzato Vincenzo, *Tutela dei giardini storici: bilanci e prospettive*. Roma, edit. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali – Ufficio Studi. 1989
- Centroni Alessandra, *Villa d’Este a Tivoli: quattro secoli di storia e restauri*. Roma, Gangemi Editore, 2008
- Cioffi Rosanna, Petrenga Giovanna, *Casa di re: la Reggia di Caserta fra storia e tutela*. Milano, Skira. 2005

- Lolli Ghetti Mario, *Il giardino botanico di Boboli*. Firenze, Centro Di. 1996
- Tagliolini Alessandro, *Storia del giardino italiano*. Firenze, La Casa Usher ed. 1990

8 - L'artista giardiniere e il progettista proprietario

- Accetta Cinzia. "Palermo: Carlo Scarpa alla prova del tempo", in *Ananke* n.56, gennaio 2009, pag.52-67
- Beltramini Guido, Zannier Italo. a cura di, Carlo Scarpa. *Atlante delle architetture*. Venezia, Ed.Marsilio, 2006
- Conforti Calcagni Annamaria, *Una grande casa, cui sia di tetto il cielo*, Milano, Il saggiatore, 2011
- Dal Co Francesco, *Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi*. Milano, Ed. Electa, 2007
- Dal Co Francesco, Polano Sergio, *La fondazione Querini Stampalia a Venezia*. Milano, Mondadori Electa, 2006
- Isnenghi Marta, Palmieri Flaminia, Romitti Ines, *Di donne di fori. Paesaggi al femminile*. Milano, Mondadori Electa Ed., 2005
- Jekyll Gertrude, *Bosco e giardino*. Roma, Franco Muzzio, 2003
- Matteini Milena, *Pietro Porcinai: Architetto del giardino e del paesaggio*. Milano, Electa ed., 1991

- Pozzana Maria Chiara a cura di. *I giardini del XX secolo: l'opera di Pietro Porcinai*. Firenze, Alinea Ed., 1998
- Robinson William, *Il giardino naturale*. Padova, Franco Muzio Ed. 1990
- Sackville-West Vita, *Il giardino alla Sackville-West*. Padova, Franco Muzio Ed. 1991

9 - La memoria del giardino e la memoria dell'architettura

- Bucaille Richard, Pesez Jean Marie, *Cultura materiale in enciclopedia*. Vol. IV, Torino, Einaudi, 1978, pag. 271 - 305
- Callari Matilde, Ceruti Mauro, Pievani Telmo, *Pensare la diversità*, Roma, Ed. Meltemi, 1998
- “Documento/Monumento “ in *Enciclopedia Einaudi*, vol.V. Torino, Einaudi, 1978
- Gould Stephen J., *Risplendi grande lucciola*, Milano, Ed. Feltrinelli, 1994
- Licciardi Gabriele, “L'altra storia:La materia racconta”, in *Ananke* n.41 del 2004 pag 6-15
- Maniaci Alessandra, “Henry Bergson (1859-1941): durata, istante, memoria” in *Ananke* n.3, 1993, pag.18-23
- Marino Bianca Gioia, *Restauro e autenticità : nodi e questioni critiche*. Napoli Edizioni scientifiche italiane, 2006

- Pesenti Serena, “Marcel Proust: ricordo e memoria” in *Ananke* n.7, 1994, pag. 4 - 12
- Ruskin John, *Le sette lampade dell’architettura*. Milano, Jaka Book Ed, 1993
- Saccardo del Buffa Giuseppe (a cura di), Battisti Eugenio, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 2004
- Scazzosi Lionella, *Il giardino opera aperta. La conservazione delle architetture vegetali*, Firenze, Ed.Alinea, 1993
- Venturelli Colantonio Rita, Muller Felix, *Paesaggio culturale e biodiversità*, Firenze, Ed. L.S. Olschki, 2003

Conclusioni

- Battisti Eugenio, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 2004
- Bellini Amedeo, “A proposito di alcuni equivoci sulla conservazione” in *Tema* n.1,1996, pag.2-3
- Colantonio Venturelli Rita, Muller Felix, *Paesaggio culturale e biodiversità*, Firenze, L.S. Olschki ed., 2003
- Della Torre Stefano, “ “Manutenzione o conservazione”? La sfida del passaggio dall’equilibrio al divenire” da “Ripensare alla manutenzione, ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito” in *Atti del Convegno di Studi* , Bressanone 29 giugno – 2 luglio 1999, Venezia, Ed. Arcadia ricerche 1999

- Scazzosi Lionella, *Il giardino opera aperta. La conservazione delle architetture vegetali*, Firenze, Ed. Alinea, 1993
- Yourcarnar Marguerite, *Memorie di Adriano*, Trento, Ed. Einaudi, 2002

Sitografia

<http://pietroporcinai.it/>

<http://www.carloscarpa.it/>

<http://www.giardinodiboboli.it/>

<http://www.icomositalia.com/>

<http://www.iflaonline.org/>

<http://www.retegiardinistorici.com/regis.php>