Biblioteca estense universitaria
Largo S. Agostino 337
I-41121 Modena MO
Tel ++39 + 59 222248
Fax ++39 +59 230195
b-este@beniculturali.it

bibliotecaestense.beniculturali.it

sc.rm.1.4.giardini

MILANO, ERNESTO

Giardini e orti botanici

Il bulino, Modena 1995

Img: BEU, 2014

Terms of use
Using texts and images of the Estense Library is free - within the CC license terms - only for personal, private and non commercial use.
In the case of a non commercial, public use, their source must be cited, linking to the homepage of this site.
For any different purposes, or for getting higher resolution images, please follow the guidelines in the Reproductions page of the website, and/or write to b-este.urp@beniculturali.it.
Creative Commons License
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Italy License
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/deed.en

Ministero per i Beni Culturali
Ufficio Centrale per i Beni Librari, gli Istituti Culturali e l'Editoria
Biblioteca Estense Universitaria di Modena

In foliis folia
secondo volume

Ernesto Milano

GIARDINI
e orti botanici

Il Bulino
edizioni d'arte

In foliis folia

seconda parte: giardini e orti botanici

Un'idea nasce con l'uomo, emerge dalle nebbie indistinte della preistoria e lo accompagna ininterrottamente sul filo dei millenni tra il fascino del mito e la certezza della storia, giungendo fino a noi: è l'idea del giardino. Essa gioca sulla storia dell'umanità un ruolo unico e insostituibile e fa capo all'immediato rapporto che si stabilisce tra l'uomo e il mondo vegetale con le sue virtù segrete e la sua esuberante, spesso ostile, vitalità che egli cerca di conquistare e di rendere amica.
L'autore, confortato dalla vasta letteratura sull'argomento e da una ricerca bibliografica di notevole spessore, ripercorre l'estrinsecarsi nel tempo dell'idea del giardino partendo dal primigenio concetto utopico di luogo ideale di delizie per giungere fino alle soglie dell'Ottocento quando, sugli esempi delle elaborazioni "alla francese" e "all'inglese", si affermano un linguaggio e un gusto europeo.
Il lungo viaggio tra idee, manufatti, sublimazioni mitiche, credenze religiose, metafore, si sviluppa sullo sfondo della storia della civiltà umana e della sua cultura: ecco allora i primi rigogliosi giardini della terra di Sumer, il "paradiso celeste" di Assur, i lussureggianti giardini pensili di Babilonia, i "paradeisos" greci, l'hortus conclusus del Cantico dei Cantici, l'ars topiaria romana e il paesaggio bizantino. Durante l'eclissi medievale il giardino continua a vivere nelle menti degli studiosi dei classici come hortus conclusus claustrale, fondamentalmente deputato alla domesticazione tanto della natura quanto dei sentimenti; sarà soltanto con l'Umanesimo che il dialogo tra l'uomo e la natura si riaprirà per rivivere nelle elaborazoni e nelle realizzazioni dei grandi architetti del Quattrocento.
In un accavallarsi di immagini che documentano indimenticabili frammenti della storia dell'uomo, l'indagine esamina le costruzioni del Rinascimento e del Manierismo europeo, la tipizzazione del "giardino dei semplici", preludio alla nascita dei grandi orti botanici, l'arte dei "gentili inganni" dell'epoca barocca, fino al razionalismo del "secolo dei lumi" e al trionfo del gusto paesaggistico.
Il prestigioso apparato iconografico e le numerose schede bibliografiche completano organicamente la ricerca, fondamentalmente condotta sui beni librari della Biblioteca Estense universitaria. Sui codici manoscritti, sugli incunaboli e su antichi e celebri libri a stampa sono state ripercorse dunque le tappe di una grande idea che ha saputo rinnovarsi continuamente nel tempo, riproponendosi via via in forme epistologicamente rivitalizzate, simboleggiata da quel mitico "Giardino delle Esperidi" che idealmente autocelebra il logotipo di una fortunata collana la quale, con quest'opera, accoglie e realizza il quarto volume monografico della serie.

Il Giardino delle Esperidi

Volumi pubblicati

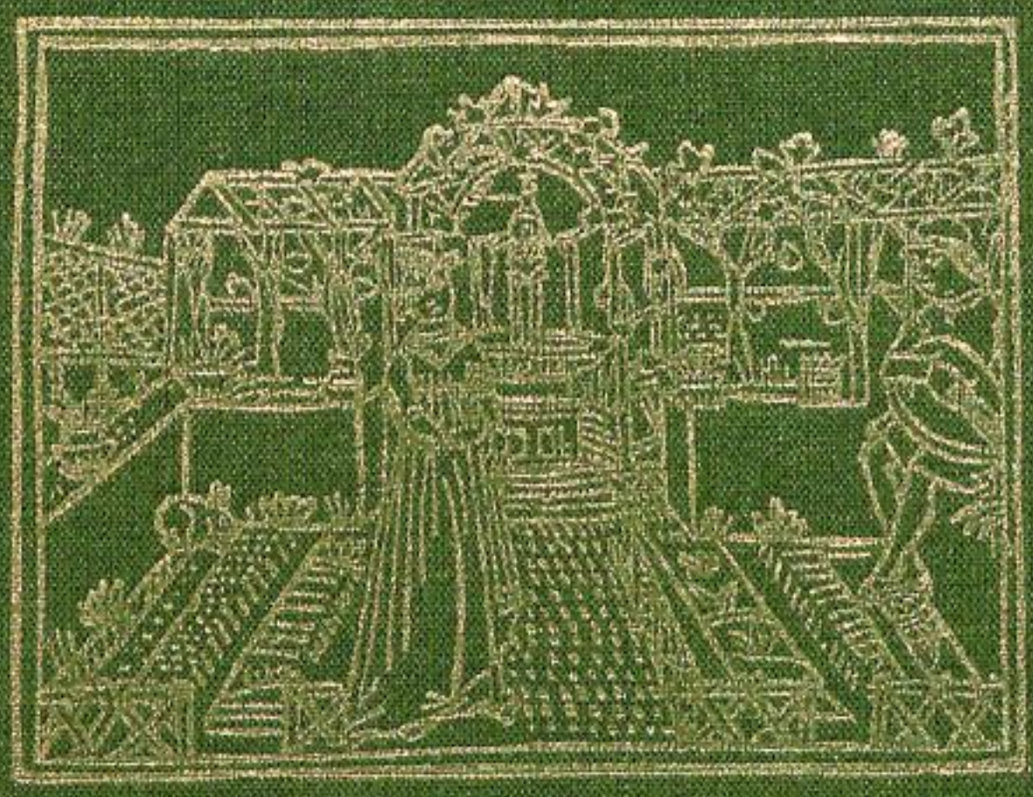
1. La Carta del Cantino
   e la rappresentazione della Terra nei codici e nei libri a stampa della Biblioteca Estense
2. Xilografia dal Quattrocento al Novecento
   percorso storico-artistico sui fondi della Biblioteca Estense
3. In foliis folia: erbari nelle carte estensi
4. In foliis folia: giardini e orti botanici

Ernesto Milano

Dirigente superiore delle Biblioteche pubbliche statali nelle quali opera fin dal 1968, è Direttore della Biblioteca Estense universitaria di Modena.
Docente di tecniche della catalogazione e della classificazione all'Università degli Studi di Parma, dal 1973 al 1986 ha tenuto numerosi corsi e conferenze presso varie istituzioni pubbliche e culturali.
Membro eletto del Consiglio Nazionale per i Beni Culturali, e del Comitato di settore per i Beni Librari, è altresì componente di numerose commissioni istituzionali e di vari comitati scientifici, della Commissione Nazionale per l'edizione delle opere di Lazzaro Spallanzani, socio corrispondente della Deputazione di Storia Patria, socio effettivo dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena, membro del centro Studi Muratoriani, nonché della Commissione promozione culturale e valorizzazione del patrimonio bibliografico nazionale, del Comitato Scientifico delle riviste "Quaderni dei beni librari", "Rassegna Beni Culturali" e della commissione incaricata di soprintendere alla pubblicazione della collana "Indici e Cataloghi delle Biblioteche Italiane".
È autore di circa quaranta saggi e pubblicazioni scientifiche, tra le quali ultime in ordine di tempo le importanti ricerche monografiche sulla cartografia antica con particolare riguardo alla Carta del Cantino *e al* Mappamondo Catalano, *e i puntuali commentari ai facsimili del* Dante Estense *e del* De Sphaera, *pubblicati nel 1995. Ha altresì condotto approfondite ricerche storiche sulla* Carta del Cantino, *sulla* Xilografia *e sugli* Erbari *rispondenti ad altrettante monografie confluite nella collana de "Il giardino delle Esperidi" inaugurata nel 1991 e affidata alla sua direzione.*

ISBN 88-86251-17-3

LIRE 120.000



Il
giardino
delle Esperidi

4



collana
diretta da
Ernesto Milano

Ministero per i Beni Culturali
Ufficio Centrale per i Beni Librari, gli Istituti Culturali e l'Editoria
Biblioteca Estense Universitaria di Modena

Ernesto Milano

In foliis folia

secondo volume

GIARDINI
e orti botanici

a cura di Annalisa Battini e Mauro Bini

schede di
Milena Luppi, Paola Ortolani,
Milena Ricci, Anna Rosa Venturi



Il Bulino
Modena
1995

Ministero per i Beni Culturali
Ufficio Centrale per i Beni Librari, gli Istituti Culturali e l'Editoria
Biblioteca Estense Universitaria di Modena
Provincia di Modena, Assessorato alla Cultura

Il volume è stato realizzato con il concorso di

SOCIETA' COOPERATIVA BILANCIAI

INDUSTRIAL SERVICE

"elledimme" srl

magni

CIE
fibre ottiche

L'Autore e l'Editore ringraziano il professor Francesco Sicilia, Direttore Generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari, gli Istituti Culturali e l'Editoria del Ministero dei Beni Culturali per la sensibilità dimostrata nell'autorizzare e sostenere l'iniziativa. Un ulteriore ringraziamento viene rivolto al personale della Biblioteca Estense Universitaria di Modena e, particolarmente, ai Bibliotecari che hanno partecipato alla realizzazione del libro, ad Annalisa Battini, Cosetta Borsari e Rosetta Geremia per la consueta preziosa collaborazione. Si ringraziano inoltre l'Archivio di Stato di Modena, l'Orto Botanico di Padova, l'Orto Botanico di Modena, la Raccolta Civica di Stampe "A. Bertarelli" di Milano, la British Library di Londra, per avere autorizzato la riproduzione di immagini appartenenti ai loro fondi, nonché la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Modena e il Museo Civico di Modena per il prestito di opere esposte nella mostra "In foliis folia: giardini e orti botanici" allestita presso la Biblioteca Estense Universitaria.

Editor	Mauro Bini
Curatrice	Annalisa Battini
Testo	Ernesto Milano
Ricerche storiche e iconografiche, redazione delle schede	Milena Luppi *(ML)*, Paola Ortolani *(PO)*, Milena Ricci *(MR)*, Anna Rosa Venturi *(ARV)*
Fotografie, impaginazione e DTP	Roberto Bini
Elaborazione testi	Cosetta Borsari e Rosetta Geremia
Collaboratrice alla redazione	Anna Sabattini
Impianti fotolitografici	Vaccari Zincografica
Montaggio	Effedue Litoincisa
Stampa	Grafiche Zanini
© 1995	Il Bulino edizioni d'arte via N. Sauro, 1 - 41100 Modena
ISBN	88-86251-17-3

BIBLIOTECA ESTENSE

Coll. it.
1188.
4

Presentazione

di Francesco Sicilia

Direttore Generale per i Beni Librari, gli Istituti Culturali e l'Editoria



L'intensa attività di promozione culturale delle biblioteche statali testimonia il positivo risultato dell'impegno assunto dall'Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria nel sostenere una politica di profondo aggiornamento del loro ruolo: gli istituti bibliotecari hanno infatti ampliato l'ambito della loro specifica e imprescindibile competenza di luoghi privilegiati per la conservazione della memoria scritta, per divenire 'centri attivi' nella documentazione e nell'informazione, 'spazi aperti' alla ricerca e all'elaborazione scientifica, 'punti d'incontro' per ogni iniziativa tesa alla diffusione e al progresso della cultura.
Tale impegno programmatico si sostanzia in un sempre crescente numero di pubblicazioni, frutto tangibile dell'intensa attività di ricerca, di studio e di analisi dei preziosi innumerevoli fondi librari e teso a instaurare un dialogo privilegiato con una cerchia sempre più ampia di cittadini.
In questo ambito e con tali finalità si pone il volume In foliis folia, *parte seconda*, Giardini e orti botanici, *quarto esemplare della collana "Il Giardino delle Esperidi", diretta dal Dott. Ernesto Milano, che, nell'ormai puntuale appuntamento annuale, si propone come l'ideale continuazione del tema "erbari", affrontato nel 1994. La monografia è il risultato dello 'scavo' minuto e degli approfondimenti storici compiuti sul tema nelle preziose raccolte estensi che costituiscono un autentico e polivalente "paradiso" per l'attento ricercatore.*
L'ampia e diffusa introduzione storico-critica, tessuto connettivo entro il quale si vanno a collocare le schede dei manoscritti e dei libri a stampa riguardanti i giardini, custoditi presso la Biblioteca Estense, ci consente di ripercorrere idealmente il plurimillenario percorso dell'"idea del giardino" nella sua evoluzione che dal 'mito' transita in quel «profondo pozzo del passato» che, secondo Thomas Mann, rappresenta la storia.
Scorrono così sotto i nostri occhi le varie caratterizzazioni attraverso le quali si è estrinsecata l'arte del giardino nelle diverse epoche, dall'antichità classica al Medioevo, dal Rinascimento fino all'età moderna, con le sue peculiarità geografiche, climatiche, botaniche, trovando riferimento e, al tempo stesso, sostegno nella storia dell'uomo, nel suo rapporto con la natura.
Nel presentare questo secondo tomo Giardini e orti botanici *desidero esprimere un apprezzamento al Dott. Ernesto Milano, ai bibliotecari, a tutti i collaboratori, auspicando che altre prestigiose iniziative editoriali vengano promosse e poste in essere, pregevoli prodotti dell'alto grado di preparazione scientifica e di competenza tecnica degli operatori attivi presso le biblioteche statali.*



Alle pagine precedenti
C. Chatelet, Le petit Trianon, acquarello, 1786.



Logge di Raffaello in Vaticano (M. Pagliarini, 1772, particolare).

Capitolo I

IDEA E STORIA DEL GIARDINO

elementi per un itinerario storico iconografie di progetti e realizzazioni dai fondi estensi

di Ernesto Milano

Tondo è il ricco edificio; e nel più chiuso
grembo di lui, ch'è quasi centro al giro,
Un giardin v'ha, ch'adorno è sovra l'uso
Di quanti più famosi unqua fioriro

(Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, XVI, 1.)

Introduzione

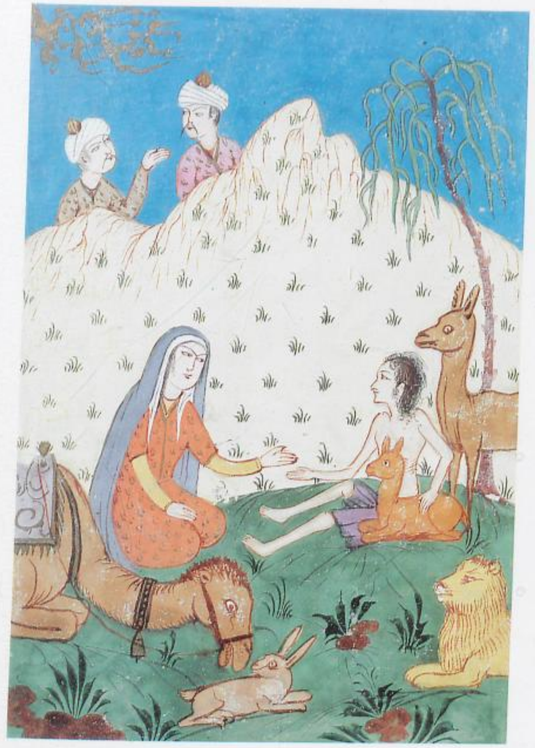
Nel rispetto del progetto primigenio il tema dei giardini e degli orti botanici doveva e poteva costituire l'oggetto di un capitolo di "In foliis folia" e quindi avere una trattazione rapida e sviluppata per larghe linee, sia nell'ambito della mostra sia della pubblicazione che la ha accompagnata. Tuttavia la ricchezza documentaria che l'argomento ha permesso circa un anno fa di reperire, la vastità della trattazione letteraria con la conseguente ampiezza del corredo bibliografico e la "scoperta", quasi inimmaginata, della complessità e ampiezza del tema con i suoi significati più intimi e le sue sfaccettature, ha consigliato una proposizione monografica a sé, con dignità propria, sia pure, inevitabilmente quanto indissolubilmente, legata alla prima riguardante gli erbari.

La trattazione, assumendo così un più largo respiro, permette ora di affrontare senza ovvie pretese di esaustività l'argomento, fissandone le tappe rilevanti, i capisaldi della sua evoluzione poggianti nel mito prima che nella storia e poi, attraverso di questa, nelle varie epoche dall'antichità classica al Medioevo, al Rinascimento, all'età moderna alla ricerca di un concetto, di un'idea che via via si estrinseca nel reale, determinato da fattori geografici, climatici, botanici, e trova riferimento e sostegno e al tempo stesso dipendenza nelle aspirazioni ideali dell'uomo e quindi nella mitologia, nella religione, nella letteratura e nell'arte ed accompagna la sua storia nel rapporto di amore verso la natura, innato come il senso del divino, che, via via si fa arte e mostra come tutti gli altri fenomeni rilevanti dell'attività umana, la sua dipendenza, diretta o indiretta, dalla condizione sociale, religiosa, e più generalmente spirituale di un momento storico. Ne consegue che questa seconda parte di *In foliis folia* non si propone come mera ed astratta trattazione storica, della quale peraltro non si avverte una vera e propria esigenza, considerate le numerose monografie, originatesi in tempi recenti dal rinnovato interesse per il tema. Essa vuole essere piuttosto come un excursus che, scandito dal tempo e dalle varie epoche, attraverso quei millenni che Thomas Mann, individua come «profondo... pozzo del passato», risulti da sfondo entro il quale, almeno a partire dal Medioevo, inquadrare i reperti, le testimonianze manoscritte e a stampa, che la ricerca nei ricchissimi fondi estensi ha portato alla luce, ponendo significativamente l'accento sui modi di rapportarsi di Casa d'Este nei confronti della natura e di quest'arte specifica, sia a Ferrara che a Modena, nei due momenti individuanti della sua storia gloriosa, ma con una prevalente accentuazione dell'attenzione sulla città geminiana che da cinque secoli conserva gelosamente la Biblioteca dei principi e dei duchi d'Este.

Proprio per meglio comprendere e giustificare l'evoluzione dell'idea di giardino ed il suo concretizzarsi attraverso i tempi, e quindi inquadrare e focalizzare le immagini manoscritte, xilografate o incise tratte dai cimeli della Biblioteca Estense, si ritiene opportuno tracciare questo tessuto connettivo di fondo, entro il quale si andranno ad incastonare le singole tessere reperite, tra le tante esistenti, e quindi da considerare non come fine a se stesso, ma in funzione dell'obiettivo che ci si propone e che ovviamente coincide con l'intento della mostra sui *Giardini e gli orti botanici*, dei quali la presente pubblicazione è la pun-

ta emergente ed individuante con il compito di fornire agli studiosi, presenti e futuri, specialisti e non, un concreto contributo di conoscenza e di stimolo per future ricerche.
Infatti, nonostante il rifiorire dell'interesse per l'argomento, la sua storia non è stata ancora interamente scritta: esistono ancora periodi oscuri e non si sono tuttora del tutto dipanate e accertate derivazioni, influenze e interdipendenze.
Ciò deriva anche e soprattutto, dal fatto che la materia della quale un giardino vive è estremamente fragile. Un parco che la mano dell'uomo non continui a rinnovare di stagione in stagione, è destinato a perire. Di esso non rimane nulla o forse un ricordo dato dalla descrizione di un poeta, dal disegno di un pittore o di un incisore, per cui gli storici si possono affidare soltanto a verosimiglianze e ad ipotesi, come succede allorché ci si occupa dei giardini del mondo arabo o dell'antica Persia, che affiorano ai nostri giorni attraverso le nebbie della leggenda.
È certo comunque che il giardino abbia giocato nella storia dell'umanità un ruolo insostituibile, sicché, come vedremo, non esiste al mondo alcuna civiltà che non abbia avvertito la necessità di avere i suoi giardini. Del resto le stesse materie delle quali il giardino vive, la luce, le acque, le piante, fanno affiorare le armonie più profonde dell'animo dell'uomo fin dal suo primo apparire sulla terra, perché un albero vive, si sviluppa e muore, come avviene per gli stessi uomini. Nondimeno, mentre in una natura ancora indomita la stessa vita delle piante si mostra spesso ostile e avversa all'uomo, la prima conquista del giardino è quella di renderla amica. È quasi naturale che nei popoli primitivi tale azione si permei di religiosità, con l'assunzione del compito di governare e utilizzare le potenzialità benefiche e di scacciare le forze malefiche. Ciò perché da sempre gli uomini riconoscono nelle piante una virtù segreta e sono stati conquistati dal fascino di vitalità che esse emanano.
I popoli semiti hanno simbolizzato nei "giardini di Adone", piantagioni forzate di semi di grano affidati alla terra in un vaso ed annaffiato con acqua tiepida, durante i giorni che precedevano la festa del dio, la morte e la resurrezione del giovane eroe.
Sugli affreschi di Cnosso, preziose testimonianze per noi delle credenze della Creta preellenica, il re stregone incede in mezzo ai giaggioli, mentre l'uccello mistico vola tra i fiori.
Più tardi, le divinità della Grecia avranno boschi sacri e i giardini medievali, in Occidente, si avvarranno anch'essi di simbologie allegoriche.

La stessa cosa avverrà in Estremo Oriente, ove il giardino obbedirà alla legge del Tao. A mano a mano che le credenze si trasformano e si affinano, per cui la magia lascia il posto alla riflessione religiosa, il giardino si lega a tale evoluzione senza però mai rinnegare le sue origini. Mondo chiuso, estremamente malleabile, esso materializza l'antico sogno del microcosmo che, modellato coscientemente a misura d'uomo, si ispira al cosmo smisurato. Così in un giardino tutto diviene possibile e l'uomo diventa creatore forgiando a suo modo la creazione, giocando con le stagioni, le luci, la prospettiva, il fogliame.
Già Omero descrive piacevolmente, nel giardino di Alcinoo, la successione ininterrotta di frutti e di fiori, mentre gli stessi alberi mettono in mostra la leggiadria della fioritura primaverile e l'abbondanza dei frutti autunnali.
Il giardino è quindi il recinto meraviglioso ove l'uomo apprende a giocare con le leggi della natura.
Per tale ragione i giardini di ciascuna epoca sono talmente espressivi dello spirito che li anima da potersi identificare con la sua scultura, la sua pittura o con le opere dei suoi scrittori. Infatti oggi per noi è impossibile pensare alla Persia medievale senza il recinto fiorito delle sue miniature; a Luigi XIV senza i giardini di Versailles; al Rinascimento italiano senza i giardini fiorentini o a quello francese senza i giardini di Angers, di Aix, di Versailles.
Inoltre il giardino ha sempre rappresentato nelle varie epoche il luogo a cui confidare i sogni e le ambizioni ed ha accompagnato i momenti di sincerità e di abbandono. Ci basta guardare i peristili pompeiani per penetrare più a fondo nelle credenze, nelle aspirazioni, nella vita intima dei Campani contemporanei di Nerone, più di quanto non ci consentano i testi letterari dell'epoca.
Come tutti gli altri fenomeni rilevanti dell'attività dell'uomo, l'arte dei giardini, certamente determinata da fattori geografici, climatici, botanici, è comunque condizionata dallo stato sociale, religioso e, più generalmente, spirituale di un determinato momento storico. Nondimeno, al di là di tutte le sue varianti, il giardino in quanto tale presenta anche delle costanti che si impongono per via della sua stessa natura e dagli scopi che si prefigge.
Infatti, destinato a soddisfare una qualche esigenza fondamentale dello spirito e del corpo, ricorrerà in qualsiasi tempo e in qualsiasi luogo a procedimenti analoghi, sicché, pur esaminando varie forme di giardino, non si prescinderà mai, ad esempio, dall'impiego dell'acqua sotto tutte le forme possibili, dall'alternanza degli alberi destinati ad ombreggiare o a produrre frutti, dall'insieme armonico del naturale con quello creato artificialmente dalla mano dell'uomo, dalla ricerca degli effetti di colore e di una composizione spesso pittorica. Non vi è giardino che non sia un quadro offerto agli occhi, una creazione con valenza architettonica, poiché esso è legato alla dimora dell'uomo e nel chiuso delle sue servitù. A seconda delle epoche, questa o quella delle costanti avrà la preminenza.
Talvolta il giardino cercherà di svincolarsi dall'abitazione alla quale è legato e di svilupparsi in libertà in un sopravvento della natura sull'opera dell'uomo. Altre volte cederà meno alla tentazione di comporsi in paesaggio e si piegherà alle costrizioni e alle discipline più austere.
Questa perpetua oscillazione tra la rustica naturalezza e l'artificio, tra l'estetica pittorica e l'estetica architettonica, tra la sensazione e la struttura, costituisce l'evoluzione stessa dell'arte dei giardini, ne definisce lo stile e permette di classificarli. Non è da credere, pertanto, che gli stili si contrappongano senza sfumature e leggere differenze da epoca a epoca. Le transizioni sono molto spesso impalpabili e certe mutazioni e certe influenze sortiscono l'effetto di stabilire delle parentesi inattese.
Se è vero infatti, ad esempio, che il giardino inglese deve molto all'arte cinese, non di meno rievoca la tradizione classica, che peraltro sembra voler rinnegare, ma che imprevedibilmente ritrova. Per questo, i contrasti che si vogliono scoprire ed evidenziare a tutti i costi, se si approfondisse l'analisi con più precisione, spesso si rivelerebbero fittizi.
È indubitabile che, come avviene per tutte le altre manifestazioni dello spirito umano, sull'arte dei giardini sono presenti le grandi correnti di civilizzazione dell'uomo.
Come infatti constateremo sfogliando le pagine affascinanti della storia di quest'arte, che pure dispone di mezzi così fragili e transeunti e di effetti apparentemente così limitati e in se stessi monotoni, la complessità dei fatti storici ci riconduce finalmente ad una serie di azioni che sono essenzialmente d'ordine spirituale.



Gli amori di Leila e Mainun, c.109r. Or.94=α.K.10.31

1. *L'"idea" del giardino e la preistoria*

Ecco perché appare comprensibile e giustificato parlare, prima che di storia del giardino o di storia dell'arte dei giardini, dell'"idea del giardino", come nella letteratura più recente sull'argomento fanno, sia pure con diversa impostazione e orientamento Massimo Venturi Ferriolo[1], Alessandro Tagliolini[2] e Rosario Assunto[3]. "Idea del giardino" in quanto fondazione di quella realtà che sono i giardini reali e dunque puntualizzazione del "giardino ideale", cioè dell'importanza che l'idea di giardino per millenni significherà per la coscienza degli uomini. Quindi una complessa teoria estetica edenica, come coscienza dell'idea di giardino che per Assunto, con la sua teoria ontologica protesa a delineare un'idea unica, universale, di giardino, viene da lontano, dal racconto biblico, come mito sovratemporale, mito inteso in senso pregnante, «verità, evento ideale che mai avvenne nella sua fattualità, ma identico a se stesso e in sé ogni volta diverso, da sempre accade e da sempre si rinnova come ragione sufficiente di ciò che avviene nel tempo». Mito, al quale fa ricorso Platone, che precede il "logos" e spesso spiega le sue radici. Al contrario, per Massimo Ven-

turi Ferriolo, anch'egli alla ricerca dell'idea di giardino come categoria che porta alla sua individuazione, dandogli una forma, uno o più contenuti, sia nella fantasia del desiderio che nella realtà, una vasta gamma di "τόποι" ideali e reali rientrata in un'unica idea radicata nella memoria dell'uomo, non è possibile individuare una "categoria cristallina" del giardino: «il luogo è ampio sia per quanto riguarda l'idea, sia la stessa concretezza reale». Ecco perché studiare il giardino, le sue origini, le sue prospettive, i suoi significati, nel contesto della storia delle idee, è un campo in grado di rivelarci la ricchezza del "κῆπος" dei Greci e dei suoi contenuti. Come osserva l'autore, la ricerca sulla continuità di un'idea deve tenere conto dei dati, dei documenti e della letteratura in nostro possesso. Da questo terreno è possibile ricavare un continuum ideale che attraversa non soltanto le fonti primarie scritte, ma anche i reperti archeologici, ove essi costituiscono conferma dei testi. L'insieme, il parallelo, ci avvicinano alla storia, e dall'idea si arriva al giardino che, con i suoi vasti contenuti, costituisce la base, il comune denominatore, il punto di partenza e di incontro nonché d'arrivo, e che si pone di fronte in una tensione dialettica: il desiderio e il luogo concreto. Esso nasce certamente dai bisogni nutrizionali dell'uomo e condiziona il suo agire e il suo pensiero. È questo, tra i due aspetti fondamentali che caratterizzano l'evoluzione del giardino, quello che ha la storia più lunga. L'idea primigenia risale ai tempi preistorici, probabilmente al Neolitico, allorché nacquero i primi giardini per rispondere ad un'esigenza di agricoltura "addomesticata". Tale elemento, più propriamente vegetale, è sempre stato l'elemento più costante nel tempo, in quanto l'uomo ha sempre avuto necessità di procurarsi il cibo e la coltura delle piante rappresenta la relazione uomo-natura nella sua essenza e nella sua continuità nel tempo, accompagnando nella sua gradualità la civilizzazione dei vari popoli scandita dai millenni. È certo che presso i popoli primitivi di ieri e, memoria vivente del passato, tra quelli ancora oggi superstiti, l'amore per la natura si rivela molto vivo. Non è raro infatti trovare fra le grotte o le capanne degli aborigeni, qualche rudimentale giardino che rinserri, difeso da recinzioni improvvisate, esemplari di piante e di fiori scelti tra i più belli del luogo. Lo dimostrano appieno i primi rudimentali quanto affascinanti graffiti tracciati dagli artisti primitivi sulle buie pareti delle loro caverne.

E la tesi sostenuta da Edward Hyams[4], secondo il quale gli inventori dei giardini furono i popoli dell'età della pietra e coloro che li coltivarono furono quasi certamente donne. A questi primitivi contadini che abitavano i villaggi del Neolitico noi dobbiamo i fondamentali utensili e le principali tecniche di questa occupazione, come ad esempio un bastone con una biforcazione tronca che veniva usato come zappa, un bastone scavato e dalla punta rinforzata che precede la vanga e l'aratro, passando dopo secoli anche all'uso di ossa degli animali cacciati, legati a bastoni.

Per questa via quell'idea, maturando, giunse al bello, come punto di arrivo di un processo continuo verso il luogo di piacere visto come autofinalizzata bellezza della natura, per il godimento estetico privato, rappresentato in sintesi da quella completezza, da quella perfezione e da quella raffinatezza di vita che Tucidide[5] fa dire a Pericle nel suo discorso sul giardino, il quale assume il valore di un oggetto di lusso fornito dalla ricchezza, e che rappresenta, al tempo stesso, un punto di arrivo e insieme di "degenerazione" estrema della natura piegata al volere dell'uomo e sempre più perduta nella sua accezione originale.

Allorché l'uomo non era occupato nella lotta per la sopravvivenza cercava come sua intima aspirazione qualcosa di più elevato che soddisfacesse anche il suo spirito ed il suo senso estetico. Da qui l'origine dell'impulso verso l'altro elemento essenziale che caratterizza il giardino, quello ornamentale e cioè il giardino d'arte. L'ornamento ha elevato nel tempo il giardino, trasformandolo da luogo di produzione a luogo di piacere. Nelle sue forme architettoniche l'ornamentazione ha permesso all'uomo di dare delle regole al paesaggio e anche di definire e rendere esplicito il suo rapporto personale con la natura, fosse esso un rapporto armonico o di prevaricazione. Come constateremo esaminando da vicino i giardini delle varie epoche, al culmine dei diversi periodi storici, l'ornamentazione dei giardini ha prodotto grandi opere d'arte, immagini audaci ed eccitanti dell'atteggiamento che la società aveva nei confronti del mondo naturale. In relazione a ciò, in considerazione dei periodi di stabilità sociale, di prosperità economica e di attiva originalità artistica e intellettuale, il giardino attraverserà occasioni di maggiore splendore, passando ovviamente attraverso periodi di imitazione e di innovazione, dal momento che le diverse civiltà o si ispireranno alle tradizioni dei loro predecessori o li integreranno nella loro cultura.

Il processo culminerà, come vedremo, nel Rinascimento italiano, maggiore fonte dello sviluppo del giardino d'arte.

2. *L'"eutopia": tra il mito e le fonti. Da Sumer alla Grecia*

Qui si innesta, in una vasta rete nella quale si muovono le concezioni legate al giardino, del quale hanno parlato nei secoli poeti, filosofi, oratori, tragediografi e storici, il mito, l'idea di un luogo utopico, felice, ameno che appaghi la mente e l'occhio, posto ai confini del mondo e l'esigenza di cercarlo vissuta come "eutopia" o ricerca del luogo ideale, di trovarlo, di conquistarlo, di vivere in esso in tranquillità e beatitudine. Esso è visto come "paradiso terrestre", cioè come realizzazione in terra del paradiso edenico, "topos" classico della cultura greca, collocato ai confini della terra e circondato dall'immenso Oceano, ove si trovano luoghi deliziosi, ricchi di meraviglie, abitati dagli dei e dai beati, dove il mondo vegetale si estrinseca attraverso meravigliosi giardini.

Ma si innesta altresì l'altra concezione che si identifica idealmente in un "Kepos", simbolo dell'eterno femmineo che tutto genera dalla vegetazione degli uomini, e che accomuna il giardino al grembo, al recinto dell'amore e a fonte di vita. E la tradizione mediterranea, forse la più antica che, ignorata da quella edenica, viene da Oriente, terra di Sumer e da quella perviene alla Grecia Classica, passando per la stessa Palestina e il suo mondo cananeo-fenicio.

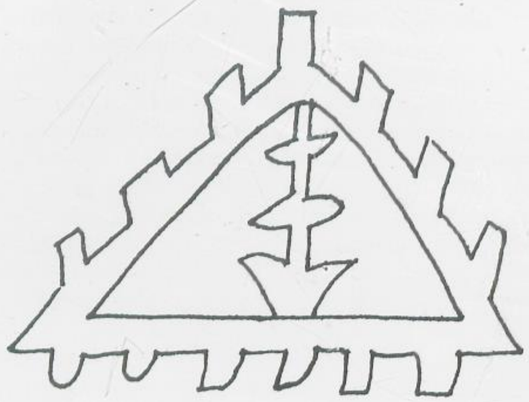
Infatti, anche se nel *Cantico dei Cantici*[6], sul quale si basa la teoria dell'origine edenica del giardino, leggiamo: *Dov'è andato il tuo amore/o più bella tra le dame?/Dove si è diretto il tuo amore/che possiamo crearlo con te?/Il mio amore è sceso nel suo giardino,/nelle sue aiuole di spezie,/per pascersi nei giardini/per raccogliere gigli. /Io sono del mio amore e il mio amore è mio/egli si pasce fra i gigli!* la storia della nostra cultura, allorché dalle nebbie vaghe e indistinte della preistoria si vanno evidenziando gli anelli della vicenda storica, concatenandosi via via tra di loro ed offrendoci documenti e quindi certezze, affonda le sue radici e trova le sue origini nella Mesopotamia meridionale, l'attuale Iraq. Già nel 1956 Samuel Noha Kramer[7] e un decennio più tardi Edward Hyams, lo hanno validamente sostenuto e lo dimostrano più recenti scoperte archeologiche e la decifrazione di tavolette di argilla ivi rinvenute che convalidano documenti finora ritenuti preistorici e protostorici nei quali sono già presenti i temi della città, del giardino, dell'oltretomba, dei cicli delle stagioni e della vita dell'uomo. In tale terra, dove già tremila anni prima di Cristo, tra il Tigri e l'Eufrate, ricchi di acque, viveva, in città autosufficienti, un popolo straordinariamente civilizzato, era ubicato, secondo le testimonianze che ci derivano dalle Sacre Scritture, originatesi nella vasta fascia che va dalla Palestina al Golfo Persico, l'Eden o Dilmun, mitico luogo di delizie che si identifica con un giardino sede della creazione.

3. *I giardini della Mesopotamia*

L'idea del giardino ci porta quindi lontano fino a Sumer, culla della civiltà del mondo mediterraneo nella città di Eridu «colma di giardini lussureggianti»[8] e sede di Enki, signore delle acque, simbolo della fertilità del mondo e dio della saggezza, che ivi «costruì la sua casa di argento e di lapislazzuli». Scopriamo così che Sumer, terra arida e povera, attraverso il controllo della natura e la coscienza creativa, è un paese ricco di giardini con una straordinaria letteratura di simbologia floreale. Qui i popoli mesopotamici sono infatti riusciti con grandi sforzi a far acclimatare le palme come anche oggi accade nelle oasi sahariane ed egiziane, a proteggere le altre piante che crescono alla loro ombra, a rallentare l'essiccazione del terreno sottostante, a favorire la condensazione notturna, rendendo così possibile la creazione dei giardini, meravigliosi asili di fecondità e di frescura, mantenuti in vita da un'irrigazione continua.

Pierre Grimal[9] ritiene ipotesi verosimile che i giardini della Mesopotamia, a parte i frutteti e gli orti da considerare a parte, abbiano conservato a lungo un carattere religioso. Infatti, come è naturale, le divinità della fecondità custodivano presso i loro santuari un po' di terra o un bosco, una piantagione sacra, simbolo della loro potenza. Tali giardini, presenti sulle terrazze intorno al piano dove si celebravano i riti, insieme al fogliame delle loro piante, erano certo familiari agli artisti che ne hanno lasciato traccia nei decori di certi rilievi a carattere simbolico o religioso. Lo studio dell'arte mesopotamica ci mostra per tempo un gusto ben definito per le forme vegetali che si accresce attraverso i secoli, anche se sembra azzardato parlare di un "arte dei giardini" vera e propria.

Il mito sumero della dea Inanna-Ishtar, regina del Cielo e della Terra, dea dell'Amore, immortalato nel poema che porta il suo nome, costituisce, secondo Massimo Venturi Ferriolo[10], la matrice della cosmografia, lo schema delle ierogamie legate al territorio, per cui la vita nasce dal desiderio dell'acqua e della terra di congiungersi in un'unione feconda.



4. *L'albero di Huluppu e il mito della fecondità*

L'*albero di Huluppu*, il primo di una serie di poemetti del mito di Inanna, narra che nei primi giorni della creazione un albero, quello di huluppu, fu piantato sulle rive dell'Eufrate, ma il vento del Sud lo sradicò e le acque del fiume lo trascinarono via. Una "donna", Inanna, lo strappò alla furia delle acque e disse: «Porterò quest'albero ad Uruk/Pianterò quest'albero nel mio giardino sacro». Dunque l'albero al suo stato naturale, esposto alle intemperie, sarebbe perito se Inanna non lo avesse portato in un luogo sicuro, in un recinto nel quale fosse stato possibile difendere la vita. La pianta, nel giardino, sacro in quanto protetto, venne custodita per fiorire e dare a sua volta vita al desiderio della dea: un trono e un letto, la regalità e la maturità sessuale. L'"enclos" protettivo nei confronti dell'albero della vita è un tema trattato anche dal punto di vista iconografico in raffigurazioni itinerate analogicamente e in altre civiltà, come quella indiana, con l'albero "proto-elamita" del famoso grafogramma sumero posto al centro di un recinto triangolare circondato da una barriera stilizzata[11].
Risulta già ben chiara la funzione primaria e il concetto di giardino che si risolve nella fissazione di un luogo chiuso e isolato dall'esterno a garanzia della protezione della vita e che va maturando, via via, il significato profondo del recinto come barriera tra la natura coltivata e protetta e quella spontanea, selvaggia, affidata agli agenti naturali, di giardino come luogo di creazione dove nasce e si sviluppa la conoscenza che è nell'albero di "huluppu". Esso, sempre secondo il mito, cresce e si sviluppa con le cure della fanciulla che attende a sua volta lo sviluppo della propria maturità legata all'albero, e che essa conquista con l'aiuto di Gilgamesh, il prode guerriero che uccide il serpente e caccia l'uccello Anzu che rappresenta lo spirito negativo. Il giardino assume così un ruolo sempre più chiaro: dopo avere ricevuto la pianta ed averla fatta crescere, essa, con i suoi semi, ha reso fecondo il giardino, cioè a dire Inanna, rendendo così possibile lo sviluppo della vita in un luogo protetto. Così la pianta ha completato la sua funzione e ha dato vita al giardino che si identifica con la femminilità di Inanna e che, ormai fertilizzato, è pronto per essere fecondato.
Quel racconto ci trasmette quindi il concetto presente nei miti di tutti i progetti antropologici-culturali, femminilità-fecondità e fertilità-vita, desiderio del luogo felice che rivela contenuti vitali naturali nell'eterno spazio femminino. Secondo Venturi Ferriolo «L'intimo femminino è giardino; un concetto fermo in tutta la civiltà mediterranea, fino al tramonto della cultura greca... il cui mito manifesta un legame ancora ravvicinato tra l'uomo e la natura» che lo identifica, anche nella semantica, con l'intimo mistero e la prodigiosa fecondità della donna. L'eterna Signora, grande Madre, generatrice universale si riflette nel giardino e costituisce il simbolo vivo al quale non basta il momento della fecondazione-piantumazione, ma ha la necessità di essere minuziosamente e amorevolmente accudito, peculiarità specificamente femminile. Come constateremo, da Sumer alla Grecia esiste un rapporto di continuità che collega i diversi aspetti di un'idea, la quale, attraverso il Medioevo, il Rinascimento e il Romanticismo persisterà fino ai nostri giorni.
La continuità dell'idea è dimostrata da un pendente in oro con volto femminile proveniente da Ugarit, l'attuale Ras Shamra, e risalente al 1400-1300 a.C.[12].
Il prezioso reperto ha la sagoma a forma di pera rovesciata e rappresenta un volto di donna con la testa, hatorica, cioè identificabile con Hator, dea dell'Amore, l'Afrodite greca, i seni, l'ombelico ed il triangolo pubico al posto del quale è posto simbolicamente un vaso con un alberello, motivo riscontrabile anche in altri pendenti o disegni coevi. Il vaso ovviamente simboleggia il giardino, come recinto ristretto che protegge e alimenta l'albero, rappresentazione diffusa nel culto di Ishtar a Babilonia, nei cui templi le piante venivano fatte germogliare e crescere in vasi sacri dedicati a divinità femminili legate alla figura della Grande madre. Proprio ad Assur, nel tempio di Bit-akitu, era collocato un giardino con grandi alberi sacri che rappresentavano il "paradiso celeste" in terra, il Dilmun. Sia il vaso che il Dilmun simboleggiavano la fertilità e la fecondità.
Vasi, recinti, giardini piccoli o grandi, esistevano quindi in funzione di una realtà preoccupata e conscia della propria esistenza, legata alla natura da un rapporto che presupponeva i suoi riti e il rispetto di un ciclo, per così dire magico. Tale vincolo lega indissolubilmente i due termini della fecondità e della fertilità, uniti in uno stesso concetto per il quale è da ritenere medesima la attitudine a procreare della donna con la capacità di un terreno a far crescere le piante coltivate sì che generino la maggiore quantità di prodotti utili. Si tratta della disposizione a dare e a garantire la vita e tutto ciò che a essa è connesso: creatività, civiltà, cultura, il cosmo protetto da un recinto, l'immortalità. «In questo contesto – secondo Venturi Ferriolo[13] – va letto il giardino».
L'albero, il vaso con i suoi germogli e la vita appartengono al femminino come acutamente evidenzia Uberto Pestalozza[14], allorché ricorda come tutta una serie di frutti o di fiori e di vegetali in genere siano stati assunti quali altrettante realtà dell'"aidoion" muliebre, e porta ad esempio «... la grande statua di Hera argiva o di altre divinità femminili, non che le numerose statuette scoperte alle foci del Sele presso il celebre Heraion, che tengono tutte in mano il frutto della melagrana matura (cioè "side", vocabolo egeo anatolico indicante il frutto e il segreto femmineo), offrono all'adorazione dei fedeli la viva realtà vegetale del loro "aidoion" di carne».
Altre testimonianze della correlazione vita-giardino-donna, strettamente legate in un'interrelazione ricca di significati, troviamo in una terracotta "godinnefur" proveniente dalla Siria e risalente a circa 1800-1600 anni a.C., raffigurante la Dea Madre con due piccoli seni non ancora prosperosi ed il triangolo pubico con un disegno di un terreno arato, predisposto dunque, in partenza, ad accogliere il seme e a divenire quindi fertile. Lo stesso concetto della donna e del terreno che non hanno dato ancora il loro frutto della vita in potenza, è presente in altre strutture fittili rinvenute a Ras-Shamra - Minet-el-Beida risalenti al 1500 anni a.C. ed esposte al Museo del Louvre.
Ancora l'intreccio dei significati transeunte ad altre civiltà mediterranee, confluisce nella rappresentazione di un albero, l'albero della vita, presente simbolicamente nell'"ephebaion" di una divinità femminile raffigurata nello scarabeo egizio rinvenuto a Tell el Agul, e sostitutivo della dea che simboleggiava, nei riti dei matrimoni sacri che si svolgevano in Mesopotamia.
Un'altra immagine, il "coulant ovale avec Astarte" in pasta blu egizia, esposto al Louvre, risalente al XIV-XIII secolo a.C., rinvenuto nel 1931 a Minet-el-Beida, antico porto di Ugarit, oggi Ras-Shamra e sede di un prospero regno nel secondo millennio a.C., riprende il tema dell'identità donna-pianta-albero e quindi giardino: una dea è raffigurata con il corpo attraversato da una pianta che si diparte da un vaso posto ai suoi piedi.

5. *La donna-albero e i giardini egiziani*

La civiltà egizia, grazie ai suoi numerosi geroglifici che ricoprono le pareti delle tombe o dei vari monumenti o papiri, unitamente alle raffigurazioni che li accompagnano, ci offre tutta una serie di reperti contenenti tale simbologia ed anche la rappresentazione di veri e propri giardini di vario tipo. Così è per la donna-albero, maturo emblema arboreo, che da un seme offre al Faraone defunto la linfa vitale, raffigurazione rinvenuta nella valle dei Re presso la tomba di Tutmosi III (1502-1448 a.C.); per il rilievo di Abusir del XIII secolo a.C., che rappresenta una dea-albero presentata sotto forma di una palma di datteri, dispensatrice di acqua e di cibo per i morti; per la donna arborea dipinta sulla tomba del faraone Sennudsen della XIX dinastia (1345-1200 a.C.) a Deir-el-Medine, ricca di un giardino con alberi rigogliosi, uno dei quali ha per tronco una figura femminile; infine la donna arborea della tomba di Poshedu della XX dinastia (1186-1070 a.C.) a Deir el-Medine, rappresentata da una palma col petto femminile e due braccia nell'atto di offrire cibo e acqua.
In Egitto inoltre, nelle case di Teil-El-Amarna, capitale fondata tra il 1370 ed il 1350 a C. da Amenhotep IV e abbandonata dopo un breve periodo, sono state rinvenute vere e proprie raffigurazioni di giardini racchiusi entro il muro perimetrale dell'abitazione. All'interno di queste aree recintate adibite alla crescita delle piante, si riconoscono le palme dum e quelle da datteri, l'acacia, il tamerisco e il sicomoro e vari tipi di fiori, usati diffusamente con finalità artistica, tra i quali sono riconoscibili il loto, il fiore più importante utilizzato nelle due varietà azzurro e bianco, il gelsomino, il crisantemo e l'oleandro. In mezzo alle piante è posto un laghetto artificiale ed un piccolo chiosco.

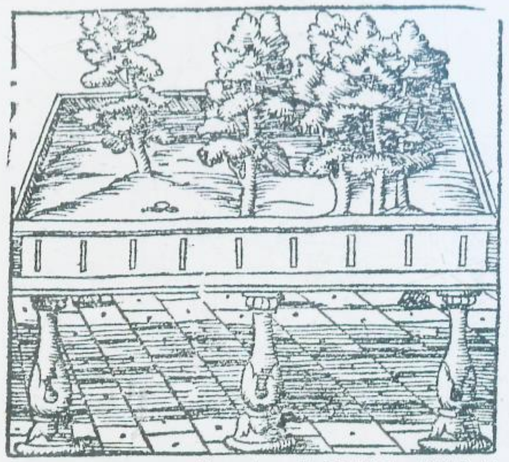


Un'altra immagine stilizzata di un giardino, situato sulle rive del Nilo, ci viene da un bassorilievo egizio ora conservato al British Museum. Esso ha forma quadrata ed è diviso all'interno da parti geometriche ognuna delle quali è destinata ad un particolare tipo di piante, ivi comprese le viti che formano un vigneto. Il perimetro esterno è circondato da larghe mura al cui interno corre ininterrotta una siepe di palme. Nel bacino rettangolare posto al centro affiorano le piante di loto, mentre due piccoli chiostri, circondati da sicomori, stanno intorno ai lati della porta di ingresso dell'abitazione.
Altre eloquenti immagini, tra le numerose derivanti soprattutto dai complessi funerari, derivano dalla tomba tebana di Rehmire, risalente al regno di Tutmosi III, con la rappresentazione di un giardino di una casa privata che ha al centro un laghetto rettangolare circondato su tutti i lati da file di alberi, mentre il proprietario naviga nel laghetto artificiale su una piccola barca trainata da funi e due giardinieri portano acqua alle piante.
Il concetto di giardino con tutti i suoi elementi appare quindi già messo in atto concretamente in questa cultura che ruotava intorno al Nilo, dal quale dipendeva l'agricoltura e l'intera economia del Paese. Il massimo sviluppo del giardino egiziano si ha già con la XVIII dinastia, cioè verso il XIV secolo avanti Cristo, epoca intorno alla quale, con le spedizioni di Tutmosi IV e di Ameroghi III, l'Egitto entra in contatto con l'Asia e la coincidenza non è certo fortuita.
In Egitto infatti, come in Mesopotamia, i templi avevano i loro recinti sacri, così come le tombe. Col secolo XIV tale uso si diffonde e diventa più comune sicché, sia il palazzo del re che dei suoi dignitari e delle classi più elevate, cominciavano ad avere, come naturale complemento, una piantagione di alberi e di fiori.
In Egitto infatti una gerarchia sociale rimasta stabile per molti secoli permise lo sviluppo di uno stile ornamentale nel campo del giardinaggio, per cui, come rileviamo dalle immagini tombali e da quelle presenti sui papiri, vi erano giardini intorno ai templi, intorno ai palazzi e alle case dei personaggi più importanti, ed alla loro manutenzione provvedevano gli schiavi che rappresentavano la maggior forza lavorativa del Paese.
Caratteristica comune era la loro pianta regolare, ben squadrata, che venne osservata per molti secoli. Si trattava in genere di giardini con colture arboree fruttifere i quali costituivano un piacevole luogo di svago, fresco e accogliente, reso irriguo da una rete di canali che portavano l'elemento vitale agli alberi e ai fiori. All'inizio i giardini vennero recintati da pareti rustiche solo per garantire una certa riservatezza, mentre, con il progredire del tempo, le pareti in mattoni costituirono l'opportunità per un arricchimento con disegni geometrici, con coronamenti in tegole, porte e cancelli.
È da considerare che, a causa del clima caldo e dell'aridità del terreno, alberi ed acqua erano elementi certamente preziosi. Gli alberi venivano piantati in modo da formare file geometriche, mentre l'acqua veniva convogliata in vasche e canali rettangolari. Vi si riscontrano come elementi caratteristici: le pergole di legno che sostenevano le viti, molte delle quali

avevano pilastri intagliati e dipinti; le terrazze a diversi livelli collegate tra di loro da gradinate; la decorazione statuaria rappresentante faraoni, dèi e sfingi; i grandi vasi di terracotta contenenti alberelli e arbusti.

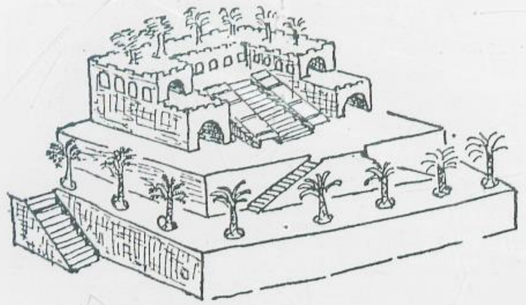
6. *I giardini pensili di Babilonia*

Quasi certamente gli Egiziani trassero ispirazione per i loro giardini da quelli mesopotamici, cioè da quei giardini ornamentali originati, come abbiamo visto, da una tradizione mitica e successivamente avvalorati dalle conclusioni di archeologi e da paleontologi, nella culla della civiltà occidentale, tra il Tigri e l'Eufrate, alcuni intorno a templi e paesaggi, altri sulle terrazze dei grandi "Ziggurat", cioè una serie di colline artificiali, stilizzate, create da quel popolo sulla piatta pianura e degradanti verso l'Eufrate. A tal proposito non vi è eccessiva chiarezza e non si sa se i famosi giardini pensili dell'VIII secolo a.C., allorché Babilonia si avvia verso l'apogeo della sua potenza che culminerà con Nabucodonosor II nel VI secolo a.C., e che restaurerà quei giardini già descritti da Strabone, da Diodoro Siculo e da Quinto Curzio Rufo, siano da identificare in tali terrazze sovrapposte o con una torre a piani degradanti di forma piramidale, nella quale ciascun piano è più piccolo rispetto a quello precedente, o piuttosto ad entrambe le realtà delle quali una più ampia, naturale e l'altra più ridotta, artificiale, ma ispirata al medesimo principio.
Sui giardini pensili in quanto tali, ampie descrizioni ci vengono da due fondamentali storici dell'antichità quali Diodoro[15] nella sua *Biblioteca* e Strabone[16] nella sua *Geografia*. Da essi apprendiamo che quei giardini poggiati su volte bitumate, o rivestite di lamiere di piombo per evitare le infiltrazioni alle volte sottostanti, rimasero efficienti per molti secoli anche sotto i re di Persia. Allorché Lisandro compirà una ambasciata a Sardi, presso Ciro il Giovane, nel 407 a.C., ammirerà la simmetria dei viali e delle aiuole, la varietà e la soavità dei profumi. Apprendiamo da Senofonte[17] che lo stesso Ciro aveva disegnato la forma del giardino e scelto le piante. Secondo Strabone, i giardini formavano un gran quadrato di centoventi metri per lato ed erano costituiti da più terrazze sovrapposte sostenute da arcate a volte, che poggiavano su pilastri di sezione quadrata. La descrizione di Strabone che a prima vista può sembrare esatta, presenta evidenti lacune e contraddizioni. Basti pensare che se le terrazze fossero state veramente sovrappo-



S. Münster, Cosmographiae universalis Lib. VI, Basel, H. Petri, 1559, p. 1028 (part.); giardini pensili di Bablilonia.

ste, solo quella situata più in alto avrebbe potuto essere sistemata a giardino, poiché sarebbero mancate alle altre sottostanti le condizioni climatiche per lo sviluppo delle piante.
Sta di fatto che l'incertezza ha contribuito alla creazione di un alone leggendario sul tema che è stato affrontato nel tempo con ricostruzioni ipotetiche. Ad esempio nel 1550 Sebastian Münster includerà nella sua *Cosmographia* un'originale e fantastica rappresentazione xilografica nella quale, su una specie di tavolino dalle gambe tornite e circondato da un piccolo bordo che contiene il terreno, sono piantati degli alberi fronzuti. L'anonimo autore dell'incisione si è certo ispirato alla descrizione del testo, nella quale si parla di arcate poggianti su pilastri cavi riempiti di terra che sostengono terrazze pavimentate in più strati, pur salvaguardandosi dall'ovvia umidità dello strato di terra occorrente per l'apposito radicolare delle piante. In quel testo viene ricordato anche che quei giardini erano dovuti alla volontà di Semiramide che «essendo di origine persiana e desiderando vedere distese verdeggianti, sia pure in un ambiente montuoso, persuase il marito a ricostruire un giardino che con alberi e prati le ricordasse la patria». La regina sarebbe stata compiaciuta in questo suo desiderio dal marito Nabucodonosor.
Invece in una tavola xilografica delle *Storie* di Erodoto nell'edizione del 1618, intitolata "Descriptio hortorum Semiramidis qui pensiles dicti sunt", la ri-



Ricostruzione dei giardini pensili di Babilonia.

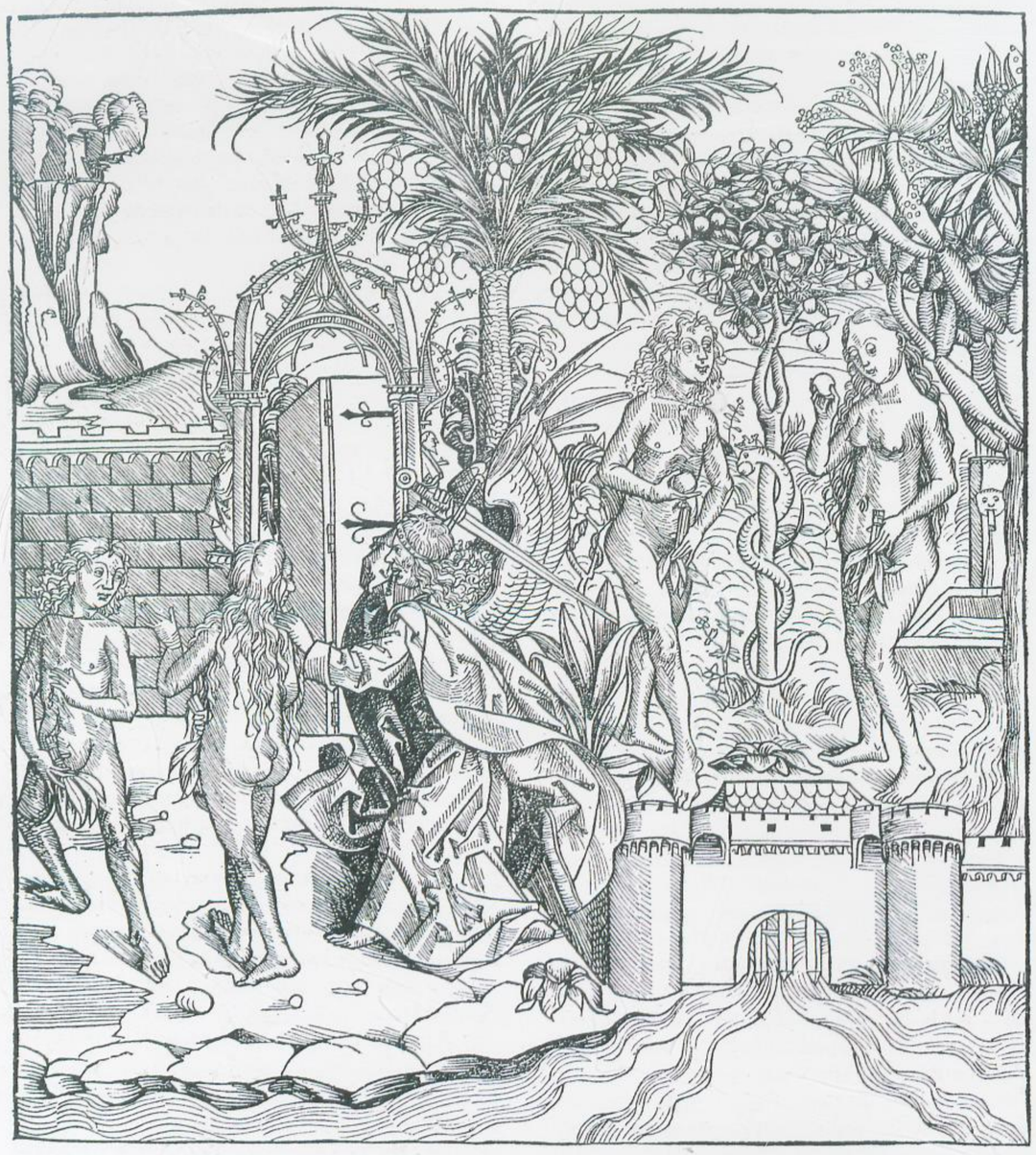
costruzione è più vicina al reale e, basandosi sulle notizie riportate da Diodoro Siculo, il giardino è rappresentato come una serie di terrazzamenti sostenuti da archi in laterizio e degradanti verso l'Eufrate, dal quale con macchinari appositi veniva attinta l'acqua per l'irrigazione con ingegnose attrezzature idrauliche. Nel loro insieme, queste imponenti opere di architettura giardiniera certamente offrivano uno spettacolo che colpiva per l'ingegnosità degli impianti, per la ricchezza degli elementi vegetali e decorativi e per la novità e singolarità dell'aspetto di insieme. Ciò spiega perché gli antichi viaggiatori ne rimanessero colpiti nella loro immaginazione.
Il mondo Greco non possiederà nulla di paragonabile. Una ricostruzione ipotetica in chiave moderna è quella effettuata nel 1931 da Robert Koldewey e da Friedrich Witzel[18], che anche tramite disegni che forniscono la sezione prospettica dei giardini pensili babilonesi, mostrano le grandi arcate che sostengono le terrazze con le loro piantagioni.
Altra ricostruzione viene compiuta da Marguerite Rutten e Lacam[19] nel 1949, secondo i quali quei giardini si avvalevano di una struttura di terrazze sovrapposte secondo la tradizione dell'architettura babilonese. Ciascuna di quelle debordava largamente rispetto a quella che la sormontava subito dopo; lungo l'asse delle due terrazze superiori stava una larga scala, tra due serie di piante dolcemente inclinate, dove calava l'acqua di irrigazione.

Ma se questi sono sicuramente i più famosi esempi di giardini babilonesi celebrati nell'antichità come una delle sette meraviglie del mondo, e dei quali si è trovata traccia negli scavi di Koldewey, che hanno portato alla luce quattordici stanze a volta che dovevano sostenere una terrazza sulla quale erano piantati degli alberi, altre ampie notizie letterarie abbiamo sulle piante che venivano coltivate, come ad esempio l'inventario delle piante presenti nel giardino, o se vogliamo nell'orto, di Morduk-apal-iddin, anche se interessa in realtà più la botanica e l'agricoltura che l'arte.
A poco a poco, con l'espandersi del mondo babilonese verso il nord, i giardini assumono un'importanza sempre maggiore in considerazione del clima favorevole al loro sviluppo. Si può parlare già di "parchi di acclimatazione" e di "giardini botanici".
Verso la fine dell'VIII secolo a.C. il grande conquistatore assiro Sargon II, re di Babilonia dal 709 a.C., sotto il quale l'impero assiro raggiunse la massima estensione, racconta nei suoi *Annali* di avere realizzato il desiderio di piantare, nella sua capitale Dur-Sharroukin, presso Ninive, della quale inizia la costruzione verso la fine della sua vita, un «immenso parco, che riproduceva la vegetazione dei monti dell'Amanus», dove aveva disposto al lato «tutte le essenze aromatiche del paese degli Ittiti» cioè a dire dell'Anatolia e della Siria settentrionale. Egli riunì così le essenze spontanee di quei paesi, conifere, cedri e cipressi, platani, salici, insieme al mirto e a tutte le varietà di lauro. Il parco di Sargon, che oltre al piacere di fare acclimatare le meraviglie di una terra storica è certo il simbolo della sua conquista, può essere concepito come una vasta "riserva" o uno di quei "paradisi" dei quali i persiani, estesero il modello a tutto l'Oriente mediterraneo. In seguito cominciò a delinearsi il concetto del giardino come "paradiso", già dal tempo di Ciro il Grande, conquistatore della munita Babilonia e fondatore nel VI secolo a.C. dell'impero Persiano, uno dei più grandi dell'antichità.

7. *"Pairi-dae-za", "Paradeisos", Paradiso cristiano*

In un altro testo, il sovrano assiro Sennacherib, figlio e successore di Sargon, ci dice di avere fatto venire piante esotiche e di averle piantate nel suo giardino al fine di acclimatarle. Egli, fissata la sua capitale a Ninive, aveva costruito sul fianco di una collina un padiglione a colonne sormontato da una terrazza sulla quale aveva piantato degli alberi.

Quei giardini, descritti due secoli più tardi da Senofonte con un termine di matrice persiana da lui coniato, ed usato nel III secolo a.C. dai settanta saggi ebrei che dovevano tradurre in greco il biblico "gan éden", erano appunto definiti "Paràdeisos" cioè "paradisi", traduzione greca dell'antico termine iranico "pairi-daè za". Il significato è quello di "circonvallazione", cioè configurazione di uno spazio fortemente acculturato delimitato e protetto per mezzo di un vallo, nel quale si accedeva alla natura, e che andava ad identificarsi con i giardini privati dei satrapi e del Gran re, posti nelle immediate vicinanze dei palazzi residenziali, autonomi, per lo più recintati da mura e portici. Nelle loro caratteristiche principali dimostravano una chiara derivazione da quelli dell'Egitto e della Mesopotamia, paesi conquistati dai Persiani. Essi presentavano una parte coltivata a fiori e alberi disposti con ordine e simmetria, caratteristica tipica dei giardini orientali dei quali il giardino di Sennacherib costituisce un valido esempio, e una parte boscosa, selvaggia, con corsi d'acqua, uccelli ed altri animali, vere e proprie riserve di caccia della corte.
Il termine "paradiso", che tradotto dal greco nella nostra lingua significa "giardino dei piaceri" o "giardino delle delizie", si va direttamente ad identificare in tale sua accezione con la metafora religiosa della cultura ebraica, per la quale "Eden" significa "delizia" e il "paradiso terrestre" è il luogo che Dio volle costruire per la felicità dell'uomo prima che questi assaggiasse il frutto proibito dell'albero della conoscenza. Da allora gli uomini non ne avrebbero serbato altro che il desiderio del ritorno. «In principio era il paradiso» e dopo aver modellato l'uomo e infuso in lui lo "spirito vitale" il Signore piantò un giardino in Eden, in Oriente per proteggere la sua creatura, «l'uomo che aveva plasmato»[20]. Il recinto, "gan", doveva garantire la vita dell'essere appena creato e, come l'"hortus conclusus" del *Cantico dei Cantici* di Salomone, è uno spazio circondato da uno steccato, da una siepe o un muro che soddisfano l'innato desiderio umano di sicurezza esaudito dai recinti protettori. Qui, come leggiamo nella *Genesi*, Dio fece germogliare dal suolo alberi belli a vedersi e buoni da mangiare; nel mezzo pose l'albero della vita e l'albero della conoscenza del bene e del male. Il racconto biblico inquadra il sogno di un'umanità perfettamente in pace, in mitico accordo con la natura. E questa vita naturale, armonica, può essere immaginata soltanto in un giardino. L'uomo riceve il compito particolare di coltivare e custodire il giardino e quindi nasce "giardiniere" con precise direttive di ordine e di salvaguardia. Con la cacciata dal Paradiso, che rappresenta la perdita di una condizione ottimale di vita, l'uomo, una volta fuori dal giardino, non viene più garantito nella sua esistenza, e fuori da quella realtà ospitale dovrà cercarsi il cibo sulla terra. Il contrasto è quindi tra il giardino e la terra non fecondata, non più madre, che l'uomo lavora duramente perché produca frutti. Quindi Dio, sempre secondo la *Genesi,* «pose a oriente del giardino dell'Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante, per custodire la via all'albero della vita»[21], pianta da allora ritenuta irraggiungibile, dando origine al mito antichissimo che simboleggia il sogno e la nostalgia fondamentale dell'umanità. Essa guarda al giardino dell'Eden come a un modello inattingibile e diviene forma primigenia e remota meta di grandi giardini attraverso i secoli, sussistendo solamente come mito, un mito, come vedremo, mediato dalla letteratura di tutti i tempi, che darà corpo a questa nostalgia configurata, a questo sentimentale ritorno all'età dell'oro muovendosi verso l'Utopia.
Al di là del "paradiso" perduto e vagheggiato, i "paradisi" orientali, tangibili e reali, esercitarono certo una grande influenza sulla storia ulteriore dei giardini. Non solamente per il loro stesso perdurare, ma anche perché influenzarono direttamente l'estetica dei giardini del mondo musulmano, trasportando certi temi fino all'estremo Occidente antico dei paesi ellenistici, con lo stesso Senofonte per la sua dimora di Scillante e con i successori di Alessandro.
I parchi di caccia del re persiano con le loro delizie saranno scoperti e resi noti ai Romani dal giovane Scipione Emiliano, durante la campagna di Pidna, che nel 167 a.C. determina la conquista romana della Macedonia.
Un secolo più tardi, Seleuco concederà in Siria, al suo schiavo Demetrio, un "paradiso" di tale genere, accessorio obbligato di una residenza reale o principesca in epoca ellenistica.
Sembra esistere dunque, indipendentemente dall'ellenismo, una tradizione puramente orientale del giardino antico le cui caratteristiche generali si ispirano all'ordinamento rigoroso e a volte un po' monotono della disposizione delle piante, un concentramento di essenze varie che si potrebbero definire di ispirazione silvestre. Il giardino è un ideale di freschezza con i suoi prati e i suoi ruscelli, o i suoi canali di acqua corrente, e di fecondità. Non mancano gli animali selvatici, grazie alle numerose bestie che lo popolano e che si combinano armoniosamente con l'artificiosità e la disciplina dell'ordine.



H. Schedel, Liber chronicarum, Nürnberg, A. Koberger, 1493, c.VIIr: cacciata dal Paradiso terrestre.

Più scarsa, ma indicativa è la documentazione iconografica che possiamo trarre soprattutto dalle rappresentazioni presenti nei rilievi neoassiri tra le scene e i paesaggi delle città vinte. Così l'esistenza di una conquistata funzione urbanistica dei giardini può essere dedotta da un rilievo di Assurbanipal, (668-626 a.C.) a Ninive, raffigurante un particolare della conquista della città elamita di Susa che appare chiusa tra le mura, mentre all'esterno di queste si estende, separata fino alle rive di un fiume, una zona meno densamente abitata con case circondate dalla vegetazione arborea.
In un altro rilievo di Assurbanipal appartenente allo stesso ciclo della lotta contro gli Elamiti, appare un paesaggio collinoso ricoperto da molti alberi e percorso da ruscelli, ricco di tempietti di alcune arcate che sostengono degli alberi. Il tutto fa pensare ad un parco reale che ha già una sua complessa strutturazione scenografica non priva di elementi architettonici.
I reperti archeologici ci hanno poi dato conferma dell'esistenza di alberi all'interno e all'esterno dell'Akitu di Assur, mentre un frammento di pittura parietale del Palazzo reale di Cnosso del II millennio a.C., ci mostra un giardino, ed un rilievo di Ninive su pietra, ora esposto al British Museum, ci presenta Assurbanipal e la regina ad un banchetto con suonatori e servi nel giardino reale.
Come si è già accennato tali giardini hanno delle loro caratteristiche particolari che non si riscontrano nel mondo greco, del quale peraltro si hanno solo pochissimi elementi e per giunta frammentari, per cui è quasi impossibile pervenire ad una ricostruzione completa dei giardini dell'epoca.

8. *Il giardino delle Esperidi e il mondo ellenistico*

Anzitutto occorre ricordare che alla cultura greca appartiene il mito del "Giardino delle Esperidi", le figlie di Espero, la stella della sera o, secondo la mitologia greca, un signore delle terre dell'estremo Occidente, fratello o figlio di Atlante, amato dai suoi sudditi per la sua bontà e giustizia. In quel giardino, posto ai limiti estremi del mondo occidentale, nei dintorni di Agadir, le Esperidi coltivavano i pomi aurei che Gea donò a Era il giorno delle sue nozze con Zeus, ed erano aiutate nel loro compito dal drago Ladone, che non si addormentava mai. Grazie al loro aiuto Ercole poté raccogliere i leggendari meravigliosi pomi da portare ad Euristeo, compiendo così felicemente la sua undicesima fatica.
A parte il mito, è però quasi certo che i giardini greci realmente esistenti non assunsero l'importanza di una vera e compiuta forma d'arte. Se di arte si vuole parlare, essa è da considerare un prodotto della decadenza della cultura, di un periodo di transizione della cultura nazionale alla civilizzazione del mondo.
Una interessante esplicitazione di tale concetto si può trovare nella *Storia del giardino artistico* di Maria Luisa Gothein[22], la quale sostiene che il motivo di tale notevole "gap" nell'arte greca del migliore periodo è la costituzione della città: «una specie di struttura contenente l'intera vita, intellettuale e politica, della Grecia che non concede alcuno spazio, anche al tempo della massima espansione, per la coltivazione di un giardino privato. (...) Se, a dispetto di ciò, la vivacità ellenica ha fornito prove importanti nel campo dell'arte dei giardini, dobbiamo cercare per un completo sviluppo del giardino una diversa località». Molto attendibilmente, in età ellenistica, fu la cultura alessandrina a portare in Grecia, e poi a Roma e dunque in tutta l'Europa, l'antica idea di giardino egiziano ed orientale.
Apprendiamo dalle fonti letterarie che i giardini introdotti nel mondo ellenistico sotto l'influsso dell'Oriente degli inizi del III secolo a.C., furono usati, a scopo di ornamento, nelle vicinanze di edifici quali templi, palestre, ginnasi ed erano per lo più costituiti da gruppi di alberi disposti con una certa rustica semplicità, contenuti da aiuole fiorite e qualche volta ravvivati da bacini di acqua e fontane.
Il mondo greco classico e preclassico non conobbe, a quanto pare, il giardino come luogo di svago e di riposo, ma sin dai tempi omerici conobbe invece il "giardino sacro" annesso al santuario[23] e i giardini quali dimora degli dei[24]. Tutti però localizzati dall'epopea lontano dalla Grecia propriamente detta. Può darsi che la loro origine più remota risalga al mondo egeo e sia legata al culto della vegetazione. "Frutteti sacri", nei quali crescevano melograni e viti, erano situati intorno ai santuari, ad esempio in quello di Harakles a Thasos e nella stessa Atene presso il "Theseion". Tra i recinti sacri vanno pure ricordati i giardini dell'eroe Akademos che furono sistemati da Cimone e divennero in seguito una pubblica passeggiata.
Di tali giardini, "κῆποι" o "ἄλσοι" è ricordo in Pindaro[25] che nelle sue *Odi* menziona il "κᾶπος" delle Cariti, il giardino di Afrodite e quello di Zeus a Cirene.

9. *Il giardino di Alcinoo e le testimonianze omeriche*

L'esistenza dei giardini in Grecia è già attestata dai poemi omerici alla fine dell'VIII sec. a. C. Il più famoso, che è solamente un fertilissimo orto, è quello della reggia di Alcinoo[26] alla quale si accedeva passando «su viali accuratamente tracciati tra frutteti, aiuole e fontane che attraverso numerosi canali irroravano i campi ed alimentavano un largo bacino». I grandi rigogliosi alberi di peri, melograni e meli «dai frutti belli» e i dolci fichi e gli «ulivi vigorosi», e i «vigneti ricchi di uve», descritti da Omero, sono colti nella simultaneità del fiore e del frutto, della fioritura e della piena maturazione che fa coincidere, in un paesaggio assoluto, l'idea del giardino, natura contemplabile, con quella del frutteto, natura utile alla vita.
Il paesaggio-giardino è anche l'insieme di tutte le stagioni, complessivamente considerate, secondo l'aspirazione creativa, costantemente enunciata nelle raffigurazioni e immaginazioni poetiche, di un giardino assoluto che sia anche paesaggio assoluto. Tale durata perpetua della fioritura nel giardino ideale si identifica con l'assolutezza del paesaggio e riunisce in sé le immagini della poesia antica con la memoria biblica del Paradiso Terrestre.
Ma dallo stesso Omero ci vengono le testimonianze del giardino di Lante[27] dove pure prevalgono alberi da frutto; dal giardino nel quale viveva la ninfa Calipso[28], e dai "κῆποι" e dagli "ὄρχατοι" menzionati nell'Iliade[29] e nella stessa Odissea[30].

10. *I giardini greci*

Da tali accenni, sia pure sommari, si può notare come in Grecia, già nel periodo arcaico, si abbia una distinzione tra giardino privato, inteso per lo più come orto e frutteto, in cui l'arte della coltivazione consiste quasi unicamente nella disposizione delle piante in filari regolari e nel raggruppamento di esse secondo il tipo e la conformazione del terreno, e giardino o boschetto sacro annesso ai santuari, adorno di rocce, grotte, cascatelle e giochi d'acqua, sorto in un luogo che poteva essere una caverna, una radura tra gli alberi o un promontorio roccioso, ritenuto propizio al culto di questo o quel dio. Uno di questi era il Giardino dell'Accademia di Atene, dove visse e tenne le sue lezioni il filosofo Platone.
Il primo accenno di un'estensione coltivata a rose ci viene da Erodoto[31]. Nelle sue *Storie* ricorda i leggendari giardini di re Mida in Macedonia, vissuto nella prima metà del VII secolo a.C., ed in particolare le rose da lui importate dall'Asia, una speciale qualità conosciuta in seguito con il nome di "Midae roseta" per indicare quel tipo di rose di serra.
I Greci mostravano comunque una spiccata inclinazione per il genere naturale nell'impiego degli elementi arborei richiesti dal clima per la loro ombra, quali il platano, il cipresso, il pioppo e l'olmo, dimostrando però preferenza per la coltivazione dei fiori e per gli arbusti ornamentali, sia nei giardini pubblici che in quelli privati. Celebri sono quelli di Teofrasto presso Falero, di Licurgo intorno al liceo di Atene e di Epicuro sulla via dell'Accademia, ricchi di fontane e di roseti.
Quello di Teofrasto, in particolare, è da considerare uno dei primi spazi verdi dotato di una certa professionalità. Amico di Platone e successore di Aristotele al Liceo di Atene, egli per primo esercitò l'arte della coltivazione scrivendo sull'argomento tra il IV e il III secolo a.C. due libri: *Ricerche sulle piante* e *Sulle cause delle piante*, che lo faranno considerare dalla cultura europea il "padre della botanica". Il suo giardino era posto vicino al luogo dove insegnava e fu il primo uomo a classificare le piante secondo la loro specie. Tra le altre piante vi si trovano descritte le rose che gli antichi Greci conoscevano e, attraverso Teofrasto, ci è dato di apprendere che ad Atene esistevano solo rose bianche o rosa, mentre erano sconosciute quelle color porpora, gialle o rosse. Alla sua morte volle essere seppellito in una delle tante aiuole fiorite del suo giardino.
Esistevano pure giardini domestici, modesti orti con fiori e piante da frutto prossimi alla casa, non dissimili da quelli dei nostri giorni. Uno di questi è quello che circonda, intorno alla metà del IV secolo a.C., la casa di Demostene. E quando la tradizione ci presenta Epicuro nel suo piccolo giardino di Atene, possiamo immaginarlo entro un orto nel quale sono presenti i poveri legumi del suo regime ascetico, giardino senza alcuna magnificenza, destinato solamente alla soddisfazione dei "piaceri naturali e necessari".
Altro celebre "giardiniere" della storia fu Senofonte, storico e grande ateniese, il quale in tarda età si interessò della coltivazione dei legumi e di come mantenere asciutti e scintillanti gli attrezzi da giardinaggio.
Dal fatto che i giardini esistevano non in modo autonomo, ma associati ad un elemento architettonico di importanza maggiore, si deduce che la città greca classica e, in parte, ellenistica non contemplava nella propria urbanistica "spazi verdi" a sé stanti, per cui l'esempio è solo un debole contributo all'architettura di parchi e giardini pubblici. Insediamenti del genere con carattere monumentale e pubblico si hanno nel mondo greco solo in piena età ellenistica. La città che pure presentava tra i più ricchi e grandiosi giardini era Alessandria, dove furono adibite a parco estese zone di terreno, intorno al palazzo reale, presso il Ginnasio e l'Ippodromo nei territori ad Est della città. Ne erano adorni anche edifici come il Serapeum e il Museum.
In età ellenistica si ha notizia di giardini presenti a Rodi[32] e a Cnido, dove, sempre secondo Plinio[33], l'architetto Sostratos, al tempo di Tolomeo II, costruì per la prima volta una "pensilis ambulatio".
I genuini giardini dell'ellenismo influenzarono la nascita, un po' dappertutto, delle zone verdi volute dai tiranni siciliani o dai re che succedettero ad Alessandro. Così avvenne a Siracusa, dove il parco di Gerone era così fertile da essere conosciuto come il "Corno di Amaltea", e così per il giardino artificiale ornato con piante rare e fogliame ombroso, che Gerone II aveva fatto installare sul ponte della sua nave.
Anche le ville ellenistiche, col passare del tempo, completarono i portici con passeggiate ricche di ombre, nelle quali dominava soprattutto il platano.
Si può riconoscere sostanzialmente che se i Greci da un lato diedero soltanto un contributo minore allo sviluppo del giardino d'arte, dall'altro l'influenza greca su tutta la storia susseguente del giardino ornamentale ha una sua rilevanza, in quanto l'architettura classica dei templi, le statue degli dei e degli eroi greci, lo stile dei vasi, domineranno l'ornamentazione, dall'epoca classica in avanti, dei giardini occidentali.

11. *L'"hortus" romano*

È da sottolineare altresì che un'arte dei giardini, fino ad allora inesistente, stava per nascere nel mondo greco al momento della conquista dei romani, anche se appartiene a questi il merito di averne determinato il suo pieno sviluppo, riunendo tutte le sparse tendenze e mettendole al servizio di una nuova estetica.
L'importanza dell'influsso greco fu subito evidente nei giardini dell'antica Roma[34], con i quali si entra nella vera e propria storia per l'abbondanza della documentazione della quale disponiamo sia letteraria, sia archeologica, sia derivante da dipinti che ci consente di ricostruire tutti gli elementi di quell'arte prediletta dai Romani e di comprenderne lo spirito.
Fino agli ultimi decenni del II secolo a.C. il giardino ha uno scopo preminentemente pratico e la sua "utilitas" giustifica il nome di "hortus" con il quale viene indicato. Infatti si trattava di un piccolo spazio recintato nel centro della casa ove si coltivava il terreno per trarne i prodotti necessari all'alimentazione e quindi ogni elemento ornamentale appariva superfluo e inutile. Era una caratteristica comune sia per i giardini di città che per le ville della campagna, dove il terreno veniva utilizzato con la coltivazione delle piante utili, anche se qualche volta esse erano allineate, usando un criterio ornamentale, con viali, aiuole e filari di cipressi.
È solo al tempo di Varrone che si manifestano i primi segni di una certa evoluzione. Egli, nel suo *De re rustica*, dà utili consigli per la destinazione di una parte dell'"hortus" alla coltivazione dei fiori per ornare gli altari degli dei e le tombe dei defunti.
Le vittorie in Oriente portano il mondo romano al contatto e alla conoscenza della civiltà greca e orientale, dalle quali subisce una netta influenza, grazie anche all'apporto di notevoli ricchezze provenienti da quei Paesi i quali, insieme all'affinamento dei costumi, trasformano anche le abitudini dei conquistatori. Dal vecchio tipo austero di casa italica chiusa intorno al suo atrio, i Romani passano ad abitazioni di tipo ellenistico esteticamente più complesse, con più atri e peristili ampi e fastosi, dalle quali viene ripudiato via via l'"hortus" tradizionale, per far posto ad un giardino nel vero senso del termine, con reali intenti estetici.
Se l'esempio offerto dai "paradisi" dei tiranni siciliani e dalle passeggiate esistenti intorno ai santuari dell'Italia meridionale avevano offerto le prime immagini di un giardino diversamente concepito, è con la scoperta dei "paradisi" reali di Oriente, nel corso del II secolo a.C., che si affina il gusto dei Romani e si incontra con il loro innato amore per la natura, con l'amore per il lusso e con la sistematica imitazione della magnificenza orientale. Il rapporto con la cultura della Grecia ellenistica, con la civiltà alessandrina e con il mondo orientale costituisce il sistema di alimentazione dell'idea del giardino nell'antica Roma. Ne deriva che l'arte del giardino si diffonde a tal punto da occupare, alla fine della Repubblica e per tutta l'età imperiale, un posto eminente nella vita quotidiana dei Romani e quindi nello sviluppo della loro civiltà.



P. Ovidio Nasone, Metamorphoses, Paris, de l'Imprimerie Royale, 1676, p. 308.

Occorre anche ricordare che la tradizione del giardino sacro si incontra con quella del "lucus" italico, nonché con quella del culto dionisiaco, molto diffuso ad Alessandria e continuato in Italia. Ciò determina la diffusione di nicchie e "paesaggi sacri" nei giardini privati romani.
I primi giardini dei quali si ha notizia a Roma attraverso Cicerone, sono quelli di Scipione Emiliano[35] e di Giunio Bruto[36] situati presso il campo Marzio.
L'epoca di Silla (138-78 a.C.) e delle guerre mitridatiche vede moltiplicarsi nel Lazio le ville con portici e "passeggiate" o "ambulationes" che traggono diretta ispirazione dall'Accademia e dal Liceo, e segna una netta divisione tra la villa rustica, che rimane soprattutto nel suburbio e nelle campagne e che mantiene il nome di "hortus" o anche di "villa", e quella signorile che si colloca in città o negli immediati dintorni, e viene identificata col plurale "horti", che più tardi starà ad indicare una forma complessa di edifici e giardini di dimensioni ben più ampie.
Il giardino domestico, contornato dal classico porticato, è scompartito in figure geometriche secondo linee rette e simmetriche. Da uno spiazzo centrale con una fontana o con una vasca, che accoglie gli zampilli delle nude figure marmoree, si irradiano viali rettilinei e ortogonali tra loro con statue, erme, vasi finemente lavorati e sedili; ancora statue e zampilli d'acqua e fontane negli angoli e tra le colonne; ai lati dei viali corrono lunghi filari di rosmarino, di mirto e di piante odorose.

Il giardino ora ospita soltanto piante con funzione ornamentale ed elementi decorativi vari che concorrono a caratterizzare una finalità puramente estetica.
Una testimonianza diretta di questo tipo di giardino ci viene dalle case di Pompei seppellite dall'eruzione del Vesuvio nell'anno 79 d.C. e ricostruite nella loro essenza da scavi appropriati e dall'esame dei resti carbonizzati delle radici che hanno permesso di stabilire la posizione e la natura delle piante, le quali vanno dal pino all'abete, alla quercia e al leccio.
Le testimonianze degli scavi sono confortate da pitture parietali ottimamente conservate, come quelle delle Case dei Vetti, che forse meglio caratterizza nella sua disposizione la funzione del giardino in una casa signorile; degli Amorini dorati di Loreio Tiburtino a Pompei; della Casa dei Cervi e della Casa dell'atrio a mosaico ad Ercolano; della Villa di Livia a Prima Porta sulla via Flaminia, e del cosiddetto Auditorio di Mecenate sull'Esquilino.
In particolare gli affreschi pompeiani servono a trasmetterci l'"idea del giardino" romano, specie quelli "a trompe l'oeil" che illusoriamente formano un giardino prospettico sulle pareti di una stanza. Due affreschi come il "Cubicolo floreale" della "Casa del Frutteto" e la "Stanza giardino" dell'imperatrice Livia, conservata nella sua formazione originale nel Museo delle Terme di Roma, ci danno una chiara documentazione di come fossero organizzati i giardini romani ed il loro significato di «luoghi preziosamente accuditi e recinti nei quali la domesticazione botanica di essenze anche esotiche è fatta per il piacere dell'occhio e dell'odorato, e si manifesta compiutamente come prodotto di valori estetici»[37].
Ma se a Pompei e ad Ercolano i giardini sono di dimensioni ridotte ed apprezzabili per la loro intimità a dimensione d'uomo e rappresentano solo un riflesso dell'arte paesistica romana, è a Roma e nei suoi dintorni che si sviluppano, verso la fine della Repubblica, vere e proprie ville, concepite, nel momento della loro più alta evoluzione, come piccole città. Infatti la grande villa romana include, sia pure in scala ridotta, tutto ciò che una città può offrire ai suoi abitanti, dalle case di abitazione, ai teatri, alle terme, alle biblioteche, alle palestre, ai ginnasi, ai padiglioni variamente destinati. Sono edifici raggruppati in nuclei, intorno ai quali sono sistemati i giardini, che hanno anche una funzione di collegamento, coprendo i viali e gli spazi intercorrenti tra i vari nuclei. Il tutto è dominato dal senso dell'armonia propria dei Romani, con viali principali, padiglioni agli incroci, bacini d'acqua e gruppi di statue. I pendii sono terrazzati e

si avvalgono di scale e rampe ornate da sculture, mentre lo sguardo si apre su ampie vedute panoramiche.
A poco a poco, l'immediata periferia di Roma, si ricopre di giardini di tale tipo. Sempre secondo la testimonianza di Cicerone[38], intorno alla metà del I secolo a.C. la Domus Tampiliana sul Quirinale aveva un'antica "silva" e alla fine della Repubblica ne esistevano altre sulla sponda destra del Tevere, là dove Cesare creò il suo grande parco, gli "horti Caesaris" che alla sua morte lasciò in eredità al popolo romano, e dove si trovavano pure i giardini di Claudia.
Famosi erano pure gli "Horti Pompei", situati nei pressi dell'attuale Piazza di Spagna, e gli "Horti Luculliani", voluti dal ricco Lucullo intorno alla sua sontuosa villa, la prima di tal genere a Roma, e posti sul Pincio, colle che prende il nome dagli "Horti" dei Pinci e veniva denominato per antonomasia "Collis Hortorum", posto nei pressi dell'attuale Trinità dei Monti. Non erano da meno gli "Horti Sallustiani", posti tra il Quirinale e la Porta Collina, dei quali Sallustio, di ritorno dalla sua propretura in Numidia, aveva iniziato la costruzione, realizzando quelli che, anche in seguito, dovevano costituire i giardini più grandi e più ricchi del mondo romano, favoloso complesso di area verde con piscine, ninfei, piazzali adorni di fontane e scalee che univano le varie terrazze, ricche di statue, mosaici e altri elementi decorativi.
Durante l'Impero, la passione per i giardini e le ville crebbe considerevolmente e non vi era romano di una certa condizione sociale che non possedesse una o più ville in campagna e al mare, e i dintorni di Roma ad Est e a Sud della città, la Sabina e la Campania, diventano i luoghi preferiti per tali insediamenti.
Anche in città i giardini si diffusero sempre più e tra quelli degni di ricordo erano: quello di Agrippina Maggiore sulla sponda destra del Tevere; quello di Domizia sul Vaticano; gli "Horti Neronis", i giardini della Domus aurea di Nerone, che si estendevano dal Palatino fino al Celio ed il Colle Oppio, con al centro un grande lago nella depressione ove in seguito fu elevato il Colosseo; gli "Horti mecaenatiani" sull'Esquilino dove Mecenate, l'amico di Augusto, per primo vi costruì una villa, bonificando l'intero territorio compreso tra la Porta Esquilina ed il Colle Oppio, prima occupato da un sepolcreto popolare che egli ricoprì con uno spesso strato di terra; gli "Horti Lamiani" sorti anch'essi nella medesima zona insieme agli "Horti Maiani" che presto divennero, come i giardini di Mecenate, di proprietà imperiale. Tra i giardini che si trovavano al centro della città in vici-



P. Ovidio Nasone, Metamorphoses, Paris, de l'Imprimerie Royale, 1676, p. 166.

nanza dei templi, dei porticati e dei recinti delle terme, si ricordano quello di Pompeo in campo Marzio e quelli che circondavano il mausoleo di Augusto.
Grandi giardini esistevano anche in altri quartieri, soprattutto ai piedi dell'Aventino e gradualmente, la zona verde dell'Esquilino, che dopo la creazione nel 64 d.C. del parco della "Domus Aurea" neroniana si era estesa fino al Celio, fu confiscata e rimase di proprietà imperiale fino al periodo degli Antonini, prima di andare incontro ad un progressivo smembramento.
Allorché si procedette alla costruzione delle mura aureliane i giardini di Sallustio e quelli del Pincio erano ancora esistenti.
Questi grandi parchi, che cingevano le ville nobiliari, si affiancavano ai "giardini pubblici", «sentieri rossi inghirlandati di rose», secondo Marziale, posti vicino alle terme e offerti all'"otium", tra i quali la passeggiata del Teatro di Pompeo del 55 a.C. adorna di banchetti e fontane, con i porticati fatti erigere da Augusto intorno ad essi come il "Portico di Livia" del 7 a.C. sull'Esquilino, l'"Area Apollinis" sul Palatino, il "Portico di Vipsiana" e il "Campus Agrippae" nel Campo Marzio. Quelle forme, unitamente ai viali costeggiati da giardini, gli "xysti", tipologie di giardino preferite dai Romani, che, derivate dal nome greco "ξυστός", cioè "passaggio coperto", consistevano in un complesso di viali e aiuole racchiuso in uno spazio limitato, fornito di portici e di viali ombrosi e posto entro i peristili, nelle palestre delle ter-

me e nei quadriportici dietro i teatri, formavano una vasta estensione verde che, senza soluzione di continuità, andava dalla cintura esterna della città, fino al cuore di essa, con una superficie pari a quella dell'agglomerato urbano; in tal modo, Roma, "Caput mundi", appariva gradevolmente immersa in una campagna artificiale che gradualmente si dissolveva nella campagna vera e propria tra vigne, oliveti e campi di grano. La città teneva tanto al suo verde da proteggerlo durante la stagione fredda con la costruzione di serre botaniche o "tiepidari" che Marziale definirà «orticello mai gelato/che verdeggia anche in gennaio».
Delle grandi ville che sorgevano fuori Roma sui colli Albani, nella Sabina o nella Campania, non rimangono che le consistenti rovine della celebre villa di Adriano presso Tivoli, somigliante più ad una cittadina che ad una singola residenza. Esse ci permettono di procedere ad una sua ideale ricostruzione ivi compresa la parte dedicata al giardino romano più famoso. La residenza fu costruita tra il 118 ed il 138 d.C. per volere di Adriano, che contribuì di persona all'elaborazione del progetto, al suo ritorno dal lungo viaggio nelle terre dell'impero. La costruzione viene definita da Roberto Luciani[39] «la regina delle ville imperiali del mondo antico» e da Pierre Gusman[40] «il più bello dei giardini, così come il giardino fu il più perfetto dei musei». Secondo gli storici, Adriano ha voluto riprodurre e raggruppare nella sua casa tutti i luoghi che avevano colpito la sua fantasia, come ad esempio il vasto rettangolo di cento metri per duecento, circondato da portici, a ricordo dei giardini di Atene e dell'Accademia, cara a Platone, o le terrazze prospicienti la vasta campagna laziale che gli ricordavano i riposanti paesaggi della Tessaglia, al tempo meta preferita degli amanti della natura. Gli stessi nomi dati alle parti della villa ricordano i luoghi per lui più memorabili. Tra essi spiccava il Canopo, a ricordo del Tempio e del Canale del delta del Nilo che passava vicino ad Alessandria, buona parte del quale è sopravvissuto nella sua forma originale e testimonia la sua magnificenza.
La simmetria del Canopo scavato in una valle naturale, allargata per garantire al canale le sue imponenti proporzioni, con il perfetto equilibrio tra architettura, statue e acqua, rappresenta il vertice espressivo del giardino d'arte del mondo antico. Infatti l'imponente complesso, il cui splendore fu cantato da poeti e musici dell'antichità, era coordinato da imponenti sistemazioni arboree e giardiniere disseminate di fontane, di ninfei e di opere decorative di ogni genere, sicché il complesso doveva certo presentarsi pittoresco, unitario e di una incomprensibile singolarità. Ovviamente la ricostruzione dei giardini adrianei può avvenire solo con l'immaginazione. Esaminando la disposizione degli edifici si ricava l'idea di una libertà del piano di insieme che ci fa supporre come quei giardini, pur comprendendo singole sistemazioni architettonicamente concepite, fossero organicamente inseriti nel complesso con criterio eminentemente paesistico. Per i dettagli si possono avvicinare, idealmente quanto vagamente, al giardino italiano del Rinascimento.
In considerazione della grande diffusione di parchi e giardini prende il via a Roma una vera e propria arte del giardinaggio, che Cicerone[41] definisce "ars topiaria", e che sta ad indicare l'opera che il "topiarius" o giardiniere, affiancando quella dell'architetto, compie non solo nella coltivazione delle piante, ma nel conferire ad esse, mediante il taglio di foglie e di rami, anche un aspetto artistico, svolgendo da vero artista quello che era definito l'"opus topiarium". Si prestavano bene allo scopo i sempreverdi, cioè il bosso, il cipresso e il leccio. Al giardiniere spettava il compito di modellare le siepi divisorie, gli anfiteatri e le muraglie verdi, completando col suo estro inventivo, il gioco dei chiari e scuri della composizione, ottenendo dalla duttile materia vegetale vari elementi decorativi intagliati geometricamente che vanno dai vasi, ai coni, alle piramidi, agli obelischi, fino al nome del padrone esibito all'ingresso della villa. Ce lo ricorda in una sua lettera: «... bossi figurati in mille guise che alle volte formano lettere e vi dicono il nome del padrone...» Plinio il Vecchio[42], dopo avere identificato nella sua *Naturalis historia* l'inventore dell'arte topiaria con un romano, Gaio Marzio, dell'ordine equestre, vissuto alla fine del I secolo a.C. A testimonianza dell'inutilità delle debolezze umane, nelle grandi ville rinascimentali e barocche ritroveremo i frutti di queste ambizioni tracciati con lettere giganti agli ingressi dei giardini.
Il "topiario" presumibilmente fu all'inizio un uomo che faceva tosature, veri e propri giardini paesaggistici in miniatura, quasi una sorta di bonsai piantati nel peristilio. Secondo quanto ci riferisce Plinio il Vecchio «le piante usate allo scopo erano piante nane, rimpicciolite artificialmente, e conifere nane, così come alcune piccole felci e il capelvenere».
A volte i "topiari" si cimentavano nel rappresentare divinità animali e paesaggi fantastici disponendoli artisticamente sui piazzali o sui viali, arrivando a comporre intere scene di caccia, flotte di navi ed episodi della guerra troiana o delle peregrinazioni di Ulisse.

A tale proposito Pierre Grimal[43], confutando il senso restrittivo attribuito al termine dagli storici moderni, collega al significato di "topiarius" non la figura di colui che taglia gli arbusti con forme pittoresche, ma quella di "paysagiste". Egli infatti sostiene che, in realtà, quell'arte del taglio degli arbusti che sappiamo inventata e praticata dai giardinieri romani negli anni immediatamente precedenti l'era cristiana, un mezzo secolo dopo l'apparizione del giardino paesaggistico romano, che trova uno dei suoi primi esempi dell'"Amaltheum" di Attico, santuario che diviene il modello di tutti i ninfei che si moltiplicheranno nei giardini romani, è solo uno dei procedimenti dell'arte topiaria. Essa infatti deve essere intesa piuttosto come arte in grado di offrire composizioni paesistiche nelle quali piante come l'edera, la pervinca, il capelvenere ricoprivano in modo ornamentale pareti di grotte, mentre arbusti e alberi, atti allo scopo, quali i cipressi, bordavano i viali. Per cui l'arte topiaria è quella che riproduce in un giardino paesaggi analoghi a quelli della pittura; vi figuravano anche "rocailles" come ad esempio grotte in forma di ninfei, santuari rustici, edicole, tombe e statue, ponti, ruscelli, elementi che appaiono tutti nel paesaggio dell'"idillio sacro" e nelle megalografie di soggetto mitologico.
Sempre a proposito del significato di "topiarius" Edward Hyams[44] osserva che «il nome inizialmente è adoperato per indicare un giardiniere in generale e che comunque "topiario" non significava a Roma ciò che oggi significa al nostro tempo. Ciò in quanto il suo compito principale era quello di fare arrampicare l'edera sulle statue e sugli altri ornamenti architettonici. Egli ha anche altre folte piante da curare che sono di uso più frequente quali l'oleandro, il lauro rosso, il bosso, il cipresso e il mirto».
Il cipresso e il bosso sono il primo soggetto del "topiario", attraverso la tosatura di sempreverdi in figure al tempo stesso formali e fantastiche, ottenendo quelli che i Romani chiamavano "viridia tonsa" o "nemora tonsilia". Per quanto riguarda i fiori, il "topiario" coltivava gli stessi presenti in Grecia, con in più alcune specie di iris e di narcisi, inclusi quelli selvatici, i colchici, la lavanda, i ciclamini e le pervinche, che erano tutti tra i più popolari fiori da giardino. Su tali sculture arboree Georgina Masson[45] sostiene che una qualche idea di che cosa fossero questi piccoli paesaggi «noi possiamo immaginarla dall'esame dell'incantevole giardino in miniatura della Casa di Mario Mucrezio, con le sue cascatelle d'acqua e con un piccolo stagno adorni di minuscole terme e di statue e rappresentazioni di uccelli acquatici».
L'arte dei giardini aveva l'intento di dare l'immagine della campagna, così come la vedevano i pittori e i poeti dell'idillio e dell'epigramma. L'innovazione apportata dal giardino romano risiede appunto in questa finalità, nella quale si colloca un sentimento del tutto particolare della natura considerata inscindibile dalla presenza degli dei. Sensibilità naturalistica della civiltà romana nella quale confluiscono credenze religiose di origine italiana ed influssi mistici orientali ereditati dagli Etruschi, per cui, a fianco della religione del giardino rustico, dimora dei "Lari", divinità della terra e protettori della casa, trova posto il culto dei boschi sacri, dedicati agli dei e ai defunti.
Tale concezione, che è insieme sacra ed umana e che è presente nelle descrizioni letterarie, troviamo espressa nella pittura decorativa del paesaggio. Infatti, nei paesaggi dipinti è sempre presente un momento sacro, quale un tempietto, una colonna, un vaso o anche una tomba, intimamente legato al significato della rappresentazione.
Anche se è presente l'inconfondibile impronta dell'arte ellenistica e dei suoi modi espressivi, il gusto con cui i toni sono scelti e interpretati è il derivato di una sensibilità indubbiamente romana. Questo spiega il moltiplicarsi di statue e dei motivi dionisiaci nei quali si ritrovano "i demoni" della più antica religione romana, quali Priapo o i Satiri, assimilati a Silvano e a Fauno. L'esempio più completo di una composizione di tale genere ci viene dal parco della "Domus Aurea" neroniana descritta da Svetonio e da Tacito[46]. Intorno ad un lago erano situati villaggi, boschi, prati, tutta una campagna pittoresca. I peristili pompeiani erano invece adorni di scenografie rappresentanti, ad esempio, una caccia o un'altra figurazione. L'influenza della pittura decorativa sull'arte dei giardini si può arguire da un passaggio di Plinio: «Ludio, all'epoca del divino Augusto, fu il primo ad ideare un tipo assai ameno di pittura murale: ville e porticati con decorazione di giardini, boschetti, nemora, colline, piscine, corsi d'acqua, litorali, con figure di gente in piedi o su imbarcazioni, in atto di pescare o alla caccia di uccelli, ed ancora verso le ville su cavalli o in vetture oppure in atto di vendemmiare».
I paesaggi che Ovidio descrive nelle *Metamorfosi* erano spesso imitati nei parchi, con antri rocciosi e scene di natura primitiva; gli orientamenti e le opere del poeta rispecchiano dunque quelle tendenze di gusto proprie della società romana a lui contemporanea.





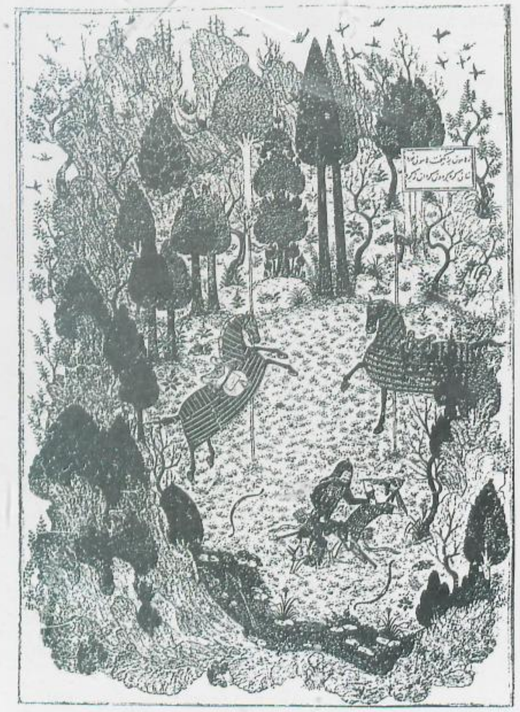
Come si è già accennato, il giardino romano, nella sua disposizione generale, obbedisce anche ad esigenze architettoniche, con la suddivisione in scomparti limitati da pergole, steccati, portici di canne, come si rileva dalle pitture dell'"auditorium" di Mecenate degli ultimi anni del I secolo a.C., o da quelli del cosiddetto IV stile pompeiano.
Così il giardino, con le sue prospettive, i suoi giochi d'ombra e i suoi angoli dedicati al riposo, assumeva un carattere architettonico, divenendo parte integrante della casa, e caratterizzandosi come un luogo che esprimeva al tempo stesso il senso del sacro, un paesaggio idillico e una cornice per l'"otium". Le sue origini ellenistiche e "regali" gli conferivano una certa grandiosità, ma il gusto dei Romani era riuscito a rendere più ricchi e fantasiosi i suoi modelli, inserendo il giardino, grazie allo spirito pratico degli architetti, sia nell'abitazione privata, sia nella nuova, originale urbanistica della Roma imperiale.
Complessivamente però è da ritenere che, nella creazione del parco e del giardino, gli antichi romani non abbiano adottato costantemente un rigido criterio di composizione e di distribuzione. In questa forma d'arte, pur non rinnegando il loro senso di ordine e di chiarezza, verso le quali erano notevolmente portati, essi misero in luce tutto il loro amore per le pure bellezze naturali, dalle quali cercarono di trarre i maggiori vantaggi possibili.
Testimonianze letterarie preziose, per gli importanti elementi che ci fornisce, ci vengono da Plinio il Giovane che in alcune sue lettere parla delle ville e dei suoi giardini. Se in una parla della sua villa di Ostia ponendo però l'accento più sull'edificio che sul giardino, del quale non fornisce elementi di rilievo, in un'altra, diretta all'amico Apollinare, ci parla ampiamente anche del giardino della sua villa in Umbria, nelle vicinanze di Città di Castello[47], alle falde dell'Appennino, in un'oasi di pace. La descrizione ci permettendoci di acquisire una sufficiente conoscenza della tecnica del giardinaggio romano e soprattutto degli elementi costitutivi quali il "sisto" e l'"Ippodromo", nonché precisi ragguagli sull'impiego e sulla distribuzione delle piantagioni e sul loro trattamento ai fini decorativi.
Le sue parole ci testimoniano la serenità e la gioia provata dallo scrittore romano nella villa e dell'aspirazione diffusa, anche a quel tempo, di cercare una pausa a contatto con la natura rispetto alla vita movimentata della grande città. *«... Bellissimo è l'aspetto della regione. Immagina un anfiteatro immenso, quale soltanto può essere creato dalla Natura... Gran diletto proveresti guardando dall'alto del monte il panorama di questa regione. Ché non terre ti parrà di vedere, ma un quadro di paesaggio dipinto con mirabile bellezza; dovunque gli occhi si posino, essi saranno incantati da tanta disposizione dei luoghi... La villa, situata alle falde d'un colle, ha quasi la stessa vista che si ha dall'alto... Davanti al portico è un giardino diviso in molte aiuole da contorni di bosso tagliati in vari modi; poi più in basso inclinato, un tappeto verde su cui il bosso disegna figure di animali rivolti gli uni contro gli altri; più sotto la parte piana è ricoperta di acanto, morbido e quasi direi ombroso. Il giardino è circondato da un vialetto fiancheggiato da arbusti bassi e variamente potati, là comincia un viale per le passeggiate in lettiga, il quale, in forma di circo corre intorno a macchie di bosso multiforme e di arboscelli mantenuti nani con le potature. Tutto è circondato da un muro, che una siepe di bosso, tagliata a gradini, riveste e nasconde alla vista; segue poi un prato che per la sua notevole bellezza è degno di ammirazione non meno delle parti precedenti abbellite dall'arte. Più in là campi, e ancora prati e piantagioni d'alberi...».*
Dopo la descrizione minuziosa degli appartamenti della villa collocati intorno ad un cortile centrale «ombreggiato da quattro platani, nel mezzo del quale, da una vasca marmorea si effonde l'acqua rinfrescando con lievi spruzzi i platani e la sottostante verzura», Plinio ci fa sapere che ogni appartamento ha il suo cortile con fontana ed alberi, in modo da sentire più vicina la presenza del giardino.
Infine, concentra la sua descrizione sull'ippodromo che «nel mezzo è scoperto e si mostra subito all'occhio di chi entra» e che è fiancheggiato da platani con il tronco rivestito di edera, tra i quali sono piantati il bosso e l'alloro. «Il viale dell'ippodromo, (...) all'estremità si apre a emiciclo e muta aspetto. (... .) passando dai cipressi, alle rose, agli "alberi fruttiferi", sì che alla più cittadina raffinatezza succede improvvisamente un aspetto della campagna». Segue la descrizione di marmi, vasche marmoree, fontane immerse, come tutta la casa, nella "verzura", «una rigogliosissima vite» che «si slancia e sale fino al sommo della casa», e poi sedili di marmo e ancora fontanelle.

alle pagine 30-31: *G. B. Piranesi, Le antichità romane, Roma 1756, Tomo III, tav. II: Campo Marzio.*

In conclusione, l'"idea del giardino" nell'antica Roma, che trova alimentazione nella cultura greco-ellenistica, nella civiltà alessandrina e nel mondo orientale, estrinsecandosi nelle sue diverse forme e articolazioni, è certamente influenzato dal simbolismo religioso, dal pensiero filosofico e letterario, dalle arti plastiche e dall'architettura, esprimendo così istanze che rispondono ad una molteplicità di funzioni e di sensazioni. La concezione trova le sue prime radici nel culto sabino di Flora, dea dei fiori e degli alberi, la quale presiede a tutto ciò che fiorisce. Questa pratica religiosa, assorbita dal mondo ellenistico e propagatasi a Roma e in tutto il mondo romano contemporaneamente al passaggio dal culto della natura al consumo anche estetico del mondo vegetale e, nel rapporto uomo-albero, dal santuario del bosco sacro al giardino urbano, si concretizza nel luogo sacro che perpetua e coltiva antiche credenze. Il giardino può altresì costituire uno spazio di soggiorno a semplice servizio della dimora, alla quale è collegato per proiettarla ed estenderla all'esterno. Può ancora esprimersi in forme semplici quali una cassetta con fiori nell'atrio o una pergola intorno ad un padiglione di riposo, o può essere più complesso e articolato, dovendo servire nelle case dei ricchi, come ricorda Vitruvio, a necessità di rappresentanza «con un atrio spazioso, un vasto peristilio, un parco e una passeggiata conveniente al loro prestigio e alla loro grandezza». Può essere infine luogo scelto per le conversazioni o per lo studio, con porticati e passeggiate pubbliche, o luogo di pura evasione al di fuori della città.
In tali varietà e molteplicità di funzioni il giardino era al centro della vita quotidiana; offriva sensazioni piacevoli e soddisfaceva anche le esigenze più impalpabili dell'anima romana, risalendo alla Natura e alle sue deità, presentandosi attraverso le sue numerose sfaccettature, tra loro diverse ma complementari. Legato al giardino romano, ma di derivazione greca, è un manufatto vegetale del tutto particolare, la "Ghirlanda"[48], una sorta di "giardino dei fiori portatile", capace di agghindare persone e ambienti. A volte si presenta pietrificato, motivo architettonico decorativo, come avviene per la Ghirlanda scolpita sull'Ara Pacis augustea nel I secolo a.C., una specie di cornucopia che allude a tutte le abbondanze, a volte motivo pittorico, come è per l'affresco pompeiano nel quale sono disegnati dei cupidi che intrecciano ghirlande. Queste mettono in evidenza una particolare funzione del giardino romano, nonché una specifica categoria produttiva, i fabbricanti di ghirlande, anch'essa esistente in Grecia, dediti alla produzione dei fiori e del loro assemblaggio per le esigenze delle diverse feste religiose e laiche, come ad esempio il ritorno dell'esercito vincitore.
Le diverse specie vegetali ne connotavano i significati simbolici, per cui la quercia rappresentava la forza e l'alloro la fama.
La ghirlanda che dopo circa sedici secoli comparirà sulla tela del *San Giorgio* di Andrea Mantegna rappresenterà, in epoca rinascimentale, una continuità pittorica con le sue radici nella classicità romana.

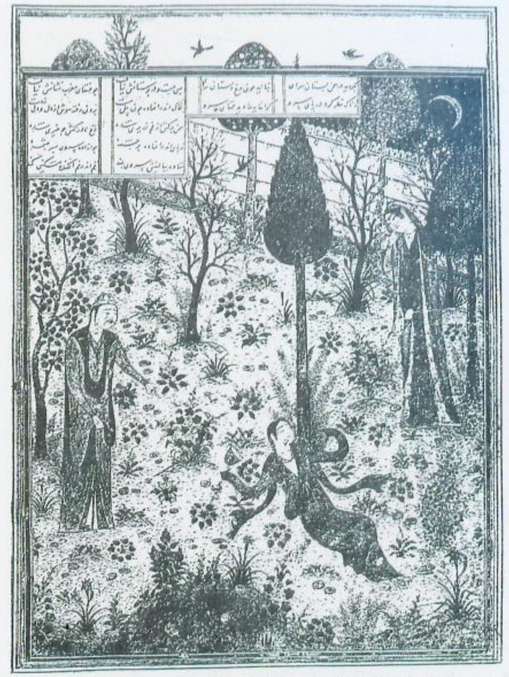
12. *Il giardino in Estremo Oriente*

Prima di passare all'esame dello sviluppo dell'idea di giardino in Occidente dopo la caduta dell'impero romano e nei tempi successivi, con le sue luci e le sue ombre, appare opportuno, vuoi per motivi di completezza, vuoi per creare gli opportuni paralleli con culture e concezioni diverse, al fine di accertare eventuali influenze e derivazioni, effettuare un rapido esame di come l'idea del giardino nasce e si evolve nell'estremo Oriente e nel mondo Islamico.
Mentre in Occidente la geometria imponeva le sue regole, in Oriente, in un parallelo cronologico vissuto a distanza, accadeva qualcosa di diverso se non di opposto, dal momento che l'uomo tendeva a considerare se stesso come parte integrante della natura e non dominatore della stessa. La conseguenza diretta di questa concezione è che gli architetti dei giardini orientali cercarono di riflettere, sia nella realizzazione dei paesaggi, sia negli edifici e nelle decorazioni dei giardini, le forze naturali, trascurando la celebrazione delle conquiste dell'umanità.
E mentre in Grecia nell'XI secolo si gettavano le basi della civiltà occidentale, un processo analogo era in gestazione anche in Cina, per quanto riguarda la civiltà orientale dove si stavano delineando costumi e istituzioni sopravvissute attraverso i millenni. Da una parte si pone la filosofia confuciana con i suoi ampi riflessi sui rapporti sociali e con la creazione di un governo paternalistico basato tutto sulla tradizione; dall'altra la scuola di pensiero del Taoismo, con il suo più mistico approccio al mondo, che portava a credere nell'unità e nella naturale armonia dell'universo, insieme alla necessità di coesistere con la natura. Tali correnti di pensiero, unitamente al Buddismo, importato dall'India e successivamente trasmesso al Giappone, influenzano la progettazione di edifici e



Ms. Khadjou Kirmani (Add. 18113), London, British Library.

giardini; artisti e giardinieri cercano di distillare l'essenza della natura ispirandosi alle montagne, alle pianure, ai laghi e alle piante ma anche rispettosi della tradizione e ottengono come risultati forme di pittura e di giardinaggio del tutto diverse ed estremamente lontane, per spirito e tecniche, da quelle occidentali.
Se da una parte l'architettura, espressione di vitalità culturale, in Oriente così come in Occidente, rinasce come forma di artigianato basata sulle tecniche domestiche, piuttosto che come forma d'arte, dall'altro l'atteggiamento verso lo spazio nei giardini orientali è del tutto diverso rispetto alla considerazione che esso assume nei giardini occidentali.
Se la geometria è la base necessaria per l'architettura, gli spazi esterni, considerati come contrapposti agli edifici, sono dominio della natura, alla quale si riconosce un modo tutto suo particolare di plasmare il mondo; per cui i giardini rappresentano l'essenza del paesaggio circostante e non il riflesso di astratte concezioni umane.
I primi giardini dei quali si ha una documentazione certa sono quelli dell'antica Cina, anche se l'idea del giardino in tutto l'Estremo Oriente, ed in particolare in Cina e Giappone, risale nel tempo ad alcuni secoli prima di Cristo.
Gli antichi re cinesi accanto al palazzo reale avevano grandi giardini, ispirati massimamente al rispetto della natura e ad imitazione della sua spontaneità, quindi protesi a realizzare una grande libertà compositiva e ad evitare le rigide simmetrie create dall'uomo per addomesticarla e costringerla ai suoi voleri. Importante era la presenza dell'acqua, ritenuta elemento indispensabile in osservanza del precetto taoistico per il quale i corsi d'acqua sono le arterie della terra e nei quali pulsa la vita dell'Universo; le montagne invece ne rappresentano lo scheletro. Per tale ragione erano presenti laghi popolati da pesci ed anatre, canali e isole accompagnati da prati con recinti di cervi, torri, padiglioni, boschi, collinette e viali sinuosi.
Di solito, intorno allo stagno e nel giardino erano collocati blocchi di pietra traforata, ai quali si dava il nome simbolico di "montagne", elemento questo originale del paesaggio cinese. Le forme assunte dalle rocce erano innumerevoli e si distinguevano in "pietre orizzontali" di piccole dimensioni e "pietre verticali" di dimensioni diverse. Tra queste, quelle di maggiore mole venivano poste su piedistalli, in padiglioni esposti con funzione di obelischi; tra le più apprezzate erano i blocchi calcarei lavorati naturalmente, provenienti dal lago T'ai e da altri luoghi del Sud della Cina.
La bellezza del giardino cinese era ovviamente completata dagli alberi e dai fiori che assumevano anche valenze simboliche. Il bambù, ad esempio, per la sua flessibilità rappresentava la resistenza, la durezza e l'arrendevolezza, nonché l'amicizia duratura e l'età vigorosa, mentre il pino rappresentava la forza e la durezza di carattere e con i suoi alti fusti, il silenzio e la solitudine; il pruno era l'araldo della primavera.
Tra i fiori, il loto, assunto dal Buddismo a simbolo della pura dottrina, rappresentava il senso di bellezza, dell'anelito umano ad elevarsi al di sopra della materia verso la sfere luminose dello spirito, mentre l'orchidea simboleggiava la grazia femminile, il crisantemo la longevità e la peonia l'opulenza e la felicità.
I padiglioni dal tratto ricurvo, a forma quadrata o rettangolare, rotonda o poligonale, a falce o a croce greca, aperti o chiusi ai lati, erano finalizzati alla meditazione, allo studio e alla contemplazione del giardino che li circondava. Le gallerie aperte, che servivano di raccordo tra le varie costruzioni e costeggiavano il lago, percorrevano il giardino con andamento irregolare, assumendo la forma di portico davanti alla stanza principale della casa, o di veranda o di corridoio. I muri di cinta con un certo rilievo architettonico, raramente erano descritti, ma seguivano l'andamento irregolare del terreno, come nel "Giardino della fontana di giada", vicino a Pechino, e in quella del nuovo "Palazzo d'estate", sempre nella medesima città[49]. Del tutto particolari erano le aperture praticate nei muri, sprovviste di battenti, e di forma per lo più ottagonale o circolare e raramente rettangolare, per permettere l'accesso ai giardini.
Un altro aspetto ricorrente, con funzione anche decorativa, era il "ponte" che collegava gli isolotti o le rocce con la terraferma. Il più tipico era quello in pietra, arcuato, sormontato da piccoli pilastri e da una balaustra, mentre altri, piatti, servivano a dare movimento ai sentieri del giardino. A volte, invece dei ponti, venivano usate le "pietre da guado", disposte nei corsi d'acqua e lungo i sentieri.
Il giardino cinese ha tradizioni molto antiche anche se mancano riferimenti storici precisi. Lo *Schi-Ching* o *Libro delle odi* fa cenno a terrazze e giardini senza però corredarli di disegni. Anche sotto le dinastie Ch'in (221-207 a.C.) e Han (206 a.C.-221 d.C.), si parla di padiglioni, ponti e gallerie costruiti sul terreno antistante la città palazzo, ma si tratta di accenni, per cui è impossibile ricavare un concetto unitario di giardino paesaggistico.
Si hanno invece prove recenti della creazione in Cina di grandi parchi, del tipo già riscontrato in Assiria, che servivano per la caccia o per esercitazioni e parate militari, ma avevano lo scopo di riflettere la grandezza della casa regnante.
Gli imperatori fecero dotare questi parchi di grandi laghi e di montagne artificiali con lo scopo di attirare gli "Immortali", divinità benefiche, le quali, secondo le credenze più diffuse, prediligevano le residenze avvolte nelle nuvole.
Uno dei grandi parchi, dei quali si ha ricordo, era quello del primo imperatore della dinastia Ts'in, risalente al 250 a.C., poco lontano dall'attuale Si-an, dotato di corsi d'acqua, di laghi, ponti, corridoi coperti, padiglioni, boschi e prati.
Gli elementi formali del giardino si andarono caratterizzando ed evidenziando molto più tardi sotto la dinastia Liu-Sung di Nanchino (420-479 d.C.). Erano costituite da rocce, stagni, alberi e padiglioni; tutto ciò in ossequio ai precetti filosofici Taoisti che privilegiavano l'esigenza di lasciarsi alle spalle il mondo per divenire un tutt'uno con la natura, con la quale l'individuo deve trovare un contatto materiale e spirituale al fine di cercare il sublime attraverso le meraviglie naturali. Nell'osservanza di tali canoni, artisti, poeti e scrittori cominciarono a considerare tutta la natura come un giardino entro il quale immergersi, erigendo padiglioni in luoghi adatti a contemplarla e a cantarla.
Il poeta Li Po, ci parla, con frasi alate, di peschi fioriti e di versi recitati con gli amici al suggestivo chiaro di luna[50].
Tale contatto divenne ancora più sentito e profondo con il più elevato misticismo buddista, nel IV e V secolo d.C., in ossequio alla concezione panteistica della natura propria del Buddismo Ch'an.
È pertanto facile comprendere come la bellezza del giardino sia affidata ad una composizione architetto-



Ms. Khadjou Kirmani (Add. 18113), London, British Library.

nica atta a suscitare meraviglia, pur nell'essenzialità degli elementi che lo costituiscono e, spesso, anche in spazi alquanto angusti. In tale veste il giardino cinese, e come vedremo anche quello giapponese, si prefigge di favorire e stimolare l'acquisizione di valori religiosi o filosofici attraverso quelli estetici, cioè a dire la conoscenza del vero attraverso il bello. Dal momento che tale fine si accorda con una profonda esigenza di tutta l'umanità, appare quasi naturale che tale tipologia di giardino, nei suoi tratti essenziali, abbia assunto una notevole forza espansiva e si sia tanto diffusa.

La costruzione dei giardini si intensificò alla fine del periodo T'ang (618-906 d.C.), mentre nel periodo delle Cinque Dinastie (907-960 d.C.) lo scopo principale sarà la coltivazione dei fiori.

Sotto la dinastia Sung (960-1279 d.C.), i giardini cinesi raggiungeranno una perfezione e una naturalezza mai conosciute prima.

Marco Polo, di ritorno dal suo lungo avventuroso viaggio in Oriente, descrive a lungo i meravigliosi giardini pubblici e privati della città di Hang-chow sulle rive del lago, pieno di barche e di fiori. Il viaggiatore veneziano e il suo seguito vennero ricevuti dal Kublai Khan, il quale, dopo avere trasferito la sua capitale a Pechino, aveva costruito immensi laghi e un'isola coperta da alberi sempreverdi sopra ad un pavimento di lapislazzuli.

Il Beato Odorico ci offre un'altra testimonianza di un altro tipo di giardino, descrivendo nel suo viaggio quello incantevole di un convento presso Hang-chow, popolato di scimmie e altri animali addomesticati. Si tratta di uno dei tanti pittoreschi giardini sorti accanto ai conventi buddisti o taoisti sulle rive dei fiumi, nelle valli pittoresche, sulle colline vicine alle città o su vette solitarie.

Nel periodo Yüan (1260-1368 d.C.), il giardino nella sua rappresentazione della natura cambierà volto, discostandosi dal formalismo precedente e assumendo aspetti quasi romantici; mentre nel periodo Ming (1368-1644 d.C.), l'aderenza con la natura si concretizzerà in una rappresentazione più profonda e realistica che perdurerà fino ai tempi moderni.

Il giardino giapponese[51], che insieme a quello cinese influenzerà, a distanza di tempo, sia il giardino inglese o romantico, ma anche quelli del Nord Europa e dell'America, esprime anch'esso l'amore per la natura e il desiderio di sintonizzarsi con essa per percepire anche le manifestazioni più lievi e multiformi, in aderenza a quello che in Giappone viene definito "nono no aware" o sintonia con le cose.

Pur traendo dalla cultura cinese, intorno al VI secolo, i primi elementi compositivi adattati e modificati secondo il proprio gusto, il giardino ha caratteri peculiari e si differenzia da qualunque altro di tipo occidentale.

La natura non vi è rappresentata fedelmente, ma appare filtrata dalla fantasia e dalla personalità dell'autore, quasi sempre un artista, il quale elimina e sfronda l'inutile per inserire quegli elementi che possono colpire la fantasia.

Il paesaggio del giardino, del quale ogni casa in Giappone è generalmente dotata, deve essere ispirato alla massima naturalezza e al ripudio dell'artificialità. Questo canone comporta l'applicazione di regole estetiche ben precise nel disegnare e realizzare un giardino.

Si cerca sempre di rispettare alcune regole convenzionali atte ad invocare l'idea di vivere in seno alla natura, tra le quali il "sabi", cioè l'invecchiamento dovuto al tempo o aspetto antico, che ogni giardino deve avere attraverso il muschio che ricopre gli alberi, nel legno delle piante e negli oggetti di ferro corrosi dal tempo.

L'acqua, simbolo della vita, rappresentata immobile o in movimento e spesso popolata di pesci, gioca un ruolo importante nella realizzazione dei giardini giapponesi, così come ogni ambiente naturale, sia essa rappresentata sotto forma di ruscello, di cascata, di stagno o di lago, ad evocazione del paesaggio naturale giapponese. L'acqua, elemento altamente simbolico, nei giardini giapponesi, e ancor più in quelli cinesi, faceva da contrappunto alla montagna. Secondo Confucio, «i raggi trovano gioia nell'acqua, i benevoli nella montagna». I giardini assumono così l'aspetto di "sensui", cioè stagno e acqua, o di "rinsen", cioè legno ed acqua, ove per legno si intendono gli alberi che ovviamente hanno un ruolo fondamentale e, con le loro innumerevoli specie, riflettono l'alternarsi delle stagioni. Vi si trovano infatti conifere, alberi sempreverdi a foglia larga o a foglia caduca, peraltro meno diffusi perché solo in primavera e in autunno si può ammirare il meraviglioso spettacolo della fioritura e quello delle foglie ingiallite e morte.

Non mancano gli arbusti, sia sempreverdi che caduchi: i primi predominano, ma si apprezzano particolarmente quelli che fioriscono, come le azalee, perché il giallo o il rossastro delle foglie creano delle suggestive macchie di colore.

La scelta dei vari tipi di alberi e la loro piantagione risponde a delle regole ben precise, specie perché,

trattandosi di un giardino paesaggistico in miniatura, occorre coltivare degli alberi nani, presenti soprattutto nei giardini per la "cerimonia del tè".

Anche la "pietra" ha una sua funzione naturale e contribuisce a dare veridicità e rispondenza all'ambiente rispetto al paesaggio che vuole rappresentare. Così pietre effettivamente estratte dalle montagne ornano i giardini paesaggistici di montagna, mentre quelli marini hanno pietre provenienti in prevalenza dalle regioni della costa, nonché ghiaia e sabbia. Anche la disposizione delle rocce non è casuale e risponde a regole ben precise: può dar luogo o ad una sistemazione artificiale o a quella delle pietre abbandonate, cioè con un sistema che, eliminando ogni artificialità, lascia cadere la pietra casualmente qua e là come in natura; oppure al sistema cinese, meno apprezzato, di cementare tra loro pezzi di pietra, dando loro la grandezza e la forma voluta. Le rocce rappresentano lo "yang" del paesaggio, la forza maschile, opposta allo "yin" femminile dell'acqua ferma. Ogni giardino è isolato dal resto del paesaggio circostante da un muro o da una barriera di alberi o da un boschetto di bambù.

Caratteristica distintiva del giardino giapponese è l'assoluta mancanza di prato negli spazi vuoti, coperti invece con cespugli e piante nane, mentre il muschio ricopre le zone ombreggiate.

Nei "Kare sansui" o giardini senz'acqua, la sabbia bianca mista a ciottoli, opportunamente rastrellata perché rimangano i segni dei denti del rastrello sì da assomigliare all'acqua e alle sue onde, è un'altra caratteristica dei giardini classici.

Anche nella cura dei particolari si usano tecniche speciali: così è per le lanterne di pietra importate dalla Corea, per i ponticelli di pietra e per i sentieri che girano intorno al lago. La meticolosità con la quale viene predisposto ogni dettaglio corrisponde ad una necessità ed una persona colta può leggere un giardino come un libro. Infatti nulla viene realizzato per ragioni fini a se stesse, ma vi è sempre un motivo razionale che sta alla radice, per cui il giardino giapponese è permeato di significati simbolici ed ogni arbusto, ogni pianta, ha la sua finalità per se stesso e nel suo insieme. Il ritiro degli eruditi simboleggia le aspirazioni della persona colta, mentre il parco imperiale è una metafora dello stesso impero.

Il giardino, pur riproducendo l'intero universo miniaturizzato, rappresenta inoltre e al tempo stesso, la vita e il carattere del suo proprietario.

Normalmente sono classificati in "giardino collina" o "tsukiyama", realizzato con colline artificiali e lago, e "giardino piatto" o "hiraniwa", realizzato su una superficie piana con sabbia, pietre, alberi, lanterne, pozzi.

Il giardino ispira particolari forme artistiche: i giardini in miniatura, o "bonkei", costruiti su piccoli vassoi con fango, pezzetti di torba e sabbia, i paesaggi o "bonseki", costruiti con pietre e sabbia su vassoi laccati neri; gli alberelli nani "bonsai", piantati in piccoli vasi.

L'origine del giardino paesaggistico giapponese non ha una datazione ben precisa, ma risale approssimativamente alla metà del VI secolo d.C., allorché, verso il 552, dalla Corea viene introdotto il Buddismo proveniente dalla Cina.

Per tale ragione la sua fisionomia iniziale riflette quella del giardino cinese sviluppatosi dall'epoca Han a quella delle Sei Dinastie, cioè dal III secolo a.C. al VI secolo d.C. Tale forma resisterà nei periodi Asuka (542-646 d.C.) e Nara (646-794 d.C.), cioè finche la capitale rimarrà a Nara.

Il giardino giapponese, che nella sua configurazione più antica era annesso ai templi e ai palazzi, ereditò anche dalla Cina il più antico elemento simbolico, cioè "Horai", che in una antica leggenda taoista cinese è il nome, o comunque l'idea, di un'isola in qualche punto dell'Oceano, a forma di tartaruga, abitata da tartarughe, gru e creature immortali.

Per tale ragione "Horai" era considerata "di buon auspicio"; si diffuse la credenza che le tartarughe vivessero diecimila anni e le gru mille, per cui l'influenza di quell'isola sembrava favorire la longevità. Non appare tuttavia chiaro quando la rappresentazione di "Horai", a mo' di stagni a forma di gru con isole a forma di tartaruga, apparve per la prima volta nei giardini giapponesi.

Sta di fatto che "Horai", anche se certamente esistente in precedenza, si qualifica come elemento del giardino stilizzato, solo sull'esempio di un grande giardiniere ed esponente dell'"Ikebana", Shogun Yoshimosa. Questi, vissuto dal 1435 al 1470, sostenitore della teoria per la quale elementi "di buon auspicio" dovevano essere inseriti in ogni composizione floreale e in ogni giardino, con particolare riferimento a piante quali il pino "sho", il bambù "Chiku" e il susino "bai", ognuna delle quali aveva un significato particolare: il pino simboleggia l'età, il silenzio e la solitudine; il loto rappresenta la purezza e l'integrità; la peonia è simbolo di grado.

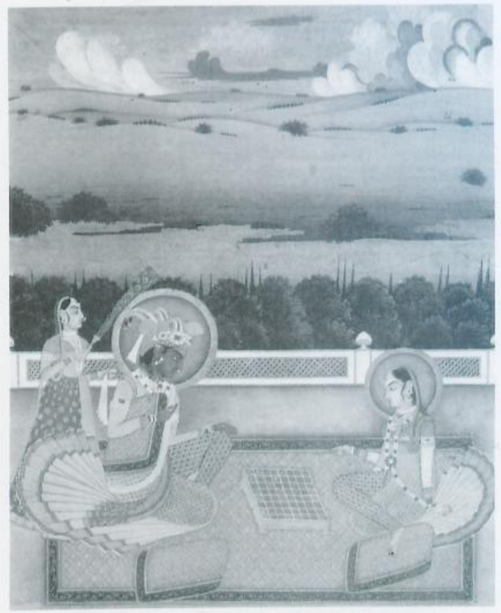
Dopo il trasferimento della capitale a Kyoto nel 794 d.C., accanto al giardino di origine cinese se ne sviluppò un tipo più piccolo che rifletteva più propriamen-

te il gusto giapponese: il "senzai" o "cortile piantato". Da ricordare che entro l'XI secolo l'arte del giardinaggio venne codificata in Giappone in un insieme di regole, il "Sakuteiki", che definiva i tipi di giardino accettabili, gli impianti possibili, i modi in cui l'acqua doveva essere adoperata, il tipo di rocce che occorreva usare.
I preti buddisti, durante le guerre feudali, diventarono i custodi dell'arte del giardino costruendo nei templi splendidi esemplari. In tale periodo, intorno al 1200 d.C., dalla Cina venne introdotta in Giappone la scuola buddista Zen, corrispondente alla cinese Ch'an, che sostiene l'unione dell'individuo con la natura e si ispira alla semplicità e alla serenità. Tale teoria influì e rivoluzionò il concetto di giardino, per cui nel XIII secolo si sviluppò quello destinato alla "cerimonia del tè" o "cha-no-yu", del quale ancora oggi ne esiste a Kanzawa, presso Yokohama qualche esempio.
L'invenzione della "cerimonia del tè" assume particolare importanza. Essa infatti necessita di un padiglione riservato, collocato in un giardino con il compito di isolare il visitatore dai legami con il mondo. Tutta una serie di regole soprintende alla disposizione degli elementi, ivi comprese le pietre di riferimento che vengono posizionate per controllare l'avvicinamento e marcare i punti più indicati per una sosta dedicata all'ammirazione del panorama.
Più tardi, nel periodo Muromachi (1333-1573 d.C.), il giardino giapponese assunse una fisionomia ben definita, rispondente al tipo "lago-isola" o "giardino piatto" sopra descritti, e dei quali ancora oggi esistono alcuni esempi nelle vicinanze di Kyoto. È da sottolineare che, a partire dal secolo XV, l'architettura dei giardini, pervenuta dalla Cina e soprattutto dai conventi buddisti, si svolse come arte complessa, divisa in scuole concorrenti, per cui, secondo gli iniziati, i giardini potevano giungere a simboleggiare idee astratte di pace, castità e vecchiaia.
Nel periodo Monoyama (1573-1614 d.C.), oltre a questi due generi si sviluppò quello per la "cerimonia da tè", caratterizzata dal ripudio crescente di ogni artificialità, mentre con il trasferimento della capitale a Edo, l'attuale Tokyo, si continuò a costruire giardini del tipo lago-isola insediati su superfici più ampie. L'esempio più famoso di questo tipo è il giardino della villa imperiale di Katsura, nei pressi di Tokyo, sontuosa struttura con le sue molte case da tè.
Tali tipologie resisteranno entrambe fino al secolo XIX, allorché il Giappone si aprirà, nel 1868, ai primi contatti con l'Occidente, del quale subirà l'influenza, peraltro di breve durata perché non rispondente al gusto orientale. Si originerà invece un nuovo tipo di giardino, il "bunjin-shiki" o giardino degli uomini di lettere, nel quale il progettatore avrà modo di estrinsecare liberamente la sua fantasia.

13. *L'idea del giardino in India*

Al fine di completare il panorama del giardino orientale, considerato nelle sue proprie caratteristiche che ne fanno un portato di cultura nelle sue diverse sfaccettature e che eserciterà, come detto, qualche influenza tarda nell'Europa Occidentale e in America, resta da dire, sia pure per cenni, della concezione e dello sviluppo del giardino in India.
In questo paese dal clima caldo, la natura lussureggiante, indirizzata dall'uomo, trova il suo spazio nei grandi parchi, concepiti come vaste riserve di caccia e popolati di animali che vi vivono liberamente, o in più piccoli spazi intorno alle abitazioni o intorno ai palazzi formati da vari edifici, sparsi su una superficie abbastanza ampia, oppure ancora sotto forma di boschetti, più o meno ampi, che inglobano gli "ásrama" o luoghi di eremitaggio.
Secondo le credenze indiane il Buddha nacque in un giardino, tenne le sue predicazioni in un giardino e in un giardino morì. I monasteri buddisti sorgono al centro di giardini, "arama", e quasi tutti i templi induisti sono circondati da giardini e spesso sorgono vicino ad uno specchio d'acqua.
Il clima ha una sua influenza determinante: infatti nella zona dei monsoni umidi, che comprende l'India Orientale, Ceylon e l'Asia sud-orientale, il giardino con la sua vegetazione lussureggiante, è una vera e propria stilizzazione della natura; mentre nella fascia desertica dell'Asia sud-occidentale, comprendente anche l'India settentrionale e il Deccan, è il prodotto della paziente opera dell'uomo che vi provvede con opere di irrigazione.
Degli antichi giardini indiani non sono rimaste molte tracce, ma predominano i ricordi letterari e quelli derivanti da opere figurative che lo descrivono come luogo di divertimento sistemato con cura raffinata, accompagnato da stagni, laghi e bacini artificiali che servivano da piscine e vivai e che avevano la superficie ricoperta da fiori di loto.
A volte venivano persino elevate colline artificiali per rendere più attraente il giardino accompagnato da un gran numero di accessori sparsi qua e là, dalle

colonne che servivano da posatoio per gli uccelli addomesticati e sui quali facevano la ruota i pavoni, alle altalene sospese tra gli alberi dal fogliame folto, alle panchine per il riposo disposte nei boschetti ombrosi.
Degni di ricordo sono i giardini costruiti in India sotto ai Mughal, alcuni dei quali ancora esistenti, specialmente nel Kashmir, per sfuggire alla soffocante calura della pianura indiana.
L'ombra era altrettanto necessaria quanto l'acqua; da qui la costruzione di padiglioni nei giardini Mughal, spesso collocati sopra l'acqua per dare loro, attraverso l'umidificazione dell'aria, maggiore freschezza. Nei giardini del Kashmir, all'interno dei muri di cinta, venivano eretti padiglioni agli angoli per consentire la visione delle montagne all'esterno di essi.
Un'indiretta testimonianza, ossia una copia dell'originale, ci viene dai giardini reali di Ceylon, risalenti al V-VI secolo d.C. Il parco reale aveva stagni di lato rettangolare, mentre lo stagno centrale conteneva un'isola di divertimenti; le scogliere rocciose erano decorate con rilievi di elefanti immersi tra i fiori di loto; il tempio e i suoi rilievi erano in roccia.
Altri esempi di giardino indiano si trovano, sempre a Ceylon, a Sigirya, nella cittadella reale e risalgono alla fine del V secolo d.C.. Il palazzo era disposto intorno a quattro vasche quadrate, collegate, con la parte orientale della fortezza, ad un giardino oblungo con terrapieni di pietra, mentre sul fianco vi erano padiglioni sorgenti su rotondeggianti collinette artificiali situate al centro di stagni quadrati.
Tracce superstiti di un giardino per gli svaghi reali si trovano nei due grandi rilievi comunemente detti della "Discesa della Gangà", a Mahabalipuram. Il lago rettangolare indiano, con una o più isole al centro e palazzi sulle rive, lo ritroviamo importato in alcuni giardini mussulmani come l'harem di Jahanpanah del XV-XVI secolo.
Esempi, tra i più importanti, di giardini indiani fuori dall'India sono quelli di "Buddha-NilaKantha" e "Balaji" nel Nepal, con numerosi zampilli d'acqua lungo le terrazze, e i giardini del "Forte" e i parchi di divertimento reali, a sud est del Forte, a Mandalay in Birmania, entrambi rettangolari, oblunghi, con canali e stagni.
Nei tempi moderni la raffinatissima tradizione antica del giardino indiano ha perso gradatamente la propria identità, impregnandosi di forme persiane in India e di forme affini a quelle cinesi nell'Asia sud-orientale.



Miniatura della scuola di Rajput, Nuova Delhi, National Museum of India.

14. *Il giardino e la cultura islamica*

Risalendo la china dei secoli e prendendo in considerazione la varia e sfaccettata attuazione nel tempo dell'"idea del giardino" nelle sue più decisive caratterizzazioni, un'altra focalizzazione obbligata, quanto importante, è quella che riguarda il mondo islamico.
Occorre anzitutto considerare che ancora intorno al 650 d.C. gli Arabi sono un popolo selvaggio del deserto. Essi però, stimolati e fanatizzati dalla fede del loro profeta Maometto, morto nel 632, con estrema facilità e celerità conquistano tutto il bacino del Mediterraneo e si modernizzano al contatto con le civiltà romano-bizantina e persiana, facendole proprie e, al tempo stesso, sviluppandole e dando loro una decisa impronta personale.
Essi danno vita in tal modo ad una cultura che, rivitalizzando quelle dei paesi conquistati e realizzando con esse una rapida quanto fruttuosa sintesi originale, si diffonde in tutto il Mediterraneo, dall'Asia Centrale verso Occidente, dall'Africa del Nord alla Spagna, approdando infine, più tardi, verso Oriente, all'India meridionale e getta una ponte con l'antichità,

un filo sottile di civiltà che legherà nei secoli il mondo classico e il Rinascimento, l'Oriente e il Mediterraneo, e darà un impulso culturale di notevole rilevanza caratterizzato dalla fioritura dell'architettura e delle arti.

Così il giardino-oasi tratto dalla civiltà persiana, per la strada dell'Islam farà il suo ingresso nell'Europa medievale e maturerà idee che sarnno accolte e glorificate dal Rinascimento.

Dall'amalgama dei vari portati culturali e dei vari stili nei paesi conquistati, con l'estetica iraniana del giardino da una parte, che fornisce l'idea di vasti "paradisi" dalle simmetrie rigide, grazie ai suoi frutteti, ai suoi bacini e ai suoi canali, alle tecniche delle arti applicate e della ceramica, e con la tradizione romana dall'altra, che fornisce il modello dei giardini peristili, con fontane a getti d'acqua ricadenti, opere in pietra e su tutti l'onnipresenza dell'architettura, dei colonnati e dei portici, ed ancora con la tecnica egiziana dell'irrigazione e dell'uso ornamentale delle acque, nasce e si forma una tradizione architettonica prima inesistente. Essa viene cementata dall'ispirazione di una filosofia di base, quali la direzione della preghiera e il concetto di equilibrio e simmetria insiti nell'idea della creazione perfetta, che determinano l'impianto di spazi e di edifici i quali saranno decorati con motivi tratti dalla calligrafia, dal mondo vegetale e con forme geometriche complesse intrecciate tra loro.

Nella civiltà islamica il giardino va ad assumere un'importanza tutta particolare: infatti agli invasori arabi provenienti dall'arido e infuocato deserto, adusi alle tempeste di sabbia ed inariditi dalla sete, il giardino persiano, con il suo verde, le sue ombreggiature, le sue acque, le sue fontane, dovette certo apparire come una realizzazione reale e tangibile delle promesse paradisiache fatte dal Corano. In attesa di procurarsi questi godimenti extraterreni, il musulmano concepì qualche cosa di somigliante alla vita terrena.

Il giardino "gamat", "bag", visto quindi come l'immagine speculare del cielo e della beatitudine celeste e che trova nella sua variante più semplice il parco, il prototipo del nostro paradiso o "pàradeisos", fu recepito e realizzato in tutto il mondo islamico, nell'Asia sud occidentale, così come nell'Africa settentrionale, strappandolo al deserto.

Se il paradiso somigliava al giardino o era esso stesso un giardino, allora esso doveva essere concepito e realizzato come il Paradiso. Da qui i quattro fiumi che si dipartono dal centro, punto d'incontro tra l'uomo e Dio, e scorrono verso i quattro punti cardinali, concezione questa che, originatasi in India e da qui trasmessa agli Arabi allorché questi conquistarono più tardi l'India settentrionale, rimarrà a lungo presente nella cultura indo-arabo-ispana e che noi troveremo ancora esplicitata nella cartografia del secolo XV, come nel Mappamondo Catalano della metà del 1400, conservato presso la Biblioteca Estense di Modena. In esso vi si rappresenta un Paradiso Terrestre che, bandito via via dalle acquisizioni geografiche e scientifiche, a seguito di viaggi e delle esplorazioni, ivi compresa quella di Marco Polo, dai luoghi tradizionalmente deputati ad accoglierlo, viene confinato nelle terre inesplorate e sconosciute delle estreme propaggini africane verso oriente.

Da quella concezione scaturisce la divisione dei giardini anche in otto terrazze, con riferimento alle otto suddivisioni che venivano tracciate all'interno del Paradiso.

La tendenza degli Arabi alla vita intima ha comunque condizionato l'aspetto dei loro giardini concepiti con carattere strettamente domestico, sia con l'impiego di superfici limitate che col costante rispetto del modulo umano. Anche se il giardino è di una certa estensione, viene diviso in piccoli spazi chiusi e raccolti, ciascuno con una propria fisionomia ben precisa, separati gli uni dagli altri e comunicanti tra loro con piccoli passaggi; mentre cancellate o grigliature inserite nelle parti divisorie permettono di intravvedere il recinto vicino.

Per portare l'acqua, elemento indispensabile a rendere fertile il deserto, vista però non solo come simbolo della vita, ma anche di purezza, atto a rinfrescare il corpo e l'anima, vengono usate sofisticate tecniche di ingegneria già messe a punto dai Persiani. L'elemento vitale, trasferito spesso anche da molto lontano, da montagne, torrenti, laghi artificiali, servendosi di acquedotti o tubature di argilla, oppure attinta da pozzi profondi o da cisterne appositamente costruite, viene poi distribuito mediante canali lungo le cui sponde sono piantati cipressi o viti.

Quelle acque, attraverso una vera e propria rete, raggiungono le aiuole divise in quattro settori, mentre gli stagni, con la loro freschezza, consentono la vita delle piante acquatiche e talora contengono anche pesci ed anatre.

Allorché il terreno è scosceso, il giardino viene disposto a terrazze digradanti lungo uno o più corsi d'acqua paralleli che, utilizzando la pressione dell'acqua proveniente dall'alto, crea dei suggestivi salti d'acqua ricadenti da piano a piano; dalle fontane



Gli amori di Leila e Mainun, Or.94=α.K. 10.31: c.56v.

l'acqua scintilla al sole e il rumore della sua corrente rasserena l'animo.
Quando invece il terreno è pianeggiante, l'acqua viene fatta salire, attraverso la pressione creata con un alto serbatoio, fino ai padiglioni del giardino lungo il recinto e al padiglione centrale.
L'acqua assicura la vita alla vegetazione lussureggiante, ma al tempo stesso è elemento decorativo. Infatti una serie di fontane, zampilli, vasche, e stagni crea una coreografia di sicuro effetto, correndo da un bacino all'altro attraverso piccoli canali di terracotta il cui fondo è spesso rivestito di marmo. Le vasche sono rivestite di maioliche smaltate di vari colori e vengono usate anche per ricoprire muri, sedili e cortili, contribuendo ad offrire un aspetto affascinante di ricchezza e di splendore.
Il giardino viene protetto dalla sabbia portata dal vento, con alte mura, alberi ed arbusti sistemati sì da formare una vera e propria barriera. La flora che si ottiene è lussureggiante e sfavilla dei colori più vivaci che la natura sa offrire, anche se l'uso dei fiori è abbastanza limitato, soprattutto ai tulipani, alle rose e ai narcisi, mentre alberi da frutta riempiono i vari riquadri. Anche le piante sono viste in chiave simbolica: così, ad esempio, i cipressi alludono all'eternità e alla bellezza della donna. Non mancano le tipiche essenze mediterranee, quali la magnolia, l'arancio, il limone, il bosso, il mirto, e piccole piante in vaso sono collocate sui parapetti e sui bordi delle vasche.
Per quanto disposti con precisione, gli alberi e gli arbusti attenuano l'impressione di ordine preponderante, ma di fatto le piante importanti, sia per le proporzioni, che per l'ombra che producono, sono disposte in fila, non solo per scopi estetici e geometrici, ma anche per scopo pratico, quale l'irrigazione. Inoltre la loro disposizione lungo i canali facilita l'evaporazione col tappeto che si crea al momento della caduta delle foglie.
Altro elemento che fornisce ombra nei giardini islamici, e quindi diventa tipico della loro architettura, sono le arcate, presenti sia nelle moschee che nei giardini.
Secondo l'ipotesi avanzata da Edward Hyams[52], i più antichi e forse i primi giardinieri di quello che in epoche successive diverrà il Nord Africa islamico, furono i Cartaginesi, anche se nulla ci rimane di loro, poiché i Romani, con la terza guerra punica, cancellarono ogni traccia di quella civiltà.
L'autore basa la sua affermazione sull'importanza degli scritti cartaginesi di orticoltura e agricoltura presso i Romani e perfino presso i Greci, tramandate dall'agronomo romano-spagnolo Columella.
Le usanze agricole dei Cartaginesi e dei Romani, quali si erano affermate e diffuse nell'Africa settentrionale, saranno assorbite dalla cultura araba e costituiranno uno degli elementi dell'arte dei giardini che essi andranno sviluppando.
I primi giardini islamici sembrano risalire alla tradizione della dinastia persiana dei Sassanidi, abbattuta dalla conquista araba del 640 d.C. Tracce di architettura di giardini sono infatti ancora visibili nelle rovine di Ctesifonte. In quella città pare che gli Arabi abbiano trovato la leggendaria "Primavera di Cosroe", il famoso gigantesco tappeto con rappresentazioni di piante e di animali che ispirò per lungo tempo la disposizione dei giardini ideati dai conquistatori. Essa, secondo Pierre Grimal[53], oltre a costituire un prezioso documento, riesce per noi estremamente istruttiva tramite la stessa idea che presiede alla confezione di quel tappeto, in quanto rappresenta una testimonianza tanto della gioia sensuale offerta dal giardino in quanto tale, tanto del suo significato, e della sua forza religiosa e magica. Infatti il re con quel manufatto conservava presso di sé un'immagine dell'Universo e il simbolo della sua potenza sulla Natura: «Un re senza giardino non è un re credibile...»!
Maggiore importanza assunsero i giardini e i parchi annessi ai palazzi sotto la dinastia degli Abbasidi, la dinastia dei Califfi succeduti agli Ommayyadi nel 750 e attivi al potere fino al 1258. Le meraviglie dei loro giardini sono per sempre immortalate in una famosa pagina delle *Mille e una notte*[54], la celebre raccolta di novelle in lingua araba, redatta probabilmente al Cairo intorno al 1400, su un precedente testo dal titolo *Mille notti* che risale al IX secolo. I dettagli precisi di quella pagina ci fanno credere a ragione che non si tratti solo di immaginazione letteraria, anche perché corrispondono pienamente a quelli che si rilevano a Bagdhad e a Samarra nei palazzi del tempo. I giardini da frutto, i pergolati, i padiglioni di piacere, i vasti vivai in comunicazione con il Tigri, le capanne di giardinieri sembrano descritti dal reale.
Il Palazzo di Balkuwara a Samara, capitale del califfato abbaside del IX secolo, ha sul davanti un vasto cortile e sul retro un giardino tipico della cultura musulmana, con stagni, fontane, bacini, mentre il Palazzo occidentale o Palazzo d'oro, all'interno del giardino di Käfur, innalzato nel 975-76 da al-Aziz, è munito di una serra spaziosa per le rose, di laghi, alberi dorati e gondole d'argento con tende d'oro, dove gli ultimi califfi trascorrevano le giornate in compagnia di danzatrici e musicanti.

Particolarmente celebre la "Casa dell'albero" del califfo al-Muytadir il quale, in mezzo a una piscina circolare, aveva voluto porre un albero d'oro e d'argento con uccelli artificiali sui rami.
In quel periodo venne costruita in Spagna, dove la cultura islamica aveva importato i suoi esempi, a Cordoba, la villa di Madinahaz-Zahara, costruita con terrazze, con bacini d'acqua all'interno e con giardini plasticamente decorati.
Per quanto riguarda l'influenza della cultura araba nella penisola iberica, occorre sottolineare che essa risale al momento in cui, nel 750, Cordoba diventò capitale dell'impero Omeya. Col tempo vennero costruiti giardini che possiamo considerare la forma più compiuta e raffinata di giardino decorativo mediterraneo quale si è venuto formando nel tempo attraverso una costante evoluzione che, pur nella fisionomia inconfondibile assunta, trae la sua linfa e le sue origini, come abbiamo visto, dall'antico Oriente e da una originale fusione di stili e di tendenza.
L'apposizione dell'architettura islamica con i suoi principi applicati all'arte dei giardini produrrà nel secolo XIII-XIV in Spagna, come ultimi ma validi esempi, a Granada, l'Alhambra, cioè il "castello rosso", che si apre su vari cortili, con corsi d'acqua e fontane; il Generalife, cioè il "giardino dell'architetto", più semplice, con un unico canale nel quale sfocia l'acqua di numerose fontane che lo fiancheggiano; e l'Alcazar Genil a Siviglia, mentre in Marocco il connubio andrà anche oltre, offrendo saggi notevoli a Fez, a Marrakesh e a Meknes.
L'Alhambra, il Generalife e l'Alcazar[55], ancora oggi esistenti, conservano la caratteristica impronta araba, che ha, a sua volta, creato una così forte tradizione che non si può dire ancora spenta e che si è perpetuata, anche nei secoli successivi, in alcune forme certamente più attuali realizzate sia in Spagna che in paesi extraeuropei.
Anche l'Italia meridionale, specialmente in Sicilia e sulle coste tirreniche, risentì notevolmente dell'influenza araba e conserva ancora tracce visibili.
A Palermo il palazzo dei re normanni aveva alcuni padiglioni con i relativi giardini circondati da un alto recinto munito di torri somigliante a quello dell'Alhambra.
Re Ruggiero aveva costruito la villa suburbana della "Favara" i cui resti mostrano ancora i collegamenti tra gli edifici attuati con artifici di acque e di architettura giardiniera; un padiglione principale con un gran cortile porticato sorgeva sulle rive di un lago artificiale.
Un altro edificio suburbano sorto a corredo dei giardini, anch'esso di origine normanna, è quello della "Zisa", concepito come un ambiente di soggiorno ornato di marmi e mosaici, circondato e collegato dalle acque gorgoglianti che sgorgano da un'alta fonte, per godere al coperto dei giardini incantevoli che lo circondavano.
Fuori dalla Sicilia un notevole esempio si ha nella "Villa Rufolo" di Ravello, dove però, per quanto è deducibile dall'originario impianto ancora visibile anche dopo gli ampliamenti subiti, gli elementi di architettura araba si fondono e si stemperano con quelli classici e romani di tradizione locale. La villa non ha patii come le dimore arabe, ma un chiostro con tre lati porticati in funzione di raccordo tra il viale di ingresso, la dimora e il giardino inferiore che guarda verso il mare. Il giardino superiore a monte, verso il pendio, porta ancora tracce di un pergolato a colonne di stile romano. Convivono così in questa villa la struttura classico e il decorativismo orientale, per cui sia le fabbriche che i ruderi nel loro stato attuale, resi più pittoreschi dall'usura del tempo e dalla presenza di alberi e fiori certamente simili a quelli originari, vanno a formare un complesso fascinoso che ispirò Wagner il quale vi identificò il suo magico giardino di Klingsor.
In Oriente il giardino esercita sempre maggiore influenza sull'architettura, per cui le ville sui canali di Buchara avevano la stessa notorietà dei grandi giardini di Timur e Samarcanda, dove il "giardino paradisiaco", che rappresentava il soggiorno prediletto di quel conquistatore, si elevava sopra una terrazza artificiale ricca di marmi.
Lo spagnolo Ruy Gonzales de Clavijo, che fu inviato dalla corte di Castiglia a Leon come ambasciatore alla corte del Kan Mongolo Tamerlano a Samarcanda dal 1403 al 1406, scrive in una relazione al suo arrivo: «sono così numerosi i giardini e i vigneti nei dintorni di Samarcanda che un viaggiatore avvicinandosi alla città vede soltanto una collinosa distesa di alberi mentre le case immerse in essi restano invisibili».
Clavijo racconta che fu ricevuto da Tamerlano nel giardino "Dilyusha", dove il Kan sedeva vicino ad una fontana che versava le sue acque in un bacino, mentre giardini fioriti circondavano viali diritti e ampi piazzali e alberi di sicomoro delimitavano le strade. Le aiuole erano piantate per la maggior parte con arbusti, rose naturali e oleandri, lilla e mirto, tulipani e giacinti, tutti collocati in mezzo all'erba.
Dallo stesso Clavijo e da due scrittori Arabi, Sharaf



Roma, Chiesa di Santa Costanza, part. dei mosaici (IV secolo).

ad-din'ali Yazdi e Ibn-Arabshas e dalla relazione dell'imperatore Babur sulla sua visita a Samarcanda, possiamo dedurre che i giardini di Tamerlano e quelli dei suoi discendenti, nel 1600, erano generalmente costruiti su un versante collinoso o si avvalevano di colline artificiali. Essi erano terrazzati, avevano struttura geometrica e architettonica ed erano composti da molti recinti. Gli alberi rivestivano estrema importanza ed erano rappresentati da olmi, pioppi bianchi, cipressi piantati a gruppi secondo le varie specie. Vi erano molti padiglioni, corsi d'acqua e prati.
Altro pregevole esempio dell'influenza islamica per quanto riguarda l'arte dei giardini, si avrà in Turchia, culminando nei palazzi imperiali di Costantinopoli dove il Topkapi Saray, il palazzo dei sultani ottomani, presentava edifici, giardini, canali, vasche e fontane costruiti con uno stile eclettico oscillante tra influssi persiani, egizi e bizantini, anche se l'arte dell'irrigazione era colà resa superflua dal clima costiero del Mediterraneo settentrionale e quindi applicata al minimo. Si afferma il cosiddetto "stile del tulipano", dalla stilizzazione del fiore che dominò per molti decenni l'arte decorativa e che ancora oggi mantiene vivo il suo ricordo.
E però in Persia che la fusione degli stili e l'armonia tra architettura e giardini raggiungerà il massimo livello. Ne sono esempi i palazzi di Isfahan, dove prevalse la funzione decorativa dei giardini: il grande parco aveva una strada lunga tre chilometri circondata da file di alberi e divisa da un canale centrale e nel recinto in mezzo ai giardini, disegnati con cura e precisione, padiglioni dalle fogge più varie; il "Giardino dello Scia" di Asraf presso Asterabad, la cui costruzione fu iniziata nel 1612 da Abbas il Grande e nel quale ben sette giardini rettangolari furono disposti l'uno accanto all'altro.
Da sottolineare che certi motivi tipici di quest'arte influenzeranno anche l'arte tessile, sicché nacquero i "tappeti floreali" con filari di alberi e aiuole fiorite.

15. *Il giardino bizantino*

Nel ripercorre la storia dell'"idea del giardino" una sbiadita e incerta quanto importante tessera del mosaico sembra essere quella riguardante l'impero bizantino o, se vogliamo, l'Impero romano d'Oriente, costituitosi tra il 330 ed il 395 nella parte orientale dell'impero romano e sopravvissuto con un progressivo indebolimento per oltre un millennio, fino al 1453, con la caduta di Costantinopoli, la città voluta da Costantino come la "nuova Roma" sulle rive del Bosforo, nel luogo ove sorgeva l'antica Bisanzio.
In tale impero, originatosi dalla necessità per i Romani di assicurare la difesa dei loro possedimenti orientali, creando un grande avamposto contro la doppia pressione dei barbari germanici e slavi sul Danubio e dei Persiani nella grande ansa dell'Eufrate, e divenuto ancora più importante dopo la caduta, nel 476, dell'impero romano d'Occidente, certamente il giardino ebbe una sua vita. La sua idea continuò ad avanzare nel tempo senza punte di originalità creativa, ma tra un coacervo di stili accavallatisi nel tempo in relazione alle vicende storiche e quindi agli influssi delle civiltà venute a contatto con uno dei più grandi complessi politici dell'antichità.
Mancando testimonianze dirette, ci dobbiamo affidare alle fonti artistiche e letterarie, sì che alcuni mosaici e qualche miniatura ci possono aiutare a ricostruirne l'aspetto, mentre qualche descrizione letteraria completa il quadro d'insieme.
La più antica documentazione del genere risale al V-VI secolo, cioè al periodo in cui Bisanzio, ebbe intensi rapporti con la Persia dopo la restaurazione dei Sassanidi, i quali contribuirono a diffondere nel mondo bizantino un tipo di giardino che ricordava quello persiano e che ben si adattava alla natura dei luoghi e alla difesa dalle grandi calure.

Un mosaico risalente a quell'epoca, presente nel Palazzo imperiale di Costantinopoli, ci mostra tra le architetture un gruppo di alberi e una vasca che accoglie acque correnti.
Apprendiamo poi da Teofane[56], cronista bizantino vissuto dal 758 circa all'818 circa, detto il "Cronografo" perché compositore di una *Chronographia* che va dal 284 all'813, o "Confessore", che, accanto alle mura di Costantinopoli esistevano grandi giardini. Inoltre il *Chronicon Paschale* ci ricorda che il palazzo d'estate dell'imperatore era costruito con terrazze e giardini ed era unito al palazzo imperiale con gallerie e spazi alberati.
Sempre dalle fonti storiche apprendiamo che l'imperatore Basilio I, fondatore nell' 867 d.C. della dinastia Macedone, con la quale l'impero toccherà il suo apogeo, fece demolire il Tzykanisterion, un luogo adibito al gioco della palla a cavallo, di importazione persiana, per fare edificare la Nea Moni o chiesa nuova che comunicava con il nuovo tzykanisterion per mezzo di due gallerie, tra le quali sorgeva un giardino con alberi e fontane. Anche le case private si avvalevano di giardini più o meno grandi, preceduti da un cortile che aveva quasi sempre al centro un pozzo.
Una testimonianza più tarda, una delle ultime sul giardino bizantino, ci viene da Teodoro Metochite, luogotenente di Andronico II, che descrive il suo palazzo, distrutto nel 1328, e i deliziosi giardini che lo circondavano, animati da fontane e magnifici giochi d'acqua.
I mosaici o le miniature dei canoni bizantini, ispirati da un' arte che, per la concezione religiosa cristiana che la domina, è portata verso rappresentazioni poco rispondenti alla realtà, ci danno solo un'idea approssimativa del giardino bizantino, trasformando, ad esempio, le fontane in fonti di vita. Lo prova un modello della fontana che esisteva nel palazzo imperiale, formata da più bacini sovrapposti e coronati da una pigna dalla quale zampillano le acque.

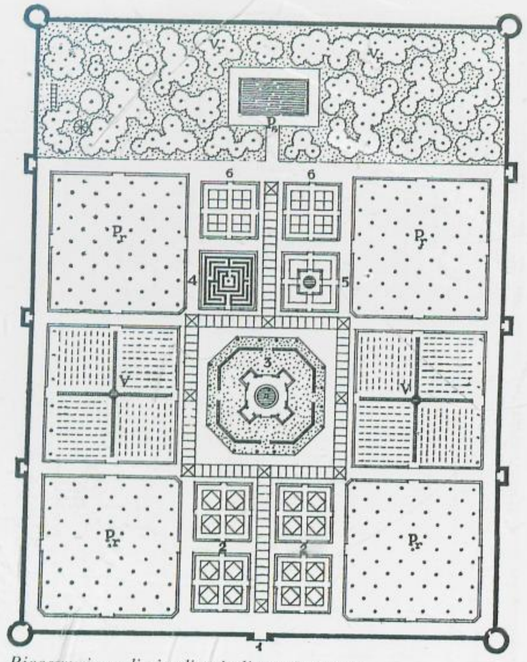
16. *Il Medioevo e l'eclissi dell'idea di giardino*

Diversa è la vicenda del giardino in Occidente nei secoli che contraddistinguono l'alto Medioevo e che convenzionalmente si fa iniziare dal 476 d.C., cioè dalla fine dell'età classica. Al contrario di ciò che si verifica in Oriente, dove i giardini di delizie non furono in sostanza mai abbandonati, quest'arte conosce, in Occidente, una lunga eclissi che inizia appunto alla fine del mondo antico.



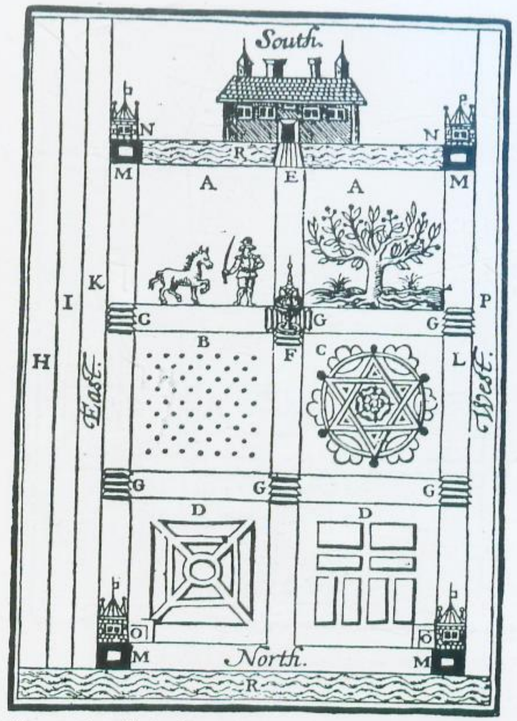
C.G.A.1, Mappamondo Catalano (part.): Paradiso terrestre.

La meravigliosa sopravvivenza del giardino in Oriente è dovuta anzitutto alla continuità della tradizione religiosa alla quale si riallaccia e dalla quale promana. Se la ricchezza di Bisanzio assicura una posterità diretta al giardino romano, quella del giardino Achimenide è garantita attraverso le credenze della Persia sassanide poi ricoperte, ma mai cancellate, dal sovrapporsi di quelle islamiche. Ciò perché nella sostanza, il giardino in Oriente rimane parte integrante di una concezione del mondo. In Occidente, la dottrina cristiana non concede molto spazio per il "lusso mondano".
Senza dubbio i monasteri assegnano al giardino un ruolo all'interno della loro economia materiale e spirituale, ma si tratta di un ruolo subalterno e ben diverso da quello che gli si riconosce in Oriente.
Privato di tutti i suoi significati religiosi il giardino non poté perciò conservare il suo ruolo importante nell'ambito della cultura occidentale che, dopo la dissoluzione del mondo romano aveva prodotto un ripiegamento della vita medievale su se stessa entro le cerchia delle mura delle città, ridotte in ambiti ristretti fra torri e bastioni merlati.
Infatti l'Europa dal IV secolo ed almeno fino al IX secolo d.C. non poté che evidenziare un quadro de-



Ricostruzione di giardino italiano (XV sec.).

solante delle proprie strutture. Si ridussero gradualmente e si immiserirono i commerci, specie con l'avvento degli Arabi che certo contribuirono ad un netto regresso soprattutto nelle regioni tirreniche e del Golfo del Leone.
Si spopolarono le città e gli abitanti diminuirono. A Roma stessa, anche se restarono in piedi le mura aureliane, rimase effettivamente abitata la breve piana lungo il Tevere.
La vita cittadina si accentrò intorno alla Cattedrale dove il Vescovo finì per assumere anche funzioni civili e amministrative, supplendo alla crisi istituzionale sopravvenuta nell'Impero romano d'Occidente.
In tali condizioni la cultura si andò progressivamente isterilendo e venne meno quasi ogni forma di vita culturale. L'analfabetismo dilagò sia tra il popolo che tra i nobili e persino tra i chierici, che spesso sottoscrivevano i documenti con un segno di croce, il cosiddetto "signum manus".
Distrutti così gli ideali, la cultura si concentrò e si conservò tuttavia nei monasteri, nelle cui "librerie" erano conservati gli antichi codici degli autori classici e dei padri della Chiesa, mentre i monaci, soprattutto i Benedettini, fedeli alla loro Regola dell'"ora et labora", si dedicavano alla trascrizione dei codici e al lavoro della terra nei piccoli appezzamenti claustrali, dove il giardino aveva assunto una valenza e un'organizzazione particolare, piccola oasi al riparo del cogente imbarbarimento in una spirale involutiva senza precedenti. Infatti l'incessante succedersi delle ondate barbariche portò a rapida rovina i monumenti ed i giardini di tutto l'Impero, sia a Roma che nelle sue regioni lontane.
Le campagne vennero progressivamente abbandonate e gran parte dei contadini si raggruppò in nuclei crescenti intorno al castello feudale, che rappresentava il polo protetto di aggregazione laica rispetto a quello religioso dei monasteri.
Infatti, considerato che nel ristretto delle città non vi era più posto per i giardini e fuori dalle porte e delle cinta murarie non era certo consigliabile l'edificazione di residenze suburbane, mancando la tranquillità e la sicurezza per diversi secoli, fino al 1200, i giardini romani, come espressione d'arte, vivranno solo come ricordo nelle brevi aree dei chiostri dei conventi e dei monasteri e nel piccolo spazio all'interno delle cinte dei castelli, delimitati da spesse mura o da altri recinti, atti a garantire la sicurezza, la tranquillità e la possibilità di isolamento per la vita contemplativa e per la meditazione e al tempo stesso a marcare il confine con il pericoloso mondo esterno. Quasi un ritorno concettuale al giardino dell'Eden.
Il giardino così ristretto era impostato nell'aggregato religioso su vialetti ed aiuole attorno al pozzo centrale dove si innalzavano spesso solenni cipressi, loggette e fontane, mentre intorno avvolgevano il piccolo appezzamento i portici, che si riallacciavano alla concezione lontana degli antichi peristili. Negli aggregati laici, come vedremo, il giardino ha uno sviluppo similare, anche se con caratteristiche e finalità diverse.
Perché l'idea del giardino possa riprendere il suo vero ruolo nell'ambito della cultura della quale è espressione e che contribuisce essa stessa a caratterizzare, aprendosi al nuovo, bisognerà attendere che si produca un' evoluzione spirituale sotto l'influenza di apporti esterni: la ripresa di contatti con l'antichità a partire dalla rinascenza carolingia, il riattivarsi delle relazioni con l'Oriente, gli apporti celtici e, infine, il Rinascimento italiano, anche se non dobbiamo pensare che il ricordo e la tradizione del giardino antico fosse del tutto bruscamente sparito. Infatti quest'arte, e la sua idea, aveva continuato a vivere nelle menti di coloro che avevano perseverato a leggere Teofrasto e Plinio il Vecchio, Dioscoride, Columella ed Ovidio che, tanto amato per tutto il Medio Evo, abbonda in suggestive descrizioni di giardini e di paesaggi, dove la natura è interpretata secondo la tradizione topiaria. Così, ripercorrendo le antiche radici storiche e culturali, che presto saranno integrate da quelle della cultura ebraica e da quella della nuova cultura del mondo islamico, in Italia, nella Francia meridionale e in tutti i paesi di cultura romana, la tecnica del giardino era stata sia pure labilmente trasmessa senza soluzione di continuità di generazione in generazione, e certamente il chiostro medievale che, come già sottolineato, trova le sue radici nel peristilio romano, ha un suo ruolo importante nella trasmissione del giardino antico, anche se non vi sono prove sicure che i primi chiostri conventuali fossero piantati a giardino con semplici fini di godimento estetico.
Le prove concrete di ciò sembrano venire dalla struttura di un giardino monastico del primo Medioevo, quella del monastero di S. Gallo in Svizzera. La planimetria di quel giardino[57], tracciata ad inchiostro su pergamena, nel monastero di Reichenau sul lago di Costanza, ci documenta, senza ombra di dubbio, come fosse organizzato e scompartito un piccolo appezzamento di terra chiuso al riparo delle mura conventuali di una "cittadella" medievale appartenente ad un ordine monastico, un'"azienda" monastica obbediente alla regola della completa autonomia e quindi all'autosufficienza, che ci chiarisce il prevalente carattere utilitario delle coltivazioni di una comunità che vive isolata "fuori dal mondo". Una sorta di microcittà cinta di mura nella quale convivono i luoghi di preghiera e di lavoro, con gli ambienti dei monaci, il palazzo per il re e la sua corte, un ospedale, la farmacia e le foresterie per i poveri.
Anche se la pianta presenta un'eccezionale complessità dovuta alle interdipendenze tra le parti, la ricchezza delle annotazioni didascaliche consente di individuare la destinazione delle varie aree edificate, la localizzazione dei chiostri e dei giardini. L'area che comprende un grande chiostro accanto alla chiesa con il tradizionale pozzo centrale, ha quattro giardini distinti tra loro. Il primo, l'hortus, con fini pratici, è quello che riguarda le necessità alimentari e nei due filari di piccoli campi coltivati contiene: la cipolla, il sedano, il porro, il coriandolo, il papavero sonnifero, la bietola, l'aglio, lo scalogno, il prezzemolo, la lattuga, il crescione, il cavolo e il finocchio, cioè a dire tutti gli ingredienti vegetali conosciuti ed usati a scopi alimentari. Il secondo complesso coltivato, situato presso l'infermeria, è l'"herbularius", che riguarda le erbe medicamentose per il sollievo dei malati, ed è uno degli esempi documentati di un "giardino dei semplici" medievale. In esso sono coltivati i legumi, come i ceci e i fagioli, e poi il crescione, il fieno greco, il rosmarino, la menta, la salvia, la ruta, il cumino e il finocchio; ma vi sono presenti anche il "lilium candidum", emblema di purezza, le rose rosse, che rappresentano l'amore divino, ed altri fiori con i quali ornare gli altari. Il terzo nucleo, che sviluppa anche il concetto paesaggistico, si esprime attraverso un frutteto, il "pomarium", le cui piante si estendono su tredici aree che affiancano le quattordici cimiteriali destinate alla sepoltura dei monaci. Tale cimitero pomario ha un notevole significato allegorico: in esso gli alberi da frutto simboleggiano le virtù della vita ma anche la rigenerazione, legata all'idea della morte come momento di passaggio e quindi di rinascita. Il quarto rappresenta un giardino claustrale che, secondo Maria Adriana



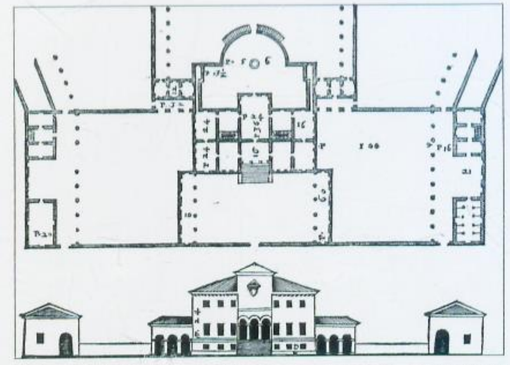
Ricostruzione di giardino inglese (XV sec.).



Roman de la Rose, c.184v (part.), London, British Library, Ms. Harley 4425.

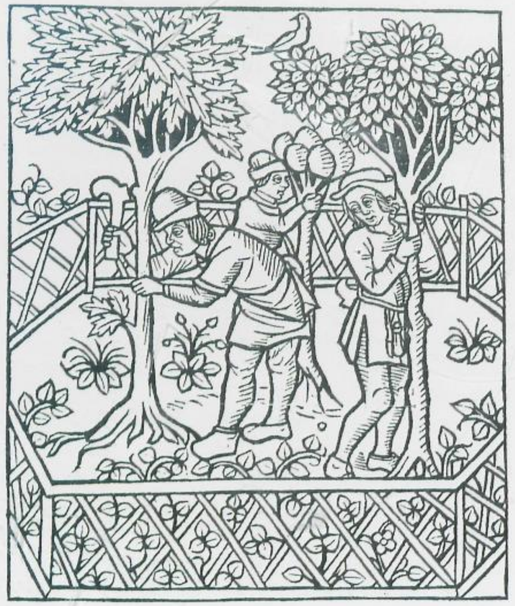
Giusti[58] «... è un esplicito manifesto della simbologia cristologica, sottolineata dall'albero che campeggia al centro, protetto da un'aiuola quadrata» e «... dall'enfatizzazione della forma geometrica» si evince «il pregnante valore simbolico del "quattro", a partire dai quattro fiumi del Paradiso e delle quattro virtù cardinali fino ai quattro evangelisti, ai quattro Profeti, ai quattro Padri della Chiesa. È in questo senso un chiaro riferimento al giardino Paradisiaco, luogo dei Beati, con i quattro fiumi e le quattro virtù che trova nelle sue essenze tutte le conoscenze utili, e nelle piante, al centro della composizione, il legno della vita – la sapienza – l'albero della scienza del bene e del male, a memoria del comandamento trasgredito».
Una delle novità notevoli del complesso è rappresentata dal "giardino dei semplici", nel quale le erbe medicinali hanno un'estrema importanza considerato il valore che si dà anzitutto alle loro proprietà curative, quindi al loro uso farmacologico che trova fondamento negli antichi testi dioscoridei sempre più in auge in una progressiva rivalutazione che durerà fino al Rinascimento, ma anche al loro uso cosmetico e dietetico, come dimostrano vari trattati e ricettari dell'epoca.

Al giardino vengono riconosciute anche capacità terapeutiche generali, come insegna S. Bernardo di Chiaravalle, secondo il quale il monastero deve possedere un giardino dove andranno a passeggiare i malati, i quali, stanchi per la passeggiata, si siederanno sul bordo di pietra di una grande vasca e si ricreeranno lo spirito osservando i giochi dei pesci nell'acqua. Tutto ciò sta ad indicare che il chiostro non è ancora il luogo di pace e "de Nature" che diverrà in prosieguo di tempo. È solo a poco a poco che il giardino di delizia conquisterà il suo posto nella vita monastica grazie all'evoluzione del "verziere" e dei suoi utili annessi, tutte cose poste a contorno della disciplina delle comunità monastiche, le quali svolsero un ruolo di fondamentale importanza nella civiltà medievale e della quale costituiscono una tessera insostituibile per la rinascita culturale che si andrà gradualmente delineando dopo il fatidico "anno mille". A partire dal secolo XI, all'epoca delle crociate, a seguito dell'occasione di conoscenza dei giardini medio-orientali, vengono importate nuove piante, quali la rosa di damasco, il garofano, il gelsomino, il melograno, il limone, il pompelmo e il cedro del Libano, piante che oltre ad arricchire la flora dei giardini europei, stanno a caratterizzare l'inizio di quella intensa attività botanica che caratterizzerà i secoli successivi, permettendo la scoperta e la raccolta di meravigliose piante da giardino.
I monasteri medievali assolvono ad una funzione di centri di produzione "modello" le cui condizioni di benessere, rispetto al resto della società, emergono da una descrizione nella *Vita di S. Filiberto*[59], nella quale si legge: «Allora, con l'aiuto di Clodoveo, re dei Franchi e della regina Baldechide, egli costruì uno splendido monastero ... nella diocesi di Rouen (...). Le foreste sono rigogliose, gli alberi ricchi di frutta, la terra è fertile, i prati sono verdeggianti di messi, i fiori profumati, abbondanti le vigne (...) Bagnata da ogni parte dalle acque, cresce un'erba fitta, sufficiente pasto per bestiame, generosa nella produzione del latte, adatta a vari tipi di caccia, piena di canti melodiosi di uccelli ... Li gli antichi costruirono un castello. Li sono schierati i nobili accampamenti di Dio (...) che il Santo previdente fece costruire delle mura fiancheggiate da torri e un chiostro mirabile, accogliente per i visitatori (...)».
Quanto ai giardini laici, un esempio, sia pure eccellente e non documentato in quanto oggi ne conosciamo solo il nome, ci viene dal giardino che Carlo Magno possedeva nel suo palazzo di Aix la Chapelle. Del re carolingio che, nel secolo IX tenta di ricostruire l'antica unità dell'Impero, è utile anche ricordare il "*Capitulare de villis*"[60], che è un vero e proprio repertorio comprendente l'elenco di oltre sessanta piante officinali e di una ventina di alberi da frutto,
Le stesse piante sono menzionate nel testo coevo di Valafrido Strabone[61] monaco di Reichenau, il *Liber de cultura hortorum*, di qualche anno successivo alla pianta del convento di S. Gallo, che quindi sembra riflettere le conoscenze sue contemporanee in campo botanico, tenendo presente che alle piante medicinali sono connessi anche significati simbolici derivanti non solo dalle dirette analogie mistiche ma anche dagli effetti "prodigiosi" e in qualche modo miracolosi. Il che spiega l'identificazione, nella cultura medievale, di questi due aspetti che solo in tempi successivi acquisteranno significati diversi.
Da quanto detto è facile arguire come la tipologia dei giardini del convento di S. Gallo sia testimonianza diretta di una cultura simbolica e materiale che nella società occidentale monastica, ma anche laica, dal primo Medioevo in poi assurge a modello di comportamento. È possibile che esso abbia risentito dell'arte orientale, ma se così fosse dovrebbe trattarsi di un fatto isolato.
La Chanson de Roland, due secoli più tardi, ci parla vagamente di un "verziere" di re Marsilio e di un pino sotto il quale Carlo Magno aveva fatto erigere il suo trono, vicino ad una pianta di rosa canina.
L'arte dei giardini dunque, secondo queste scarse indicazioni, e anche secondo quelle di documenti posteriori, doveva essere alquanto rudimentale, e l'interesse e la cura per alcuni generi botanici si manifestava oltre che nella limitata area claustrale e in quella più o meno ampia dei castelli, anche nella città medievale, all'esterno del territorio urbano diradato e del suo suburbio e negli angusti orti che si aprivano sul retro delle case. In questi si coltivavano, in ordinati riquadri, erbe aromatiche e generi di prima necessità: giardini delimitati da un muro di cinta, «campagna dentro la città ... paesaggi in miniatura» secondo Rosario Assunto[62], che in alcune zone della città ospitavano anche frutteti e vigneti, configurandosi come il paesaggio agrario tipico dei "campi chiusi". Da queste estrinsecazioni materiali emerge l'idea, il concetto di "hortus conclusus", che, come ricordato, ha origini bibliche essendo già adoperato nel "*Cantico dei Cantici*"[63] dove l'«Hortus conclusus, soror mea, sponsa, fons signatus» assume un significato ovviamente simbolico religioso[64] che va ad identificarsi con quello spazio gelosamente chiuso e murato, quel giardino perfetto, di bellezza incompa-



Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura, 1570: pianta e progetto di Villa Godi, Lonedo.

rabile che trascende il terreno, nel quale idealmente la natura ritrova l'originaria purezza della creazione. L'idealizzazione di questa immagine simbolica recintata per rendere sacro il luogo e per proteggerlo e che attraverso la sua porta di ingresso esprime allegoricamente tutti i valori emblematici di luogo di accesso alla felicità, alla sapienza e all'amore, è riscontrabile nei testi mistici e poetici, nelle pitture, negli arazzi, nelle miniature dei codici dei secoli XIV e XV. Essi delineano il carattere e l'aspetto del giardino medievale e ce ne descrivono i suoi elementi peculiari, consistenti in alte recinzioni in muratura, siepi o giunchi intrecciati, prati fioriti, alberi sempreverdi raggruppati a boschetto, alberi da frutto, pergolati, fontane di marmo, peschiere, canali per l'irrigazione, sedili di pietra. Tali immagini di natura perfetta ed idealizzata vengono fornite soprattutto dall'arte pittorica con una straordinaria ricchezza fino a tutto il Quattrocento, tradotte in tutta una serie di miniature di codici tre-quattrocenteschi di soggetto laico, come il *Theatrum sanitatis*[65], o il *De Sphaera* estense[66] che, nella Tav. XVII, rappresenta l'hortus deliciarum in una versione laica e cortese dell'"hortus conclusus", delimitato da alte mura di cinta e dominato al centro dalla fontana della giovinezza, connessa al mito medievale del tutto ancorato alla vita terrena che ancora trova spazio e affascina anche nella civiltà rinascimentale. Ma non mancano certo le immagini di soggetto religioso, come nello sfondo del Giudizio universale del Beato Angelico al Museo di S. Marco a Firenze, o in ben sei *Officia Beatae Mariae Virginis*, conservati alla Biblioteca Estense, del secolo XV o dell'inizio del XVI, miniature francesi o fiamminghe



Orticultori, xilografia.

o franco-fiamminghe[67], nei quali i soggetti religiosi, la Madonna con Bambino, Gesù al Tempio, Betsabea al bagno e Davide sono ambientati in un giardino rispondente alla tipologia dell'"hortus conclusus".
Lo stesso è nelle *Meditazioni della vita di Cristo*, manoscritto miniato di scuola tedesca dell'anno 1534, anch'esso conservato alla Biblioteca Estense[68], dove i temi della creazione di Eva, del Peccato originale e della cacciata dei Progenitori sono affrontati e risolti in un giardino circondato da montagne e foreste mutuanti le mura dell'"hortus conclusus".
Ancora un modello di giardino di quel tipo ci viene da un piccolo dipinto di un ignoto maestro renano degli inizi del '400, identificato come "Maestro del Giardino del Paradiso", nome con il quale il quadro viene identificato e conservato presso il Städelsches Kunstinstitut di Francoforte.
In quell'opera, nel limitato spazio geometrico contornato da mura merlate, sono rappresentati alberi e cespugli di fiori e frutti, piante fiorite di ogni specie e poi fontane e uccelli.
La natura irreale ed extraterrena di questo giardino pittorico incontra la trasposizione letteraria in Francia nel poema didattico galante del XIII secolo, il *Roman de la rose*, opera per la prima parte di Guillaume de Lorris, dove è descritto il rapporto tra la protagonista e una rosa, da lui subito amata, straordinaria e bellissima, pregna di diversi simbolismi, circondata da altre figure simboliche quali la bellezza, la ricchezza, la cortesia e la giovinezza. Con l'aiuto di Venere, il protagonista riuscirà a baciar la rosa entrando nel giardino, visto come traguardo del viaggio iniziatico, figura letteraria questa alquanto diffusa, immortalando il rapporto uomo-fiore, che è eterno.
Un'altra trasposizione letteraria si ha nel primo libro degli Asolani di Pietro Bembo, dove è descritto un «prato di freschissima e minutissima erba piena di vaghi fiori»; in Folgore di S. Gimignano, che nel sonetto *Domenica Die*, ritraendo la lieta vita del primo Trecento, canta «Danzar donzelli, / armeggiar cavalieri, cercar Firenze per ogni contrada, / Per piazze, per giardini e per verzieri»; e ancora nel *Decamerone* di Giovanni Boccaccio della seconda metà del Trecento. Il novelliere fiorentino, nel proemio della terza giornata, ci introduce nel giardino trecentesco rifugio dalla peste:
«(...) sopra una loggia che la corte tutta signoreggiava, essendo ogni cosa piena di quei fiori che concedeva il tempo, e di frondi, (...) fattosi aprire un giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era dattorno murato, se n'entrarono; e parendo loro nella prima entrata di maravigliosa bellezze tutto insieme, più attentamente le parti di quello cominciarono a riguardare. (...) Nel mezzo del quale (...) era un prato di minutissima erba, e verde tanto che quasi nera parea, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi aranci e di cedri, li quali, avendo i vecchi frutti et i nuovi et i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi, ma ancora all'odorato facevan piacere. Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo e con maravigliosi intagli. (...) Il veder questo giardino, il suo bello ordine, le piante e la fontana co' ruscelletti procedenti da quella, tanto piacque a ciascuna donna et a' tre giovani, che tutti cominciarono ad affermare che, se Paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma, che quella di quel giardino, gli si potesse dare, né pensare, oltre a questo, qual bellezza gli si potesse aggiungere (...)».
Dunque il giardino «tutto attorno era murato», ma anche le vie interne al giardino sono quasi «chiuse» dai roseti e dai gelsomini, così come lo spazio centrale è «chiuso d'intorno» da aranci e cedri. Quasi un gioco di scatole cinesi dove la chiusura sotto forma di muro o di piante, assurge a difesa dal disordine, dai mali del mondo, dalla peste.
Ma in tutta la descrizione ambientata a volte in giardini di ispirazione musulmana, come gli esempi napoletani dell'*Amorosa visione* suggeriti certo dai modelli palermitani, la chiusura è salute fisica e dell'anima, come il "Giardino chiuso" nelle sacre scritture è il simbolo della purezza incontaminabile e la natura è vista, ancora secondo l'ideale gotico, come grazia celeste trasfusa negli oggetti terreni. È la medesima poetica della quale è traccia nella "Madonna del Roseto" di Stefano da Zevio conservata al Civico Museo d'arte di Castelvecchio di Verona, una delle rappresentazioni più significative del giardino medioevale dove, secondo Franco Borsi e Geno Pampaloni[69], troviamo «una sorta di tappeto informale, aprospettico, ma delimitato proprio come un tappeto volante, un rettangolo. È il tema della chiusura del recinto artificiale, definito dall'arte topiaria, rimbalza nella "Madonna del pergolato" di Giovanni Boccati della Pinacoteca di Perugia o nella elegante balaustra quattrocentesca della "Madonna con gli angeli" di Francesco Botticini alla Galleria Palatina, o, più celebre di tutti, nell'ambiguità prospettica, nel controluce crepuscolare dove la natura è resa artificiosa dall'arte topiaria dell'Annunciazione di Leonardo agli Uffizi». Ma la descrizione boccaccesca è anche, secondo Virgilio Vercelloni[70] «una dichiarazione antropologico-culturale del significato che la classe dirigente del tempo attribuiva al giardino, facendone tra l'altro un elemento insostituibile nella scena della vita quotidiana».
Occorre anche tenere presente, come fa rilevare Gianni Venturi[71] che «il giardino subisce un'inevitabile mondanizzazione con il gusto nascente per i giardini privati, scene ormai canoniche di parallele altissime esperienze letterarie, basti pensare almeno al *Roman de la rose* e artistiche: la grande voga della "Vergine del Giardino" che riproduce una immagine da giardino eden entro i confini di un "hortus conclusus" che è anche scenario mondano. E infatti tra Beato Angelico e Leonardo si assiste a questa tematica, dove le allusioni e i rimandi tra architettura murata e recinto verde sono costanti».
Il giardino-eden medievale tra Dante e Boccaccio è il luogo eminentemente chiuso alla storia, anzi proiezione di un'utopia religiosa e morale che tenta di calarsi nel mondo. L'enunciazione teorica dell'immagine della natura perfetta è congiuntamente riscontrabile nel famoso trattato *Ruralium Commodorum libri XII* che il bolognese Pietro de Crescenzi compose non oltre il 1305 e che vide la prima edizione a stampa ad Augusta nel 1471.
L'opera, risultato di un'attenta lettura dei trattati latini di agricoltura della fine della Repubblica e dell'Impero, in special modo di Varrone e di Columella, dà precise ed accurate istruzioni per la razionalizzazione dell'agricoltura e per i vari modi e tipi di coltivazione, descrivendo minuziosamente sia i giardini «d' Erbe piccole», sia quelli «de le grandi e de le mezane persone», sia infine quelli «de' Re e degli altri ricchi signori» e fa nascere con le sue prescrizioni il gusto della delimitazione, cioè la vera e propria architettura dei giardini che articola gli spazi aperti, e disegna una città verde.
Il libro ottavo dell'opera tratta in particolare «de giardini et le cose delectevoli darbori et erbe et fructo loro artificiosamente da fare». Dunque è un giardino che si basa teoricamente sull'antica tradizione classica romana e sull'esperienza medievale e che occorre costruire "artificiosamente", cioè a dire che quel giardino doveva essere progettato con sapienza perché divenisse espressione della moderna cultura dell'uomo nel governo della natura per le sue utilità e per il suo diletto. Alcuni brani che più specialmente si possono riferire all'"arte dei giardini", sono contenuti nel Cap. I: *«I Verzieri alcuni solamente delherbe et alcuni delli arbori et alchuni dele herbe et deli arbori si possono fare... Anco dee essere il luoco del verziere quadrato ... et nel suo circuito si piantano d'ogni generazione odorifere herbe (...) Et se sarà possibile si faccia discendere nel mezzo di detto verziere una fontana chiarissima la cui bellezza adduce dilecto et giocondità»*. Ancora nel Cap. II: *«... Si cingano di fossati et di sciepi di prugni di rosai bianchi et di sopra si faccia una siepe (...) (...) Anco vi si facciano le pergole nel più acconcio et convenevole loco a mo dun padiglione formato»*. Nel Cap. III, leggiamo poi: *«... Scielgono il loco piano ... et si cinga di mura alto quanto si conviene. Et dalla parte di septentrione si pianti in esso una selva di diversi arbori ... Anco vi si faccia la peschiera nella quale diverse generazioni di pesci si nutriscano et vi si metano. Ancora le liepri i ciervi i cavriuoli i conigli et simiglianti animali non rapaci: (...) Ma potrassi piuttosto ed agevolmente fare il palagio overo casa predecta di legniame seclo et intorno adesso piantare le viti et tutto l'edificio coprire. Ancora è da sapere che cotale giardino molto adorneranno gli arbori i quali giamai di verde foglie non si spogliano si come sono i pini i cipressi i ciedri i palmiti se vi*



Floricultore, xilografia.

potranno durare». Infine nel Cap. IV: *«Intorno le corti e giardini sipo fare la casa con colonne verdi ... e coperte con tecto di canne o di palia o di tegholi ...».* Allorché descrive i giardini reali, il de Crescenzi si riferisce evidentemente ai ricchi e grandi giardini siciliani del periodo islamico, veri e propri parchi con le piante e le essenze più svariate, attraversati da corsi d'acqua e popolati da animali con peschiere, voliere e labirinti.

Lo stesso concetto di delimitazione del de Crescenzi lo ritroviamo più tardi, nel Quattrocento, in Giovanni Rucellai[72], l'amico di Cosimo il Vecchio: *«uno vivaio che gira intorno braccia 120 e largo 12 tutto murato dattorno copioso di pesci; e intorno al detto vivaio sono quantità d'abeti verdi d'ogni tempo»* e *«in testa di detta pergola è un'altra porta che entra nel procinto dove è uno pratello molto piacevole circondato di muriccioli con molti bossi e in molti modi ritratti in figure di giganti e contorni e gradi e vasi di più ragioni»* e ancora *«e più nel detto orto v'è un oratorio d'allori tondo con panche d'attorno e in mezzo uno piedistallo con una pietra tonda con un andirivieni a botte fasciato da rosai damaschini e gelsomini (...)».*

Un esempio di labirinto, spazio geometrico chiuso che individua il giardino astratto, visto in epoca rinascimentale come rappresentazione simbolica della corte, con uno spazio artificiale contrapposto a quello naturale, e con il signore al centro, proteso a riappropriarsi del potere sulla natura, a dominarla e organizzarla, è a c.193 v. della *Collectio Antiquitatum* di Giovanni Marcanova, codice conservato alla Biblioteca Estense e risalente all'anno 1465.

Dalla lettura attenta di queste fonti, scaturisce una ricostruzione della complessa organizzazione tipica del giardino medievale nella sua forma più evoluta effettuata da Francesco Fariello[73]: «Dall'ingresso si accede alle aiuole con fiori delimitate da filari di aranci e cedri, si prosegue verso il prato con fontana ricoperta da una pergola o da un padiglione sostenuto da colonne e con sedili intorno. Vi sono poi altre aiuole con erbe che si integrano con l'antica figura del labirinto e con il padiglione del bagno. Le restanti aree del giardino sono destinate ai pomari o frutteti, ai verzieri o erbai destinati alla domesticazione, all'orto per i legumi, a volte unito all'erbario, ai viridari nei quali, disposti intorno alla fontana, sono piantati i sempreverdi, dai pini, ai cipressi, agli abeti, agli allori e agli ulivi, luogo che offre il riparo dal sole e dal caldo, alla peschiera e una voliera per uccelli rari. I muri di recinzione sono nascosti alla vista tramite piante sempre verdi che vanno a formare vere e proprie pareti verdi sovrapposte a quelle in muratura e a volte sagomate a forma di torre e di battifredi». Dunque il giardino medievale[74], delimitato dal suo recinto per sottrarlo al più ampio contesto agricolo e per destinarlo alla contemplazione da una parte e alla produzione mirata dall'altra, con la sua perimetrazione, anche simbolica e sacrale, si articola all'interno nella scansione delle parti e delle aiuole, sicché nel suo complesso diventa un'infinita scacchiera di diverse preziosità.

Questo lo schema ricorrente dei giardini del tempo, che pure variavano per estensione, per forma e per quantità di piante, spazi "magici" carichi di significati simbolici in virtù dei quali il giardino dei chiostri con la sua fontana centrale rappresentava la Vergine Maria, legame sottolineato anche nei famosi versi del *Cantico dei Cantici* di Salomone «un giardino racchiuso è mia sorella, la mia sposa: una fonte chiusa, una fontana sigillata»; i sentieri diritti rappresentavano il cammino per il buon cristiano, mentre l'ombra degli alberi indicava la protezione dall'ira divina, ed il giardino chiuso da un recinto, da un muro, da una siepe, un rifugio dal corrotto mondo

esterno ed un luogo di purificazione. Ancora una volta quindi una rappresentazione simbolica del mito del Paradiso, che si identifica con l'eterna fatica dell'uomo il quale, una volta "conquistato" il giardino, deve accudirlo con continuità nel tempo anche per le esigenze conseguenti al succedersi delle stagioni. La mancanza di quell'impegno, di quelle fatiche porterebbe al degrado di questo prezioso microcosmo di natura artificiale voluto dall'uomo per il suo piacere, conservabile perciò grazie al suo amore e alle sue fatiche. Il resto è natura selvaggia, ostile, che non sarà mai giardino.

I giardini così concepiti, tesi ad adombrare il divino, difesi dal mondo esterno con una ben precisa recinzione, sono rappresentati con la cura minuziosa che si contrappone ai paesaggi schematizzati della "Maestà" di Duccio da Boninsegna o negli affreschi di Giotto.

Si delineano così due aspetti della natura: una concezione di perfezione naturale all'interno delle mura, alla quale fa da contraltare un paesaggio simbolico o comunemente aderente alla realtà al di fuori delle mura, del tutto insicuro e smisurato. Questi due mondi immaginari appaiono a volte contemporaneamente, come avviene nell'"Annunciazione" del Beato Angelico, conservata a Cortona nel Museo Diocesano, dove il paesaggio fuori dalle mura del borgo è desertico e sconfinato, senza alberi o colture, mentre dalle alte mura si affaccia straripante la vegetazione degli orti e dei piccoli giardini recinti.

Altre indicazioni sul giardino medievale possono essere tratte da una singolare creazione paesistico-ambientale della fine del secolo XIV, cioè il "Bosco Pavese", realizzato nella pianura lombarda, a nord del Ticino, da Giangaleazzo Visconti.

La grande area-parco trecentesca ebbe larga risonanza in Europa sia per l'eccezionalità della sua realizzazione, sia perché alcuni uomini illustri, quali Francesco Petrarca, Enea Silvio Piccolomini e Leonardo da Vinci, ebbero modo di conoscerla e di lasciarne una descrizione.

La Certosa di Pavia era posta al confine settentrionale del "barco", e contrapponeva all'ampio parco signorile circondato e chiuso da mura la regolarità geometrica dei suoi chiostri, con intorno ben 24 piccoli giardini privati aderenti alle singole celle, minime unità culturali per il lavoro dei monaci, ciascuno con il suo pozzo e la sua recinzione.

Come appare chiaro dalle condizioni storico-sociali in evoluzione e dalle cronache del tempo, è solo verso la fine del secolo XIII o i primi del XIV che si tende ad uscire dalle cinte murarie per proiettarsi verso l'esterno, conquistando tale spazio e vivendolo. Così Giovanni Villani, nella sua *Cronaca*, ci riferisce, parlando della realtà fiorentina, «che la maggior parte dei ricchi e nobili e agiati cittadini stavano quattro mesi l'anno in contado e tali più». Essi costruivano ville e palazzi anche a più di tre miglia dalla città e il Villani ci dice che si trattava di «ricchi palagi, torri, cortili e giardini murati».

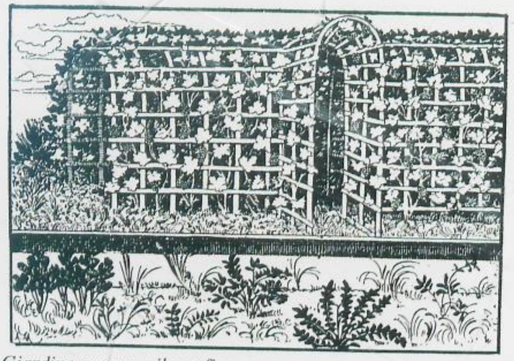
La famiglia di Dante possedeva una villa di tal genere a Camerata e l'Anonimo Ticinese ci riferisce, negli anni che corrono intorno al 1320, che a Pavia esistevano orti, viridari e pomarii, «sia per trarne profitto di legumi e frutta, sia per la ricreazione degli animi».

Anche le altre città italiane dovettero godere di simili condizioni e i giardini più rinomati, oltre a questo dei Visconti, furono i Giardinetti del Petrarca a Valchiusa e poi quelli dei Gambacorti a Pisa, dei Guinigi a Lucca, i luoghi di delizia degli Scaligeri a S. Sofia presso Verona, i giardini Pepoli in Vaticano, quelli di Murano, dei Bonacolsi a Mantova, di Azzone Visconti a Milano, i primi giardini di Belfiore del Marchese Alberto d'Este a Ferrara, oltre a quelli esistenti in Sicilia, dove le influenze arabe, soprattutto architettoniche, trovarono un punto d'incontro con la tradizione locale.

L'idea di giardino così concepito ci è trasmessa soprattutto attraverso le immagini suggestive dei manoscritti miniati e poi più tardi, dopo la diffusione della stampa, per merito dell'originalità intuitiva di Gutenberg, con le xilografie che arricchiscono i primi testi stampati mediante figure essenziali ed efficaci le quali, senza indulgere a sottigliezze decorative, divengono una parte organica della comunicazione del testo, facilitandone la lettura e il ricordo attraverso la sintesi figurativa.

Tali immagini ricche o essenziali, comprensive di tutte le valenze semantiche accumulate nei mille anni intercorrenti tra la caduta di Roma e l'inizio del Rinascimento, ci permettono di percepire il senso del giardino tardo-medievale prima che l'età umanistica e quella rinascimentale propongano le loro innovazioni antropologico-culturali che muteranno radicalmente l'idea del giardino e quindi la sua pratica realizzazione.

Il giardino tardomedievale, oltre che luogo dove si realizza la domesticazione della natura e, per essa, delle piante, è anche "topos" deputato alla domesticazione dei sentimenti. Infatti si compongono e si recitano madrigali e poesie galanti, con l'accompa-



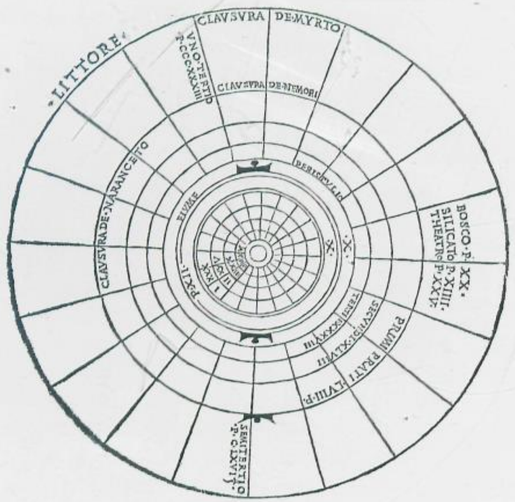
Giardino e serra, xilografia.

gnamento di musica, spesso insostituibile compendio di quella vita, ed "eros" sottile attraverso la riscoperta del rapporto tra l'acqua e il corpo. Il giardino diventa insostituibile ambiente nel quale è possibile manifestare appieno una raffinata sensitività; assume così la configurazione di giardino "cortese": giardino raffinato di erbe e fiori, recintato da eleganti graticci o da siepi di bosso, spazio laico e privato, "hortus conclusus" inserito anche nel cuore della città, ma ugualmente "sacrale" rispetto al contesto edilizio che lo contiene, e spazio di dolce evasione dalla realtà, estraneo e lontano dalle fatiche quotidiane rispetto alle quali si pone come alternativo, caratterizzato dalla presenza prevalente di elementi della cultura materiale e artistica. Non manca mai la fontana, simbolo della linfa vitale nella sua raffigurazione tipologica di contenitore geometrico a tazza, sollevato da terra e sostenuto da una colonna, mentre l'acqua zampilla da un pilastrino centrale artisticamente caratterizzato. E sono quasi sempre presenti i sedili di tappeto erboso contenuto da assi di legno che sembrano intrecciate tra loro, o le panche in legno o in mattoni, le aiuole circolari o comunque geometriche, rialzate, racchiuse da un contenitore di rame intrecciato, i vasi eleganti e raffinati decorati artisticamente, accoglienti meraviglie della natura "artificiale" create dalla mano dell'uomo e simboleggianti il prezioso recipiente dell'alimento e della ricerca per la vita, e al tempo stesso utili strumenti per la mobilità della vita botanica nel giardino e del suo necessario territorio, anche in relazione alle coltivazioni alternate col divenire delle stagioni. L'abbigliamento elegante e raffinato dei paesaggi serve a completare l'ambiente del giardino "cortese", indirizzandoci al tipo di frequentazione che li caratterizza.
Un contesto così concepito denota l'aspirazione a un modello di vita che trova la sua esaltazione e consacrazione, nella letteratura tardo medievale, in famose eleganti e preziose miniature coeve, come la scena ricordata del giardino delle delizie del *De Sphaera* estense.

17. *L'idea del giardino in epoca umanistica e rinascimentale*

Se il giardino medievale, così come lo abbiamo esaminato, si caratterizza prima per una scissione netta dal paesaggio, realizzata con il muro di cinta, raggiungendo nella necessità delle mura conventuali un felice momento espressivo, e poi nell'ultimo Medioevo diviene più ricco, più gentile, più sensuale, pur conservando nella sua impostazione lo spirito del chiostro, assumendo le piante, i fiori, gli animali, i frutti, le acque un loro valore intrinseco indipendentemente dalla loro composizione, nel Quattrocento tale carattere naturalistico va via via cedendo ad una nuova concezione architettonica.
Il seme del rinnovamento dell'arte dei giardini e la ripresa di un'idea nuova aveva però iniziato a manifestarsi già nel secolo XIV, grazie alle capacità creative dell'Umanesimo e all'attento e rinnovato amore per lo studio del mondo classico e delle sue fonti. Aveva cominciato a rivelare, nell'approfondimento dei significati, un'immagine inedita della natura, non più oggetto di un gusto elementare, istintivo, fondato sul godimento sensibile delle specie vegetali considerate esseri con proprie virtù e poteri, non schiave dell'uomo, ma sottomesse a un piano architettonico o a un capriccio ornamentale.
Il Rinascimento arriverà a capovolgere questo rapporto, ma il mutamento sarà filtrato e gradualmente posto in essere dal clima fecondo dell'Umanesimo con la riapertura del dialogo tra l'uomo e la natura attraverso la riscoperta e rilettura degli autori classici, da Cicerone a Vitruvio a Plinio il Giovane, con l'individuazione di una concezione architettonica del giardino emergente dalle descrizioni che quegli autori e i loro contemporanei avevano fatto delle loro ville e degli "horti" che li circondavano.

In particolare in Plinio il Giovane si riscontrava una visione architettonica del paesaggio nella quale felicemente si armonizzavano, completandosi vicendevolmente, i complessi architettonici delle ville ed i giardini inseriti nell'ambiente naturale.
Inoltre, la rilettura dei resti archeologici degli edifici di Roma antica da parte degli artisti impegnati alla ricerca di nuovi canoni estetici portava elementi concreti e tangibili per l'individuazione della configurazione architettonica del giardino classico.
Se ancora l'orto del "Noli me tangere" e il giardino dell'"Annunciazione" affrescati dal Beato Angelico nel convento di S. Marco a Firenze seguono lo schema medievale, a parte un certo rigore geometrico nella disposizione degli alberelli, la via di rinnovamento si avverte a Firenze, così come in altri centri importanti dell'Italia settentrionale.
Il Medioevo, dopo un oscuro travaglio di secoli, dopo la disfatta della feudalità e della potenza politica dei vescovi ed il ritorno della vita nelle città, la ripresa delle industrie, dei traffici e delle vie di comunicazione e l'affermarsi di una nuova classe dinamica e battagliera che domina la scena politica e sociale, si sta allontanando per sempre.
Gli ideali religiosi dell'età precedente sono caduti, l'uomo ha ritrovato convinzione, determinazione e fiducia nei propri mezzi. Il culto umanistico degli antichi ha fatto venire alla luce le Pandette e i testi latini ed ha riproposto all'uomo nuovo il mito del mondo classico e la ricerca febbrile del proprio passato, della propria storia, delle proprie radici, attraverso i ritrovamenti eruditi e le scoperte antiquarie che lo portano ad agire in conformità a quanto ha appreso dagli antichi per rinnovarne le tradizioni e i fasti.
L'arte dei giardini non può non risentire di questo clima nuovo in evoluzione, anche se le relazioni che riesce a stabilire col classicismo romano sono vaghe ed indirette, fondate su fonti letterarie, non di rado fantasiose, e su rari documenti figurativi generalmente limitati a sfondi di rappresentazioni pittoriche. È però indubbia la ripresa di elementi antichi, soprattutto dell'"opus topiarum" classico, con i suoi precetti che vogliono bossi tagliati a figure, dei vasi, delle statue, dei sedili marmorei, dei complicati labirinti di arbusti, della disposizione degli alberi a "quincunx", cioè collocati su punti equidistanti lungo il perimetro di un quadrato e sui punti di incrocio delle diagonali congiungenti gli alberi in posizione simmetrica sui lati adiacenti. Tali elementi, unitamente ad altri anch'essi ripresi dalla classicità, portano il giardino del secolo XV verso un aspetto antinaturalistico e razionale che, oltre a disporre gli alberi in forma geometrica, modifica artificialmente ogni forma secondo volumi non naturali, cubici, sferici, piramidali, a dimostrazione di come l'arte dell'uomo sopravanzi e prevalga sull'opera della natura. In tal modo, lo spazio del giardino quattrocentesco è la risultanza di effetti, collocati in funzione prospettica, di linee e di volumi. Tuttavia il passaggio dal giardino gotico a quello umanistico è lento, graduale e non privo di arresti, anche perché nel Quattrocento si manifestano più delle tendenze che organiche e compiute realizzazioni. Anche quando celebri architetti progettano giardini, come nei casi di Leon Battista Alberti in Vaticano, Michelozzo Michelozzi a Careggi, Giuliano da Maiano a Napoli, Biagio Rossetti a Piacenza, sembra che essi mirino più a risultati piacevoli che rigorosi. Infatti, se è vero che le arti riflettono lo spirito del tempo, c'è da considerare che gli artisti non si erano liberati del tutto dalle premesse e dai fini metafisici del periodo precedente ed il ritorno all'antico non basterà per creare «quelle opere belle e immortali che danno la gloria presso gli uomini», come l'Alberti preconizzava. L'eco del mondo classico non tocca infatti nell'intimo l'animo degli uomini, la sensibilità dei quali è ormai aderente alla nuova realtà, ma ancora lo spirito ne è fuori, per cui i concetti di bellezza e di armonia si fermano in superficie e si basano soprattutto sull'eleganza dei particolari.
Appare molto più importante l'opera dell'Alberti "teorico", come emerge dal suo *De re aedificatoria*, che, scritto alla metà del secolo XV, propone soluzioni che si diffondono largamente per la costruzione della villa suburbana.
Questo della villa fuori città è un concetto nuovo che nasce dalle mutazioni urbanistiche, le quali si lasciano alle spalle la città fortezza, chiusa per secoli entro mura ben munite che racchiudevano i palazzi fortezza dei signori, e si aprono agli spazi circostanti: rapidamente si afferma la villa, residenza al di fuori delle mura, in luoghi sereni e tranquilli, nella campagna aperta.
Il giardino, che già nei palazzi urbani era considerato ormai come necessario, anche se limitato ornamento, soltanto nelle vaste aree che circondavano i palazzi suburbani comincerà a trovare quello spazio e quel respiro che caratterizzerà il suo sviluppo nel Cinquecento. Nel Quattrocento, il suo sviluppo più pieno, pur senza una rigorosa cronologia, si realizza nella seconda metà del secolo.
Secondo l'Alberti questo giardino, che intanto deve essere sistemato in una posizione panoramica felice,



F. Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Venezia, Aldo Manuzio, 1499: labirinto.

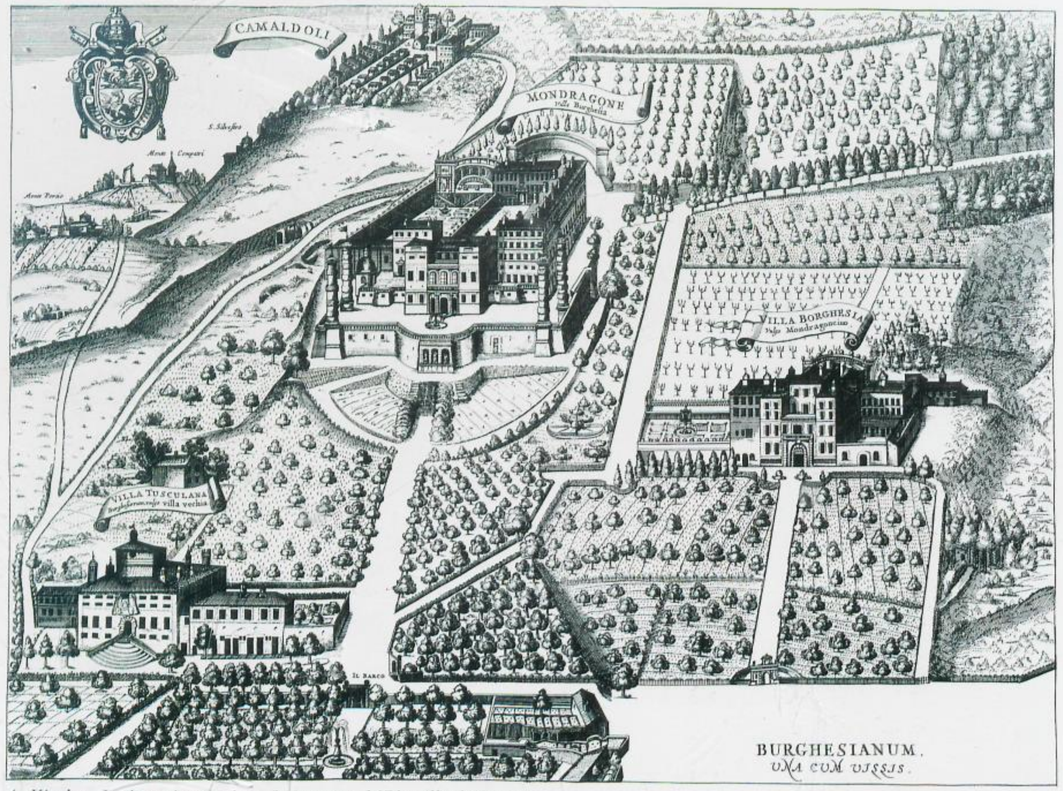
dovrà avvalersi dell'anfiteatro davanti alla villa, dovrà essere ornato da statue, avere grotte adorne di pomici e conchiglie, i bossi tagliati a forma di lettere e di figure e le piante disposte secondo disegni geometrici ben precisi. *«La villa, a mio giudizio* – scrive l'Alberti[75] – *dev'essere situata in quella parte della campagna che meglio si confaccia alla posizione dell'abitazione urbana dello stesso padrone. Secondo Senofonte è bene recarsi in villa a piedi, per esercitarsi al moto, e tornare a cavallo. A questo fine non dovrà essere troppo lontana dalla città; e la strada che vi conduce sarà agevole e senza ostacoli, facile e conveniente a percorrersi a piedi e con mezzi di trasporto, sia d'inverno che d'estate e magari anche con imbarcazioni...».* E poiché l'ideale della villa suburbana si identifica con quello di una vita serena alla quale aspira la borghesia agiata, essa deve sorgere non in luoghi privi di interesse, ma anzi *«il suo terreno dovrà invece attrarre la gente ad abitarvi, col dare a chi vi abita abbondanza di prodotti, dolcezza del clima, un'esistenza agiata, piacevole, senza rischi».* Osserva Alessandro Tagliolini[76] che la «misuratezza dei consigli lascia intendere che la committenza a cui l'architetto si rivolge è ben lontana da realizzazioni fastose e dispendiose. La villa è il risultato di una saggia economia, frutto di un'etica che si compenetra nell'estetica di un'armonica visione del mondo.

La bellezza della villa, e così pure del giardino, è riposta nel "decor", nella accezione vitruviana, che riassume "aspetto e convenienza" quale felice raggiungimento di giuste scelte operate nel rispetto della natura». Nel trattato albertiano, diffuso nel 1452 e stampato nel 1485, il giardino è considerato una componente essenziale dell'abitazione, ha una sua specifica connotazione e si basa su alcuni imprescindibili presupposti: il suo impianto deve essere simmetrico e coordinato, anzi integrato con l'edificio che dal suo "sinus", o centro intimo e separato dell'abitazione, si apre verso l'esterno con una serie di ambienti posti in sequenza; devono essere presenti i movimenti d'acqua in correlazione con il rinnovato interesse per l'idraulica; e non devono mancare le scalinate per superare gli eventuali dislivelli, le grotte ed i ninfei, nonché l'uso dei sempreverdi per conservare al giardino una sua immutabilità rispetto al mutare delle stagioni. Le indicazioni per il giardino monastico fornite dal *De re aedificatoria* hanno quindi una forte pregnanza di stimoli verso il nuovo che, nel dialogo *Della Famiglia*, nel quale l'umanista si confronta con quanto può costituire la felicità morale e materiale dell'uomo, trovano una loro concretizzazione: il giardino è visto come il "luogo beatissimo" della libertà riconquistata, nel quale l'uomo realizza se stesso e trova il proprio paradiso in terra godendo di "felicità non conosciuta". Certamente l'umanista Leonello ed il principe Borso trovano rispecchiati nei principi albertiani i loro ideali ed i loro sentimenti verso la natura della dolce campagna ferrarese.
Se la villa con l'annesso giardino è il simbolo dell'agiatezza del proprietario, che quindi può giustamente vantarsene, anche la comunità li apprezza e dà loro valore. Ne troviamo esempio in uno scritto di Bernardo Rucellai[77], *Lo Zibaldone*, a proposito del giardino nella sua villa di Quaracchi, costruita pare su disegni dell'Alberti e che l'autorità comunale, riconoscendole un valore sociale e di opera d'arte, decide di sottoporre a manutenzione: *«Memoria chome a dì 8 d'ottobre 1480, che parendo agli uomini del popolo di San Pietro a Quaracchi avere ricevuto molto benefici da me, et anchora ponendo loro che le bellezze e gentilezze del giardino mio da Quaracchi desse loro fama, di loro libera volontà, raghunati il popolo in chiesa a suono di campana, in numero di 43 uomini elessero per sindaci e prochuratori due de' loro uomini... con piena autorità di poter ubrighare tutto il popolo a mantenere e chonservare le bellezze e gentilezze del detto giardino alle spese del detto popolo».*



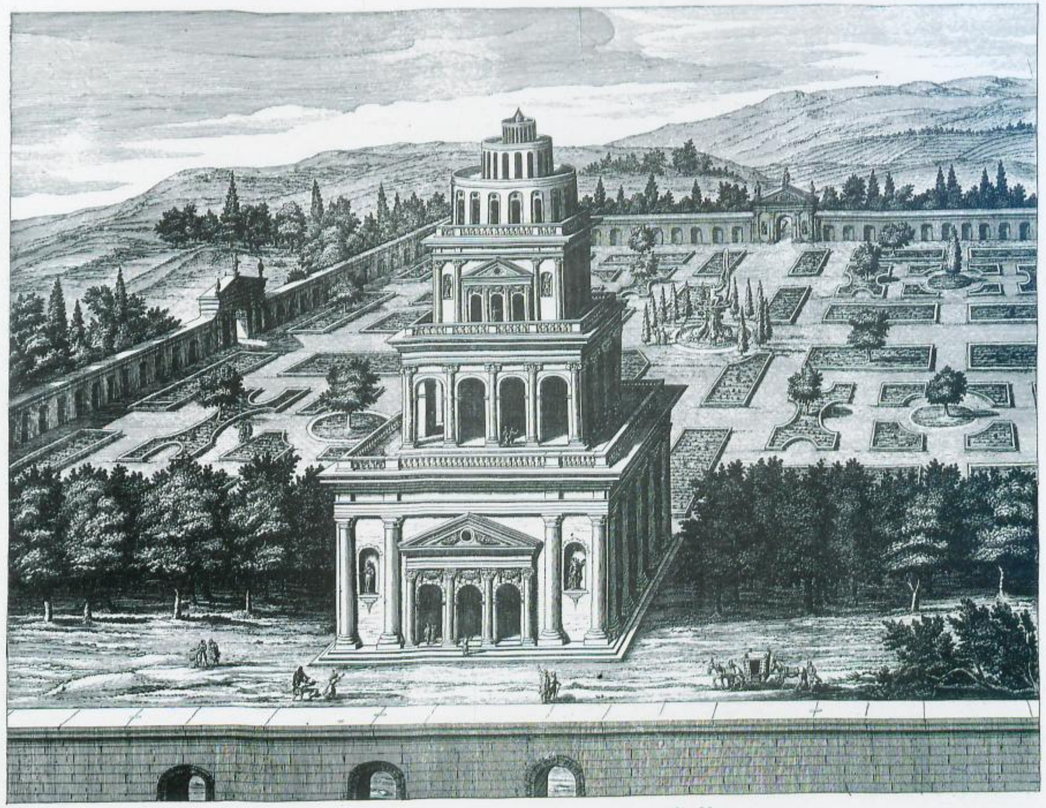
Logge di Raffaello in Vaticano (M. Pagliarini, Roma 1772, p. II, tav. II, particolare).

Quel giardino, che aveva meritato l'attenzione del popolo del piccolo centro nel quale era situato, presentava già molti elementi che documentavano l'evoluzione della concezione: la panchina in muratura circondata da abeti, la lunga pergola a botte con una «logietta» ed un «pratello molto piacevole», circondato da muretti e da bossi nei quali l'arte topiaria aveva intagliato forme geometriche, giganti, donne, animali di vario genere, figure di personaggi francesi, e poi «tempi, pile e piloni, vasi, urcinali», siepi di alloro, di fichi, susini e peri, un «...giardino di rose, un boschetto di giaggioli e un labirinto formato da un oratorio d'allori tondo» con sedili intorno e una pietra al centro, «con andirivieni a botte fasciato di rosai damaschini e gelsomini», e poi ancora due capanne fatte di abeti, allori e ginepri e «un pogiuolo verde d'ogni tempo d'abeti e d'allori», con viottoli che giravano intorno e bellissimi rosai di rose bianche sotto i tralci di vite ai lati del viale e molti alberi da frutto tra i quali un sicomoro.
Elemento molto importante nella costruzione di tale giardino è la presenza della visione assiale che si svilupperà nel giardino rinascimentale, realizzata attraverso un grande viale alberato che, dipartendosi dal-



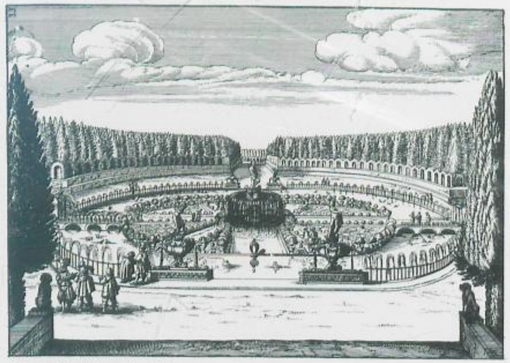
A. Kircher, Latium, Amsterdam, J. Jansson, 1671: ville di Frascati.

la villa scende fino al fiume, sicché, scrive il Rucellai, «istando a mensa, posso vedere le barche che passano dirimpetto per Arno».
Dalle teorie e dalle descrizioni esaminate emergono chiaramente i principi sui quali si basa il giardino quattrocentesco che, pur conservando tracce e metodi medievali, porta a maturazione una serie di principi e di forme nuove quali: il giardino "precinto" per la coltura dei fiori, in un posto appartato, l'opposizione del labirinto a siepari di bosso; l'applicazione molto diffusa dell'arte topiaria in una forma e varietà fino ad allora sconosciute; il coordinamento tra casa e giardino su un unico asse prevalente insieme alla ricerca di un collegamento con il paesaggio circostante; la creazione di porticati, loggiati, scale, ripiani e rampe, pergolati a colonne, padiglioni e loggette, montagnole di belvedere; l'introduzione, a fianco delle fontane, di sedili, vasi, balaustre marmoree e statue antiche. Tutti elementi del giardino romano che il fervore umanistico va riconquistando. Si modifica così alla radice la concezione stessa dell'idea del giardino, visto non più come la successione episodica di cose utili e belle, ma come l'oggetto di una composizione volta a fini estetici, la cui cura è affidata sempre più all'architetto e sempre meno all'inventiva più o meno ricca di questo o di quel signore. Per cui l'arte dei giardini viene inquadrata alla luce dei principi architettonici e, con l'applicazione di forme compositive proprie dell'architettura, i giardini si legano agli edifici ed estendono gli spazi nel verde con un percorso inscindibile.
Così ai precetti più generici già dati dall'Alberti per l'impianto del giardino, *«...si faranno inoltre cerchi, semicerchi e altre figure geometriche in uso nelle aree degli edifici, limitate da serie di alberi, cedri, ginepri, dai rami ripiegati e reciprocamente intrec-*



A. Kircher, Latium, Amsterdam, J. Jansson, 1671: ricostruzione della villa di Quintilio Varo.

ciati», si uniscono quelli più espliciti e puntuali del pittore, scultore e architetto senese Francesco di Giorgio Martini, che compendia la lunga esperienza costruttiva nel *Trattato di architettura*[78]. Mentre la sua fantasia sviluppa decorativamente i suoi studi in antichi disegni, pur ammettendo che la forma del giardino possa essere influenzata dalla «comodità del luogo», consiglia di ridurlo a forme geometriche: *«Perché li giardini principalmente si fanno per dilettazione di chi li fa edificare, et ancora secondo la comodità del loco, però pare superfluo la figura di loro; pare si debba il compositore ingegnare di renderla a qualche spezie di figure perfetta, come circulare, quadra o triangolare; dopo queste più apparenti la pentagona, esagona, ortogonia etcetera si possono applicare. Similmente in esso si ricerca fronti, loci secreti sicondo il disiderio de' poeti o filosofi, deambulazioni a uso di palestre coverte con verzura et altre fantasia che più al signore suo piacesse, coverto più che si può delli vicini intorno».*
Tale geometria delle forme, mentre focalizza la sua attenzione sul giardino visto ancora come un ambiente chiuso, protetto, cerca nuove possibilità di espansione nello spazio naturale, laddove la vegetazione assume forme più libere e meno controllate. Per cui la stessa metodologia si applica nel progetto di un parco dove la natura viene inglobata e costretta entro un perimetro ottagonale realizzato con un alto muro di cinta. Le stesse acque sono gestite entro bacini geometrici ed il palazzo, che si erge su una collinetta, ha forma circolare e si avvale di un porticato e di una loggia, mentre il poggiolo su cui si è eretto va ornato da un *«graduato e circolar giardino colle strade che, a guisa di lomaca, ricercando al vadi, ingrillandato d'arbori e pergole»*.
Ulteriori precetti ci vengono da un altro architetto, il



G. A. Böckler, Architectura curiosa nova, Nürnberg, 1664, tav. 33: giardini di Palazzo Pitti.

fiorentino Antonio Averlino conosciuto con il soprannome umanistico de "il Filarete", il cui *Trattato di architettura*[79], scritto presumibilmente tra il 1461 ed il 1464, dedicato a Francesco Sforza, al quale lo aveva raccomandato Piero de' Medici, rappresenta il primo testo teorico in lingua volgare nel quale si illustra il progetto per la costruzione di una città ideale, "Sforzinda", considerata necessaria per la signoria milanese.

Nel *Trattato* che illustra il suo sogno vi è la descrizione corredata da un disegno di un palazzo-giardino nel quale rivive, in età umanistica, il mito del giardino pensile, teorizzando così uno dei primi tentativi di integrare la nuova architettura con il giardino, non più collocato, come la tradizione aveva insegnato, a lato dell'edificio.

Il giardino-labirinto, con al centro il palazzo pubblico che egli descrive, porta tuttavia ancora tracce evidenti di un mondo fantastico, fiabesco ed allegorico, come, ad esempio, i ricettacoli dei venti ai quattro angoli del giardino centrale, che cozza con il razionalismo geometrico dell'edificio quadrato e con le geometrie stesse del labirinto.

Più tardi, giunta l'arte del giardinaggio alla completa coscienza critica di sé, Baccio Bandinelli scriverà *«le cose che si murano debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano»* e, nel 1537, Sebastiano Serlio, l'architetto e teorico dell'architettura tardo rinascimentale, nel pubblicare a Venezia il quarto libro del suo *Trattato di architettura,* in sette libri pubblicati singolarmente dopo quaranta anni di lavoro, si interessa del giardino, in maniera formale, in relazione alle aiuole pensate a mo' di labirinto, in un «ordine composto», scrivendo ad illustrazione di quattro xilografie illustranti le norme da lui pensate: *«Li giardini sono ancora parte dell' ornamento della fabbrica, per il che queste quattro figure differenti qui sotto, sono per compartimenti d'essi giardini, ancora che per altre cose potrebbero servire, oltre li due labirinti qui a dietro, che a tal proposito sono».* In tal modo l'autore utilizza il labirinto, una delle rappresentazioni più antiche e complesse della storia dell'umanità, per rappresentare, con una decorazione di maniera, le aiuole del giardino. Come vedremo, il concetto sarà ripreso estesamente dal barocco francese.

Conclude Luigi Dami[80] che questa «non era che la considerazione legittima e rigida dei principi emessi con tanta franchezza dal Quattrocento, il cui apporto dunque allo sviluppo dell'arte del giardino, più che nelle poche attrazioni, è da cercare nella chiarezza teorica con la quale si stabilisce che il giardino ha da essere una composizione geometrica e architettonica; una composizione di forme geometriche piane in pianta...».

Il palazzo-giardino è una tipologia inconsueta nella quale un complesso sistema di giardini pensili, che rimandano a quelli babilonesi della regina Semiramide ricordati da Diodoro Siculo, trasformano i terrazzi che ricoprono il palazzo di una continua stupenda zona verde; in essa convivono, tra colonnati e porticati, una flora ricca e rigogliosa, fontane e statue allegoriche di Saturno, Bacco e Minerva e cavalli di bronzo montati da cavalieri con banderuole per segnare il vento.

I giardini pensili rivivono così nel Quattrocento in maniera alquanto diffusa nello spazio esiguo all'interno delle mura fortificate o nelle costruzioni che devono superare pendii alquanto scoscesi. Lo stesso Francesco di Giorgio Martini si avvale di questa tipologia nel progettare il giardino pensile del Palazzo ducale di Urbino, costruito su disegni del Laurana.

Appartiene a tale tipologia il "viridarium", che il cardinale Alessandro Farnese, futuro Papa Paolo III, fa edificare nella seconda metà del Quattrocento, proseguendo l'opera, più tardi, durante il suo pontificato, accanto al Palazzo di S. Marco. Si trattava di un giardino di forma quadrata, con intorno un porticato, più alto di cinque metri rispetto al piano stradale, che sarà descritto più tardi, sul finire del secolo XVI, dal nobile fiorentino Gianvettorio Soderini nel suo trattato sugli Orti[81].

Il Soderini, ricordando le piantagioni *«...sopra le stalle del palazzo di S. Marco dove sono vigne ed arbori tutte come pensili»*, si pronuncerà anche sul-

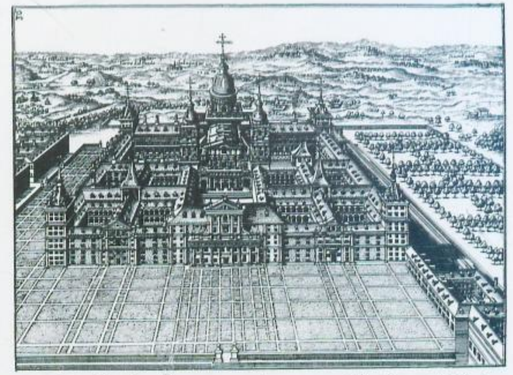
l'utilità dei giardini pensili che *«servono ancora a ricreazione delle più belle stanze per il godimento della veduta della verdura (...) e poter quasi di camera cogliere l'insalata e di notte col lume della lucerna, e averne le frutte a ore strane».*

Ancora un insediamento di questo genere è quello che Enea Silvio Piccolomini, l'illustre umanista divenuto Papa Pio II, fece costruire nel 1462 dallo scultore e architetto Bernardo Gamberelli, detto il Rossellino, a Corsignano, l'attuale Pienza. Il giardino pensile situato alle spalle dell'edificio, al quale è collegato con un bel porticato in una visione prospettica esemplare, è ideato tenendo presente il paesaggio della Val d'Orcia sulla quale si affaccia e realizza una convincente mediazione tra l'architettura e la natura. Tale principio si ritrova diffuso negli umanisti di quel tempo, nei trattati dei quali l'elemento paesistico resta la parte più qualificante per la progettazione di una villa, per cui, alla ricerca sempre più marcata di quell'ideale di bellezza agreste che nell'"hortus conclusus" era rimasta gelosamente nascosta, e che ora deve pienamente accordarsi con essa e vivere immersa o comunque in piena sintonia con essa, il giardino non è visto come la parte viva e vitale della rinascita del paesaggio stesso.

Come abbiamo già visto, è tale il pensiero dell'Alberti nel suggerire il luogo dove erigere la villa suburbana, pur sottolineando che *«...bisogna fare attenzione a non intraprendere nulla che non s'accordi completamente con l'ordine naturale».*

La Toscana, ed in particolare lo stato Mediceo, si pongono in Italia come il baricentro del profondo rinnovamento che si va attuando nel Quattrocento in ogni campo dell'attività umana, dal rifiorire delle arti al fervore scientifico di invenzioni e scoperte, alla luce del rinnovamento che l'Umanesimo postula e realizza. Anche per l'arte dei giardini quella terra si pone come punto di riferimento e come artefice di una particolare tradizione «...dove il giardino – come sostiene Alessandro Tagliolini[82] – creato nell'opera di trasformazione e di abbellimento, si accentra all'edificio come un isolato episodio di raffinatezza, un brano di paesaggio agricolo che si impadronisce furtivamente dello splendore della città. Sono di fatto le coltivazioni e le piantagioni fruttifere a ordinare il tessuto verde della villa, un giardino rustico che riduce la sua immagine agli elementi essenziali».

Ne è un esempio la villa di Cafaggiolo nella valle del Mugello, ristrutturata nel 1451 come villa fortificata per volontà di Cosimo il Vecchio dall'architetto Michelozzo, con i suoi giardini rustici e ricordati sul fi-

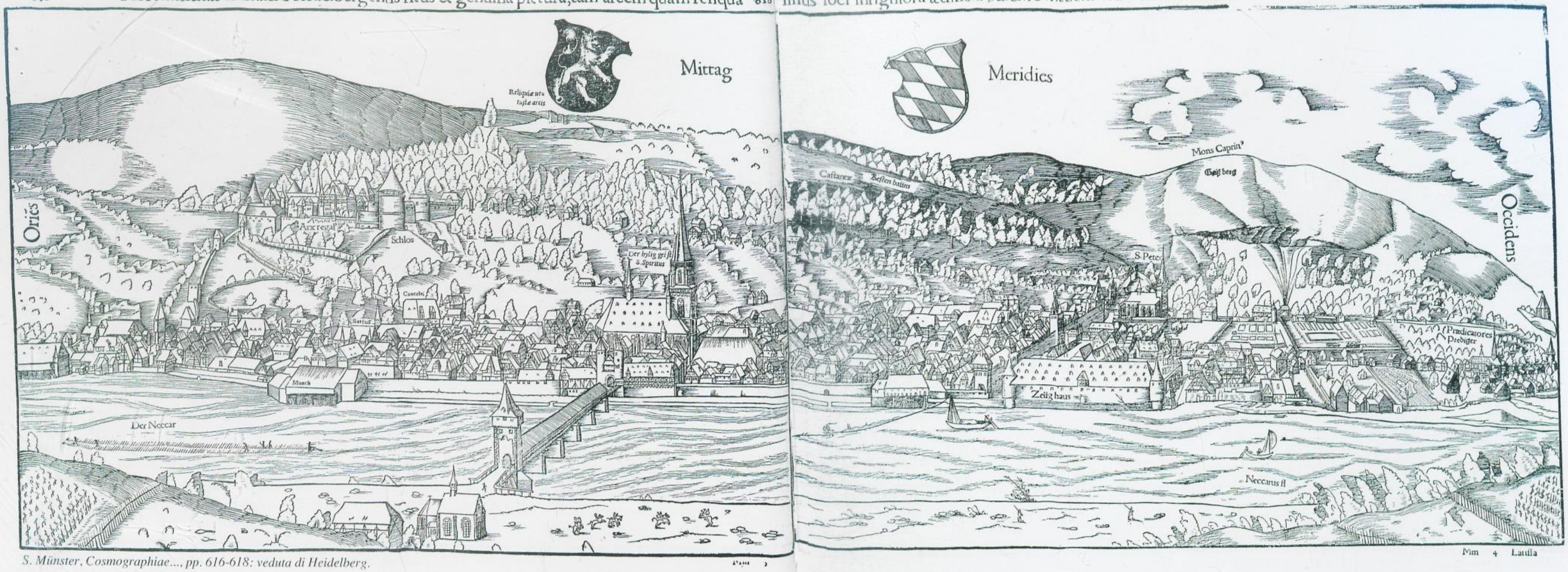


G. A. Böckler, Architectura curiosa nova, Nürnberg, 1664, tav. 36: Monastero de El Escorial.

nire del Cinquecento da una lunetta dipinta nella villa di Artimino dal pittore fiammingo Giusto Utens, e da una descrizione del Vasari[83], dove è detto che il Michelozzo ridusse il palazzo *«a guisa di fortezza, co' fossi intorno, e ordinò i poderi, le strade, i giardini, e le fontane con boschi attorno, ragnaie, e altre cose da ville molto onorate».*

È sempre opera del Michelozzo la villa di Careggi, ristrutturata nel 1433, circondata da un magnifico giardino di una certa estensione e legata al ricordo dell'Accademia platonica che riuniva intorno a Lorenzo il Magnifico i personaggi più insigni della cultura fiorentina, tra i quali quel Bernardo Rucellai che, alla morte di Lorenzo, accoglierà l'Arcadia nei suoi giardini: i celebri "Orti Oricellari".

Ancora un altro complesso, Villa Medici, donata da Cosimo il Vecchio al figlio Giovanni, è opera del Michelozzo tra il 1458 ed il 1461. Posta sulle colline di Fiesole si avvaleva di tre giardini digradanti che avevano la funzione di legare la villa al paesaggio circostante e che con i suoi terrazzamenti dà luogo a magnifici belvedere. I versi della *Ballata delle rose* di Angelo Poliziano, ospite di Lorenzo nella villa di Fiesole, tessendo l'elogio della vita campestre, ci riportano ad una natura immaginata come estremamente benigna e piena di attrattive che si fa complice dei dolci conversari amorosi: *«I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino/ Di mezzo maggio in un verde giardino./Eran d'intorno violette e gigli/Fra l'arte verde, e vaghi fiori novelli/Azzurri gialli candidi e vermigli...».* E lo stesso Lorenzo canta l'elogio della vita campestre *«Fuggito avea l'aspra civil tempesta/ per ridur l'alma in più tranquillo porto!».*



S. Münster, Cosmographiae..., pp. 616-618: veduta di Heidelberg.

Esempio ultimo, ma non certo per importanza, ci è dato dall'antico castello di Poggio a Caiano, vicino a Firenze sulla strada verso Pistoia, acquistato da Lorenzo de' Medici nel 1479 e affidato a Giuliano da Sangallo per le opere di trasformazione che si svolgono dal 1480 al 1485. Intorno all'edificio rettangolare ed al suo porticato,vi era un prato privo di alberi attraversato dai viali e tutt'intorno boschi e piante da frutto, mentre lo spazio verde adiacente alla cinta muraria della villa, che vantava anche un parco ed un serraglio, vi era un giardino segreto, con al centro una piazzola ortogonale circondata da alte siepi e con viali coperti da fitti pergolati. Quella natura ispira a Lorenzo il poemetto *Ambra*, nel quale egli descrive un paesaggio prettamente toscano.

Da quanto descritto si desume come le novità radicate alle loro origini nelle astrazioni dei trattatisti e dei letterati, pervasi dall'amore per la latinità, non si realizzarono insieme e improvvisamente, ma, iniziando un processo evolutivo del quale non è possibile stabilire un punto di partenza ben definito, andarono cogliendo i vari orientamenti anche a seconda della sensibilità dei committenti e di coloro ai quali le opere vennero affidate, a Firenze così come nelle altre corti italiane. Così Pio II a Piacenza e i Montefeltro a Urbino fanno costruire i già ricordati giardini pensili, mentre con il giardino del Palazzo Bentivoglio e nella Villa della Viola, a Bologna e a Mantova, compaiono i primi giardini di città, di proporzioni modeste, ma già ispirati a criteri moderni. In particolare, nel Mantovano, i Gonzaga fanno creare splendidi spazi verdi nelle loro residenze, come quelli delle ville di Marmirolo e di Goito, unendole a un giardino-parco lussureggiante. Verso la fine del Quattrocento, si raggiunge l'apogeo con Francesco Gonzaga:il giardino è concepito secondo una tripartizione che riguardava gli animali per la caccia, quelli domestici e gli svaghi di corte.

A Ferrara, gli Estensi creano i giardini di Belriguardo e quello di Belfiore, ricordati dagli scritti di Giovanni Sabadino degli Arienti[84]. Egli ci descrive i prati fioriti davanti alle logge, i sedili in muratura e i pergolati di viti, i rivoli d'acqua, le piante aromatiche e gli alberi da frutta. Sono solo i primi approcci degli Estensi verso quest'arte che incrementeranno notevolmente nel Cinquecento nelle residenze del loro ducato. Gli stessi Estensi creano a Ferrara i giardini urbani della "Duchessa" o della "Fontana" e del "Padiglione", per volere di Ercole I, che fa ingrandire anche quelli di "Belfiore", ancora fuori le mura, utilizzando l'opera di Biagio Rossetti e poi, nel 1478, di Pietro Benvenuti per il "Padiglione".

Nel milanese, che di lì a poco conoscerà la concretezza realizzativa di Donato Bramante, sono i Visconti a dare il via a sontuosi giardini nelle loro ville. A Venezia gli insediamenti di verde sorgono dal risanamento delle zone pantanose attraverso dighe e palizzate, dalla riduzione delle zone boschive; diventano così belli da destare, sul finire del secolo, l'ammirazione dei viaggiatori, come il canonico milanese Pietro Casola che, oltre ai palazzi ed alle belle donne, profonde la sua ammirazione *«al vedere belli zardini quanti li sono»*.

Nel centro Italia, a Roma, dove l'interesse per que-

st'arte si è acuito intorno alla metà del secolo sotto il pontificato di Niccolò V, al secolo Tommaso Parentucelli dedicatario dell'opera dell'Alberti, porta alla creazione in Vaticano di un giardino, dove si coltivavano le piante più rare, probabilmente nato dalla trasformazione del "Viridarium novum" di Niccolò III. A Napoli, Giuliano da Maiano, proveniente da Firenze, su incarico di Alfonso d'Aragona, esegue la costruzione, nel 1487, dei giardini della Duchessa e quelli estivi di Poggio Reale. Carlo VIII rimarrà colpito a tal punto dalla singolarità degli ornamenti, quali le balaustre con statue marmoree, il lago artificiale mosso da animali acquatici, piante e barche, le logge, le pergole e il cortile maiolicato che grazie ad un dispositivo idraulico si riempiva e si svuotava d'acqua, che ordinerà ai suoi architetti di recarsi a Napoli per riprodurre quei giardini nella reggia parigina. Anche Sebastiano Serlio[85], tessendo le lodi di Napoli *«così ben dottato di giardini, et di luoghi di piacere, quanto nessun'altro paese d'Italia»* citerà in particolare tra gli altri luoghi *«ameni et dilettevoli»* fuori dalla città, e ricorderà la sua destinazione a luogo di delizie.

Nulla rimane di tutti questi giardini, poiché il manierismo ed il barocco rifaranno quasi tutto, per cui l'immagine vera dei giardini del secolo XV, tra Umanesimo imperante e Rinascimento ineunte, ci giunge solo dalle descrizioni di opere letterarie e dalle raffigurazioni, spesso ricche di simbologie che nel loro insieme spiegano il significato razionale ed essenziale del giardino, dei pittori di quel tempo, quali Stefano da Verona, Giovanni Boccati e lo stesso Leonardo. Del grande genio, a parte le ben note opere figurative, si è conservato un disegno relativo al «Padiglione del Zardino della Duchessa di Milano» che fa presumere la sua partecipazione al giardino realizzato nel parco di Pavia per Isabella d'Aragona, sposa di Giangaleazzo; un altro schizzo di pianta per un giardino milanese fa ritenere che nella mente dell'artista sia ancora un luogo di delizie nel quale gli artifici acquatici, mossi dalle sue macchine ingegnose, giochino un ruolo importante e primario[86]. Vanno ancora citati il Cossa, con il suo "Trionfo di Venere" nel palazzo ferrarese di Schifanoia, il Botticelli con la sua "Primavera" dalla quale, attraverso la raffigurazione della dea Flora e del paesaggio circostante con quaranta specie di fiori, ci avviciniamo al mondo delle predilezioni vegetali del tempo[87]; il Beato Angelico con la sua "Annunciazione" che ancora risente di influenze del passato e ci rivela certi aspetti dei nuovi orientamenti formali che ispirano l'arte dei giardini. Questa, si avvale sicuramente della ricomparsa degli elementi a volte ingenuamente imitati, che erano già dell'antico giardino romano, ma ha la sua conquista maggiore nell'acquisizione della coscienza, che si andava radicando negli artisti della prima rinascenza, della necessità di coordinare in una grande visione prospettica il paesaggio col giardino e dell'intimo collegamento di questo con la casa, nonché della ricerca di fini estetici che andavano informando le loro ricerche.

Un'opera che appare alla fine del secolo, stampata nel 1499 dall'editore e umanista Aldo Manuzio, la *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, sembra voler riassumere i precetti frammentari e sparsi della trattatistica del primo Rinascimento, le tendenze e le espressioni dell'arte del giardino di quell'epoca, attraverso la descrizione di un giardino ideale, condotta con forte astrazione e con grande rigore teorico, punto culminante e insieme delicato di transizione dai tentativi e dalle incertezze del secolo alle concrete realizzazioni d'arte. Ma l'opera, che descrive il sogno di una lotta d'amore del pellegrino Polifilo innamorato della ninfa Polia, attraverso un viaggio immaginario le cui valenze esoteriche sono vissute e dipanate in una struttura antica che si rifà ai modi narrativi del Medioevo, dedica gran parte delle centonovantasei illustrazioni xilografiche, forse dello stesso Colonna, che supportano il testo e che ne fanno il monumento del libro illustrato a stampa quattrocentesco, al tema del giardino moderno. L'opera, la cui fortuna andrà ben avanti nei secoli successivi, è quindi importante anche per la duplice valenza descrittiva ed iconografica che ci offre a documentazione del tema, svolto alla chiara luce del pensiero che gli elementi naturali debbano servire ad un piano attuato nel rispetto delle regole architettoniche che li organizzano. Per cui la ragione va a sottomettere la natura, prima teoricamente, e poi praticamente nel secolo XVI, nel quale troveremo gli effetti pratici di queste teorie.

Così nel Polifilo troviamo l'idea del giardino "sognato" visto, secondo Virgilio Vercelloni[88], come «riproposizione anche se ipotetica del giardino dell'età dell'oro, della cultura classica, greca e romana, della quale architetti e pittori, scultori ed epigrafisti, ricercavano, anche in terra veneta, tracce e documenti, da trasformare in avallo storico e scientifico per il nuovo gusto». Ma troviamo anche le ampie descrizioni di alcuni giardini artificiali quanto simbolici, quello di cristallo e quello di seta, materie rapportate al linguaggio di una natura fantastica, così come il labirin-



Officium B. Mariae Virginis, Lat.893=α.P.9.28; c.99r: Re David con l'arpa. Sullo sfondo un giardino recintato e un mulino ad acqua.

to del *«mortifero draco voracissimo e invisibile»*, simbolo della morte che Polifilo, prima di raggiungere il giardino dell'isola di Citera, attraversa vagando in un paesaggio ricco di esotismi, di rovine e di frammenti archeologici di antiche civiltà, che riportano al concetto proposto dal Colonna, per la prima volta e compiutamente, del gusto e dell'"estetica della rovina». Tale concezione in Colonna come negli altri Umanisti, cerca di coniugare, in un rapporto ben preciso con la natura ed il mondo vegetale, la passione archeologica con il fascino romantico di un'immagine attraverso la quale sia possibile risalire ad un passato, sia pure virtuale, mitizzato e considerato come l'età dell'oro della cultura. Le tavole xilografiche dell'*Hypnerotomachia* contenenti immagini di rovina con manufatti degradati e accostati casualmente a terra sono accompagnate da quelle di una natura anch'essa casuale, spontanea, ma tipologicamente canonizzata da piante esotiche, da erbe, e da cespugli incolti, quasi a simboleggiare che essa tende a sopraffare una cultura morta ma rivissuta attraverso il fascino proveniente da questa sua riproposizione originale.

Il punto di approdo di Polifilo è il giardino della fantasia, l'isola di Citera, raffigurata in un'immagine xilografica che può essere considerata una delle città ideali del Rinascimento e forse anche la prima proposta di città giardino. Essa è rappresentata dal Colonna come una serie di settori anulari congiunti tra loro da viali radiali, divisi da canali e da ruscelli, coperti da pergolati; il tutto composto in un sistema radiocentrico completo che richiama alla nostra memoria il mondo dantesco o le rappresentazioni pittoriche dei sistemi teologici. Il giardino di Citera si svolge attorno alla fontana di Venere, posta al centro di un anfiteatro circondato da una strada a mosaico, e si va ampliando via via in geometrici cerchi concentrici tesi «ad evitare l'angustia delle quadrature», delimitati dalle acque dei ruscelli, da elementi vegetali, aiuole, prati, siepi, sottoposti all'opera topiaria, e da elementi di pura architettura come peristili e cancelli marmorei vivificati da rampicanti. L'insieme è delimitato da un gran cerchio di mirti, squadrati a muratura, e di cipressi.

L'immagine ripropone gli ideali dell'"enclosure" medievale moltiplicata secondo un complesso gioco di settori di corona circolare. È questa «...del resto – come osservano Franco Borsi e Geno Pampaloni[89] – la stessa idea di città centrale che sarà attribuita nelle illustrazioni delle edizioni vitruviane e che veniva dal disegno ideale della Descriptio urbis Romae dell'Alberti e dalla pianta di Imola di Leonardo, ponendosi così, in fondo l'equivalenza del giardino come città immaginaria in una sostanziale coerenza dell'ideale antropologico, ovvero, come osserva Fagiolo, "come fossa simbolica dell'universo nel luogo di incontro fra micro e macro-cosmo". Per altro la naumachia della Villa Adriana a Tivoli e la fontana dell'isolotto di Boboli sono la proiezione reale di questa idea di circolarità e di centralità».

In tale giardino l'arte topiaria[90] che si manifesta in maniera compiuta nell'età rinascimentale in Italia, fornendo poi nel mondo un preciso essenziale connotato del "giardino all'italiana", rivive nell'artificio di una potatura geometrica e figurativa dei vegetali e sta anche a rappresentare simbolicamente il dominio dell'uomo sulla natura. Quest'arte, come abbiamo visto, affonda le sue radici nell'antichità classica greca e romana, dalla quale il termine deriva, sia nell'accezione ellenistica originaria di "topia", figurazione dipinta di un modello di giardino ideale, sia nell'aggettivazione sostantivata "Topiarius", che Cicerone adoperava per definire il suo giardiniere dopo che il concetto era penetrato a Roma intorno al I secolo a.C. Le scene allegoriche e le rappresentazioni antropomorfe create nel verde dall'arte dell'uomo che, secondo la tendenza nuova, adopera le piante quale materia architettonica fondendo in un unico progetto opere murarie, piante, statue, spalliere, siepi, tendono a trasformare il giardino in un'opera d'arte ed al tempo stesso a ripercorrere, come nella raffigurazione xilografica della metamorfosi delle sette ninfe al cospetto di Giove o in certe sculture arboree, il mito della "donna albero", insieme a tutti i valori semantici insiti in quella rappresentazione.

La fortuna dell'arte topiaria nel Rinascimento, anche in campo pittorico, è rilevabile chiaramente nel fondale di architettura verde della "Madonna della vittoria" di Andrea Mantegna, portata in processione a Mantova nel 1496 ed oggi al Louvre. Lo stesso autore riprende il tema nel 1502 nel "Trionfo della virtù", anch'esso conservato al Louvre, dove Minerva scaccia Venere e i vizi dal giardino della virtù, rappresentata prigioniera di un olivo. L'opera, che fa parte di un ciclo di tre tele dipinte per lo Studiolo di Isabella d'Este, si apre infatti a sinistra con una donna albero, con i seni piccoli, il tronco slanciato e le braccia protese verso l'alto costituite da rami in un atteggiamento che richiama simbolicamente la crocifissione. È presente in questa tela il riferimento culturale alla *Hypnerotomachia Poliphili* e, nell'architettura verde che delimita l'ambiente, è chiaramente leggibile il segno del nuovo giardino della cultura rinascimentale. Così tutti gli elementi, quando non acquistano addirittura un valore plastico, sono pensati architettonicamente alla luce della crescente antropizzazione derivante dal portato culturale della nuova architettura e adoperati come mezzi rappresentativi di una composizione che ha in se, allo spirare della cultura medievale, tutte le componenti fondamentali del giardino umanistico-rinascimentale.

È questo l'apporto determinante dato dal Quattrocento, per cui il giardino deve essere una composizione unitaria, geometrica, disciplinata da una norma architettonica alla quale si devono assoggettare tutti gli elementi del giardinaggio, sia vegetali che manufatti lignei o marmorei.

L'*Hypnerotomachia* avrà una vasta eco in tutta l'Europa nei secoli successivi. Autori come Rabelais, Shakespeare e scultori come il Bernini rimarranno influenzati da questo caleidoscopio di materie e di verde che la complessa lingua rende inciso sulla pagina come sul legno delle illustrazioni.

Ma l'opera sulla quale l'entusiastico intellettualismo del Rinascimento ha messo il suo marchio, facendo sì che Francesco Colonna si esprimesse da architetto, e si allontanasse dal giardino del *Roman de la rose* e da quello dell'*Amorosa visione* e, pur ispirandosi evidentemente all'antichità, lo facesse con spirito nuovo negli ambiti spaziosi di un universo essenzialmente razionale di fronte al quale perfino i precetti dell'Alberti sembrano già di gusto un po' antiquato, ha anche un riscontro pratico quasi immediato. Infatti, un anno dopo la sua pubblicazione, nel 1500, il pittore e incisore Jacopo de' Barbari, conosciuto in Germania come Jacob Walch e ammiratissimo dallo stesso Dürer, dopo una ricognizione durata tre anni, darà alle stampe una mirabile veduta dall'alto di Venezia in sei tavole. In primo piano è l'isola della Giudecca con i suoi famosi giardini, molto più ampi di quelli realizzati in città, dove i nobili veneziani stabilirono il luogo delle delizie e delle feste nel quale venivano ospitate personalità, principi, nobili, ambasciatori in visita alla Serenissima e grandi artisti quali l'Aretino e Michelangelo.

Questi giardini, che erano anche luogo di sperimentazioni botaniche e di domesticazione di piante esotiche importate dall'Oriente, organizzati secondo il principio dell'interconnessione degli elementi contenuti nel modello dell'"hortus conclusus", evidenziano connotazioni architettoniche nel cortile della villa e nel pergolato, usato come struttura dei rampicanti, le quali confermano le analogie culturali e architettoniche con le immagini xilografiche dell'opera del Colonna.

In campo letterario, il tema della centralità del "Sogno" di Polifilo, a sua volta ricordo evidente del giardino di Alcinoo e parafrasi delle *Georgiche*, viene ripreso da Torquato Tasso, nella seconda metà del Cinquecento, nella *Gerusalemme liberata* con la descrizione del famoso giardino di Armida da considerare non solamente come motivo letterario. In rispondenza alla tradizione medievale, il giardino della magica Armida è incantato e per tale ragione si cela al centro di un labirinto circolare, imponendosi all'attenzione come esito di un filone che collega "epos" e giardino, che vede nel giardino il riposo del guerriero, il momento contemplativo e il sogno, il prodotto dell'immaginazione come pausa della dialettica e dell'avventura. *«Tondo è il ricco edificio e nel più chiuso/grembo di colui che è quasi centro al giro/un giardin va c'adorno è sovra l'uso/di quanti più famosi Unqua fioriro»*[91]. Una volta superate le difficoltà che presentano i sentieri obbligati di quel dedalo ingannevole, i visitatori si trovano davanti ad uno spettacolo meraviglioso: *«Poi che lasciar gli avviluppati colli/in lieto aspetto il bel giardin s'aperse:/ acque stagnanti, mobili cristalli;/ più vari e varie piante erbe diverse/(...)/ Di natura arte par, che per diletto/l'imitatrice sua scherzando imiti»*. Dove il cerchio si chiude centralmente e non soltanto dal punto di vista fisico, ma con un doppio circuito di imitazione tra la natura e l'arte. Qui troviamo, come osserva Gianni Venturi[92], non più il giardino come nostalgia del luogo edenico, ma «nel divenire luogo della menzogna il giardino abdica la sua funzione di separazione della storia».

Concettualmente lontani, anche se preceduti di qualche decennio, sono i giardini di Alcina dell'Ariosto[93], proiezione edenica delle delizie estensi *«e sopra gli altissimi archi che puntelli/parean che del ciel fossino a vederli/eran giardini sì spaziosi e belli/ che sarian al piano anco fatica averli./Verdeggian gli odoriferi arboscelli/si puon veder fra i luminosi merli/c'adorni son l'estate e il vento tutti/ di vaghi fiori e di maturi frutti//di cosi nobili arbori non suole/prodursi fuor di questi bei giardini/nè di tai rose o di simil viole, /di gigli amaranti o di gesmini/.*

Queste elaborazioni, insieme ai primi tentativi quattrocenteschi, se hanno avviato il problema verso la sua soluzione, non lo hanno mai compiutamente risolto. Come abbiamo visto, dal primo Rinascimento si è messa in atto la reazione, prima concettuale e poi pratica, verso quella terribile, rigorosa e angosciante emarginazione creata dall'"hortus conclusus". Sono



Bibbia di Borso, Lat.422=Ms.V.G.12, c.78v: hortus conclusus.



Bibbia di Borso, Lat.422=Ms.V.G.12, c.79r: hortus conclusus.

cadute le alte mura e la casa di abitazione si è aperta al giardino che offre varie prospettive sul tranquillo paesaggio circostante, per cui il verde tra casa e paesaggio è divenuto il tema della moderna arte dei giardini. Questi hanno finito per incarnare il "sogno della campagna", vagheggiato in città come antitesi al vivere di essa, con i suoi palazzi, le sue chiese, i suoi negozi. Quel sogno nel primo Rinascimento si è realizzato nella villa, nella quale si sono evidenziati i due momenti essenziali che la vedono centro della produzione agricola ed al tempo stesso luogo dell'"otium" nel senso antico del termine, cioè luogo dove potersi rinnovare spiritualmente e culturalmente, fedeli alla filosofia di vita del Rinascimento che colloca l'uomo al centro dell'universo; per cui, quanto più egli e la sua arte riescono ad identificarsi con la sublimità dell'universo, tanto più egli si sente pervaso da un senso di compiutezza.

Così la villa è divenuta l'istituzione culturale nella quale il Rinascimento italiano si è manifestato nel più evidente dei modi, e abbiamo visto come, per la realizzazione pratica di questo ideale, i più importanti architetti del Quattrocento si siano occupati della costruzione di ville e si siano fatti persino "giardinieri", al fine di raccordare i giardini al paesaggio e al complesso architettonico principale per tradurre concretamente quel rapporto edificio-giardino-paesaggio del quale la villa medicea sembra costituire l'esempio tipo, imponendosi all'attenzione come la prima autentica villa del Rinascimento.
Ma essa è da considerare soltanto un autentico prototipo e come tale bisognosa di perfezionamento. Lo stesso Alberti, con la sua opera teorica pur proiettata al nuovo ma ancora legata al Medioevo, a Plinio e ai modelli antichi, non può essere ritenuto un vero e proprio innovatore della concezione del giardino, ma

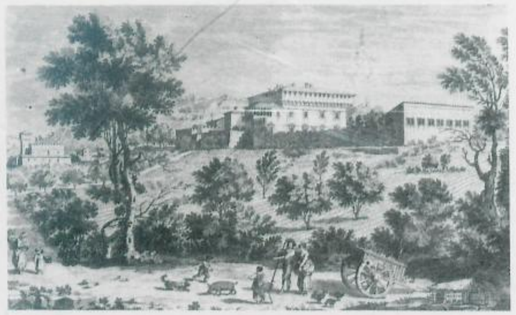
solo un precursore. Le vere origini del giardino d'arte, nella forma più compiuta con la quale esso è stato inteso in Occidente, sono da riportare, come ritengono unanimemente tutti gli studiosi della materia[94], a Roma, nell'anno 1503, allorché Papa Giulio II commissiona a Donato Bramante la progettazione del cortile del Belvedere in Vaticano.
Il grande architetto ha lasciato Milano nel 1499, poco prima della cacciata di Ludovico il Moro, per la cui corte aveva lavorato, si è stabilito a Roma, dove rimane affascinato dall'arte classica che, per la semplicità lineare degli antichi, opera un mutamento radicale nei suoi gusti e frena l'esuberante fantasia che ha caratterizzato la sua produzione lombarda.
L'amore per le decorazioni e l'eleganza delle superfici si sono fusi nella concezione unitaria delle proporzioni, mentre l'istintivo senso ritmico approda ad una conclusa armonia fatta di ponderazione e di misura, segnando così una svolta nella storia dell'architettura e di riflesso dell'arte della progettazione dei giardini.
Giulio II, al secolo Giuliano della Rovere, vuole riordinare le residenze vaticane collegando con un grande giardino ornamentale la Basilica e i Palazzi Vaticani con la vecchia villa del Belvedere, separati da un declivio di oltre trecento metri, con un dislivello di venti. Pone il problema all'attenzione del Bramante il quale elabora, con un audace intervento paesaggistico, un progetto che, secondo un'acuta osservazione di Georgina Masson[95], «...dettò le leggi del giardino europeo per più di due secoli».
Il modo in cui egli sfrutta la pendenza del giardino, incorporandovi un grande asse centrale prospetticamente attraversato da una serie di terrazzi, collegando tra loro i tre diversi piani che si susseguono geometricamente per mezzo di scalinate, viene infatti a stabilire un modello per tutti i giardini che seguiranno nel Rinascimento[96]. Nel punto più alto Bramante, del cui progetto rimane oggi solo lo schema, irrimediabilmente interrotto dal corpo della biblioteca e con profonde mutazioni anche nei particolari sopravvenuti al tempo, colloca il "Giardino segreto" del Pontefice, e, oltre questo, il punto focale è rappresentato da una nicchia nella quale è esposta la sua collezione di statue antiche.
Un prezioso disegno di Giovanni Antonio Dosio, conservato agli Uffizi, ci suggerisce quali fossero le intenzioni realizzative del Bramante, cioè a dire un giardino veramente nuovo, ambientato in una spazialità ampia ed aperta, nel quale la razionalità dell'architettura muraria avesse un totale predominio



Mantova, Palazzo Ducale, giardino segreto di Isabella d'Este.

Andrea Mantegna, Minerva scaccia i Vizi dal giardino della Virtù, Parigi, Louvre.





Villa medicea di Careggi, veduta del lato prospiciente il giardino (dalle "Vedute delle ville... della Toscana" di Giuseppe Zocchi, 1774).

sull'architettura arborea, importante tuttavia come elemento di colore. Le terrazze orizzontali, a prato e aiuole, disposte lungo il terreno scosceso, luminose e vive, sono interrotte decisamente da un pendio ripido e da un muraglione in ombra, alto circa dieci metri. I forti contrasti chiaroscurali sono risolti dando continuità col vario succedersi delle scale di collegamento e dalla disposizione, lungo l'asse centrale, di fontane e di nicchie, minore quella centrale, enorme quella di fondo, incorporate in un solenne edificio a doppio ordine. Una stampa incisa degli inizi del Cinquecento, quindi coeva, ci mostra l'opera realizzata dal 1503 al 1514 del grande architetto, annullata quasi totalmente tra il 1587 ed il 1589 con la costruzione del braccio della biblioteca eseguito da Domenico Fontana. Più che un giardino è da considerarsi un grande cortile, ma importante, perché esso insegna un procedimento compositivo e fornisce un modello, accettato nel tempo come canone universale, atto a risolvere in maniera appropriata il problema della sistemazione dei terreni collinosi sui quali gli italiani costruiscono le loro ville, trasformandoli in giardini dall'aspetto spettacolare. Il progetto di base rimane così immutato in numerosi altri ambienti con la sua organizzazione che prevede un asse maggiore centrale e prende le mosse dalla villa, con ai lati un arricchimento prospettico dato da alberi fitti o da un bosco su entrambi i lati. L'asse discende o sale, in una serie di livelli architettonici delimitati da terrazze sostenute da pareti sormontate da balaustre, decorate da fontane, urne e statue e collegate tra loro da ampie scalinate. Anche le terrazze terminano sui due lati in "bosco", nel rispetto di quella teoria umanistica che vedeva il giardino come luogo ideale per l'uomo nel suo ambiente naturale e con l'intento di evidenziare la progressione dal giardino alla campagna circostante.

L'adeguamento a tale ridondanza architettonica è, nel pieno del Rinascimento, continua e progressiva. L'effetto di abbondanza viene spesso raggiunto attraverso l'uso dell'acqua che a volte raggiunge esiti spettacolari, come avverrà maestosamente a Villa d'Este, vicino a Tivoli, poco dopo il 1550.

L'esempio del Papa viene seguito da prelati e da dignitari vaticani nonché dal suo amico personale, il ricco senese, banchiere di fiducia dei Papi, Agostino Chigi, il quale nel 1508 affida al concittadino Baldassarre Peruzzi l'incarico di costruirgli una villa suburbana che sarà poi detta "La Farnesina" e sarà affrescata da Raffaello.

L'architetto, che diversamente da Bramante non è intenzionato ad interpretare la grandiosità del mondo classico, crea «nuove visioni prospettiche con lo sfruttamento delle valenze paesaggistiche»[97], visibili nei disegni conservati nell'Archivio Chigi.

Del giardino originale, che si estendeva sull'antica via Settimiana, non rimane che una piccola traccia, dal momento che i lavori eseguiti per la costruzione degli argini del Lungotevere nel 1874 hanno sottratto molta parte verde.

Dalle incisioni rimasteci ricaviamo che il giardino, digradante verso il Tevere, era disposto ad aiuole regolari ed era quasi sicuramente ornato da fontane, in sintonia con la perizia idraulica del Peruzzi e per la vicinanza dell'acqua del vicino fiume.

Qualche anno dopo, nel 1518, un altro grande del Rinascimento italiano, Raffaello Sanzio di Urbino, nipote del Bramante e allievo del Perugino, si cimenta, per volere del cardinale Giulio de' Medici, il futuro Clemente VII, nella progettazione di una villa da costruire sulle pendici del Monte Mario, non molto distante dal Vaticano. La villa, più tardi, detta "Madama", allorché verrà in possesso della duchessa Margherita Farnese, non verrà però mai ultimata[98] dall'Urbinate, anche a causa della morte sopravvenuta nell'aprile del 1520.

Una nutrita serie di disegni di mano di Raffaello e dei suoi diretti collaboratori e diverse fonti scritte, tra cui una lettera dello stesso artista, permettono di ricostruire l'idea originaria della villa ed il suo iter progettuale che vuole utilizzare, per quanto riguarda lo spazio verde ad essa collegata, sulla via mostrata dal Bramante, le risorse del terreno, cioè il declivio del colle verso il Tevere. La villa, sistemata infatti sulle pendici di Monte Mario, con alle spalle la ricca vegetazione del colle che le fa da corona, vede snodarsi davanti i giardini distribuiti su tre terrazze successive spostate sulla sinistra e degradanti verso il fiume: la prima di forma quadrata, la seconda circolare e la terza rettangolare con i lati minori semicircolari. Esse, secondo il progetto raffaellesco, devono essere collegate tra loro mediante scale, con un richiamo diretto a quanto già fatto dal Bramante in Vaticano. In realtà non verranno mai compiutamente realizzate, ed anche i grafici preventivi ci fanno pensare che a Raffaello sia mancata la piena visione unitaria dell'opera, dal momento che i collegamenti tra la villa e i giardini appaiono assai incerti e alquanto sconnessi. Ciò pare dipendere, secondo la critica più accreditata, dal fatto che l'Urbinate ha più presente la villa che i giardini, dal momento che nella sua fantasia la villa domina, signora assoluta, la composizione, e i giardini vengono dopo, in secondo piano. Infatti, della sua originaria concezione spaziale, rimane un prezioso disegno di Antonio da Sangallo il Giovane, in cui sono riconoscibili chiaramente i principi ispiratori del complesso, le memorie di particolari elementi archeologici romani, e, soprattutto, il ricordo letterario della villa toscana di Plinio il Giovane, reinterpretate in una diversa ed originale sequenza architettonica alla luce della volontà prospettica rinascimentale.

Occorre tenere presente che Raffaello è soprattutto pittore e, come tale, il più grande maestro classico di composizione di oggetti nello spazio, ma quanto ci rimane dell'originale realizzazione di villa Madama e del suo giardino non ci permette di dimostrare se egli abbia posseduto l'abilità di interpretare le due dimensioni di una tela nei termini delle tre dimensioni di un paesaggio.

È tuttavia un fatto che alcune forme da lui delineate, indipendentemente dalla loro realizzazione concreta, quali il teatro a gradinate, le scale curvilinee e il sistema di terrazze successive e digradanti, verranno accettate come definitivi nell'architettura del giardino e, insieme all'esempio del Belvedere, produrranno rapidamente imitazioni in tutta la penisola. Grandi architetti come il Vignola, l'Ammannati, il Sangallo, il Montorsi e il Tribolo ne saranno ispirati; mentre Baldassarre Castiglione, già in una lettera del 16 giugno 1519 diretta ad Isabella d'Este, vanterà come magnifica la villa costruita da Raffaello.

In pochi anni le idee si precisano, si caratterizzano e, aderendo alla nuova realtà che vuole l'autonomia dell'artista e dell'opera d'arte al di là di qualunque



Urbino, Palazzo Ducale. Il fianco del palazzo visto dal giardino pensile.

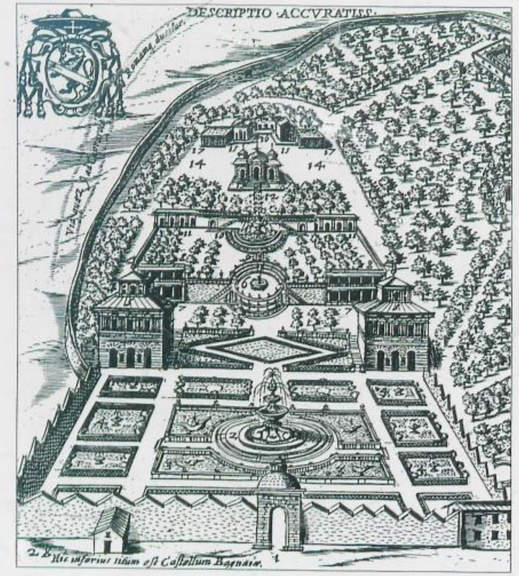
premessa o fine d'ordine metafisico, riconoscono la piena capacità dell'uomo di essere arbitro dei propri destini e capace di ogni miracolo. La possibilità di ritornare all'anticoè considerata solo come suggerimento per innestare sugli esempi classici elementi da accordare con le mutate tendenze. Gli artisti hanno il compito di calarsi in questa realtà, di interpretarla al meglio e di rispondere alle richieste di principi, cardinali e dei ricchi borghesi che per le loro ville chiedono magnificenza, grandiosità, lusso, e vogliono che i giardini, che possiamo definire "del potere" e "delle meraviglie", siano collegati alle case, quasi una continuazione dell'abitazione. Due mondi di natura diversa, ciascuno con le sue leggi architettoniche che l'artista deve saper conciliare attraverso porticati, loggiati, parapetti, balaustre, spiazzi, pilastri che arrivano fino al limitare del giardino e si mescolano in maniera quasi naturale con le aiuole, le siepi e le piante disposte nei vasi. A volte il collegamento è effettuato tramite scale diritte o a larghe rivoluzioni, interrotte da ripiani e allorché davanti alla villa vi è un ampio spazio piano, al centro di esso domina una fontana o un gruppo marmoreo, un anfiteatro. Lungo le balaustre, agrumi, cedri e piante esotiche, importate da poco dai nuovi mondi a seguito delle scoperte geografiche, hanno una funzione ornamentale, oltre alla preparazione sfumata e graduale verso il giardino vero e proprio. Questo appare come un quadro in cui tutti gli elementi si trovano perfettamente armonizzati come parti di un tutto, ciascuna delle quali ha una sua peculiare funzione, senza la-

sciare nulla alla casualità: dai viali rettilinei e tra loro ortogonali, alle muraglie vegetali, alle statue, ai tempietti, alle fontane, ai terrazzamenti, alle gradinate, alle balconate, ai belvedere, alle panche, ai sedili, ai pergolati, ai giochi d'acqua, ai labirinti, ai boschi stessi che fanno da contorno.
Da sottolineare che il giardino rinascimentale è concepito anche come nutrimento della mente e dello spirito e, a questo scopo, infarcito di allusioni dotte che derivano dalle scene della mitologia antica e da figure pastorali, da satire e da ninfe rappresentati nelle statue. Al tempo stesso, in un'epoca in cui si scoprono i valori e la letteratura classica, è naturale che nel giardino agiscano continui riferimenti simbolici, quali l'acqua, associata alla fertilità e all'abbondanza della natura, ma anche le Muse, fonte di vita intellettuale.
In questo contesto, che secondo Giulio Carlo Argan risulta un'«integrazione scenica» della villa ed è recintato quasi sempre da un muro, la natura è considerata materia bruta da plasmare, adattare, inserire in regole architettoniche, nel ritmo delle proporzioni volumetriche, secondo l'estro e l'immaginazione del suo artefice. Quindi nessuna incertezza e nessun sentimentalismo nel giardino italiano del Cinquecento, dove i suoi elementi, dalle piante alle pietre, ai marmi, sono adattati a precisi schemi originati dalla volontà dell'architetto che adopera principalmente sempreverdi per il loro durevole aspetto durante il variare delle stagioni, e li sottopone, come ai tempi di Roma antica, alle forzature geometriche dell'arte topiaria.
I fiori non entrano nel disegno generale dell'architettura del giardino e vengono accolti nel cosiddetto "giardino segreto", solitamente finalizzante la villa, per essere goduti intimamente per un puro piacere dei sensi del colto proprietario e delle persone a lui vicine.
Alla luce di questi canoni ormai diffusi e sugli esempi dei giardini bramanteschi e raffaelleschi, assistiamo nel Cinquecento ad un vero fiorire di iniziative analoghe, certamente sulla spinta di quegli esempi, ma anche per le condizioni sociali e culturali che il Rinascimento italiano va realizzando.
Risultano degne di ricordo: la villa Imperiale costruita da Girolamo Genga per la duchessa Eleonora Gonzaga, a Pesaro, nel 1523, con giardini organizzati su tre terrazze; il Palazzo Doria a Genova, costruito nel 1529 dal frate architetto Giovanni Angelo Montorsoli, con giardini digradanti verso il mare e con terrazze e scale tuttora esistenti, mentre dietro alla costruzione vi era un altro giardino, ora distrutto, con la famosa fontana dell'Alessi; la villa medicea di Castello, iniziata nel 1538 da Cosimo de' Medici su progetto di Niccolò di Raffaello de' Pericoli, detto il Tribolo, famosa per la impostazione architettonica di stampo quattrocentesco, per l'adozione di elementi che avranno fortuna applicativa, quali grotte e figure mistiche, un isolotto in un bacino, un viale con piccoli canali laterali, considerata l'idea iniziale delle "vie d'acqua", fontane e motivi scultorei. Il Vasari scriverà di questo giardino che, se fosse stato terminato, sarebbe riuscito «il più ricco, il più magnifico e il più ornato giardino di Europa». Il tema della villa circondata da ampi giardini suscita crescente interesse anche tra i committenti romani che vedono concretizzarsi in essa quella particolare concezione filosofico-letteraria della vita in campagna esaltata nella Roma repubblicana, mentre, attraverso l'estensione della villa e del suo giardino, si poteva comunicare il proprio status symbol, il proprio potere e la propria ricchezza ed i colli, anche se ridotti ad orti e vigne, sembrano offrire quella posizione privilegiata che li aveva fatto divenire i "luoghi di delizie" dell'antica Roma. La vista sulla campagna e l'aria che col vento giunge dal mare è salubre e tonificante. Quale migliore posizione per impiantarvi delle ville e delle "vigne" o "ville minori", cioè abitazioni corredate del giardino rustico e dello spazio agricolo, all'interno delle mura della città, oppure appena al di fuori della cinta urbana?
Con tali «realizzazioni cinquecentesche – come osserva Annalisa Maniglio Calcagno[99] – il paesaggio si caratterizzò in rapporto alle esigenze di "venustas" e "voluptas", mentre quelle dell'"utilitas", vennero gradualmente abbandonate e con esse il significato "etico" della vita in villa. L'edificio e la sua cornice paesistica, differenziandosi sempre più dai caratteri della campagna circostante, divennero il centro prospettico, l'elemento di organizzazione visuale del paesaggio stesso; si trasformarono in splendide isole, separate dal vasto ambiente naturale. L'interesse degli artisti fu più spesso concentrato sulla sistemazione scenografica del giardino che sull'architettura della villa».
È in queste ville, nei dintorni di Roma, che il giardino italiano, intorno alla metà del secolo XVI, assume quella forma definitiva e compiuta che, secondo Francesco Fariello, «ne faranno una delle creazioni più brillanti della Rinascenza. Tutto un gruppo ne sorse quasi contemporaneamente, ad opera di Jacopo Barozzi, detto il Vignola, il vero architetto paesaggista dell'epoca ed il massimo creatore di giardini del Cinquecento, cui si devono i modelli insuperati di Bagnaia e di Caprarola[100]». Egli inizia i lavori nel



Arazzo della serie dei Mesi Trivulzio (mese di aprile), Milano, Civica Raccolta di Arti Applicate e Incisioni.

1559 per i Cardinali Alessandro e Ottaviano Farnese "del giardino grande" di Caprarola, una delle più belle opere del Rinascimento, dove una pittoresca "catena d'acqua", che scaturisce da una grande fontana detta "dei fiumi", si snoda fra due scale rettilinee poste su un leggero pendio, circondata dalla rigogliosa vegetazione del bosco dalla valle sottostante.
Non manca il "giardino intorno" con la bella fontana "del giglio" e con molti fiori ai quali il Vignola, innovando, assegna un ruolo nella composizione del giardino privato. Il Fiorani[101] lo definisce «una mirabile visione di elementi vari e contrastanti con la natura circostante che è la cornice ed insieme il piano su cui si adagia la complessione architettonica. Un documento della genialità e dell'intuizione artistica del Rinascimento».



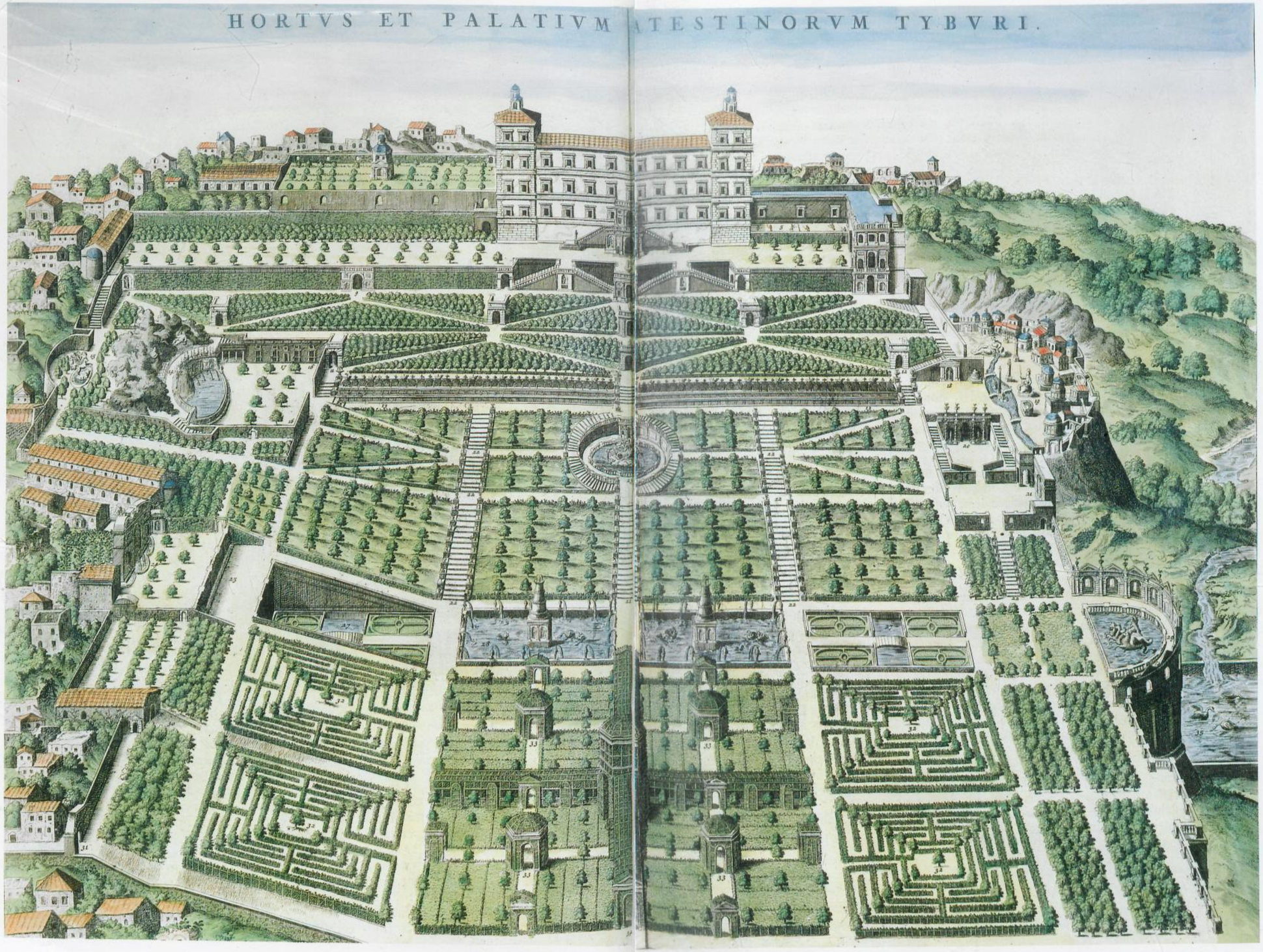
G. Lauro, particolare di villa Lante a Bagnaia.

alle pagine 76-77
Joan Blaeu, Theatrum civitatum..., Amsterdam 1663. Pianta di Villa d'Este a Tivoli.

Lo stesso Barozzi nel 1586, mentre è ancora impegnato nella realizzazione della villa di Caprarola, inizia con un disegno, eseguito da Tommaso Ghinucci, la riduzione a giardino, per il Cardinale Gambara, di una parte del parco rustico della vicina Bagnaia, ottenendo un complesso conosciuto come "Villa Lante" che, nonostante le modeste dimensioni, è tra i più bei giardini del Rinascimento. In esso l'acqua che scende attraverso una serie di vasche, fontane e cascate, di terrazza in terrazza, ha un ruolo estremamente importante e dinamico e sarà fonte di ispirazione per gli artisti del Barocco ai cui stilemi il complesso, che non ha rivali in quanto ad armonia complessiva, sembra già accennare.
Inoltre il Vignola realizza, a partire dal 1565, sul versante settentrionale del Palatino, per il Cardinale Alessandro Farnese, lo spettacolare complesso degli *Orti Farnesiani* nel quale il paesaggio viene trasformato in scenografia mediante scale che si inerpicano fra i due ripiani del forte pendio. È questa una brillante derivazione dell'idea prospettica del Bramante che, oltre alle scale, utilizza le terrazze, un emiciclo che racchiude una grande fontana e due voliere a loggiati. Gli *Orti*, demoliti nel XIX secolo, sono conservati alla nostra memoria da varie incisioni.
Il grande architetto ha già realizzato, a partire dal 1550, dopo la sua venuta a Roma, su incarico di Papa Giulio III, in una piccola valle presso la Flaminia, villa Giulia. Il disegno originario è del Vasari e, successivamente al Vignola, vi interverrà l'Ammannati. Questo "luogo di delizie" papale, che può essere raggiunto per via d'acqua da Castel Sant'Angelo, ha un grande cortile che si apre su un giardino, con interposto ninfeo, a rampe artificiali create appositamente a fini architettonici, mentre altri giardini, ora scomparsi, si aprono ai lati.
Ad un altro grande architetto, il napoletano Pirro Ligorio, si deve la sublime espressione paesistica di quel secolo: il giardino di Villa d'Este a Tivoli, realizzato nel 1550. Il committente è il cardinale Ippolito d'Este, nominato governatore di Tivoli dopo la fallita elezione al pontificato. Il figlio di Lucrezia Borgia, insoddisfatto dal vecchio convento che vi sorgeva, incarica il Ligorio del progetto di restauro. Si celebra ancora una volta il dominio dell'uomo sulla natura per magnificare il potere, il fasto e la ricchezza del proprietario, sicché lo Zappi nel 1576, a proposito di Villa d'Este scriverà: *«L'arte degli huomini e la forza del Cardenal de Ferrara, ha forzata e fracassata la natura del luogo del giardino»*, alludendo agli interventi fatti per la realizzazione, con l'abbattimento di una parte della città per dare un'area sufficiente all'impianto.
Il giardino è previsto fin dalla progettazione come una componente essenziale della casa e si articola in tre parti: una inferiore, piana, e due terrazze che si inerpicano verso la villa. L'opera gigantesca, realizzata dal 1550 al 1569, sfrutta tutte le risorse dell'ambiente naturale "educandole" secondo i principi rinascimentali. Infatti il Ligorio livella i pendii secondo due direttrici principali, utilizza il patrimonio idrico nelle sue infinite possibilità, struttura la ricca vegetazione compensando spazi aperti e chiusi, viali, prospettive, fondali. Il celebre idraulico Oliviero Olivieri, al fine di avere l'acqua per le oltre cento fontane disseminate nel giardino e per le quattro peschiere, fa deviare il corso dell'Aniene realizzando così un impiego d'acqua che non troverà più riscontro nella storia dei giardini. La vegetazione, le pietre, i marmi, sono visti tutti in funzione dell'acqua che sgorga in mille forme e che si accompagna a tutte le invenzioni antiche conosciute e a nuove creazioni quali le "stanze dei venti", "labirinti", "tempietti",

meccanismi mossi dalle acque e perfino una riproduzione dei più illustri monumenti di Roma, la cosiddetta "Rometta". Come scrive lo stesso Ligorio, si vuole che i giardini di Villa d'Este abbiano *«...forme fantastiche et come è in sogni fatte per recare stupore e meraviglia»*. Si anticipano così i sentimenti controversi che, nella seconda metà del Cinquecento, allorché la serena fiducia nel potere assoluto dell'uomo sulla natura comincia a venire meno, animeranno i giardini manieristi, dove la natura verrà intesa e rappresentata come un universo magico e segreto che suscita paura e sorpresa, che affascina e intimorisce. La prospettiva lineare del giardino progressivamente si inizierà a deformare, il bosco si farà sempre più vicino, la statua classica diverrà un mascherone mostruoso e si entrerà nel giardino con il sentimento di avvicinarsi ad un mistero che la fantasia vuole contemplare e la ragione capire.
Lo stesso Ligorio, a metà del secolo, ha trasformato il bosco del Principe Orsini, che fiancheggiava l'abitazione, in un parco pieno di sculture. Il giardino è un luogo *sui generis*: infatti, in contrasto con altri giardini rinascimentali, dominati dalle leggi dell'ordine e della geometria, monumenti mostruosi e surreali sorgono là dove la natura ha lasciato casualmente dei massi erratici. Vi sono comunque fontane, un lago artificiale e giochi d'acqua, che solo quelli di Villa d'Este riusciranno più tardi a superare.
Villa d'Este, esemplare completo e perfetto del giardino cinquecentesco, che si richiama allo schema bramantesco del Belvedere, ma che risente anche dell'idea raffaellesca di Villa Madama nel suo legare l'architettura al giardino "piantato" e il giardino col paesaggio, e che utilizza l'acqua come elemento decorativo non meno importante del verde, diviene la insuperata meraviglia del tempo. Essa ci è tramandata dalla descrizione che Michel de Montaigne ne fa nel 1581 nel *Journal de voyage* e da numerose incisioni. Da sottolineare quella di Giovanni Francesco Venturini, contenuta nella quarta parte de *Le fontane di Roma...* di Giovan Battista Falda, magnifica raccolta della quale resta copia alla Biblioteca Estense, insieme ad un esemplare de *Li giardini di Roma...*, dello stesso autore, del 1688. Inoltre, ce lo ricorda una celebre veduta dall'alto del Du Pérac del 1573 ed una prospettica del Piranesi nell'anno 1773, che la mostrano in tutta la grandiosità e spettacolarità della sua realizzazione, fortunatamente giunta a noi senza disastrosi sconvolgimenti.
Altri giardini degni di nota a Roma sono quelli voluti dal Cardinale Ricci di Montepulciano e costruiti da Annibale Lippi accanto alla villa che, sorta nella sommità del Pincio, nei luoghi che conobbero i fasti di Lucullo, passò in seguito, nel 1576, col Granduca Ferdinando di Toscana, alla Famiglia Medici, dalla quale prende il nome. Come si evince da una stampa di anonimo del Settecento e soprattutto dalle incisioni del Falda, sia in prospettiva che in pianta, il giardino aveva al centro un obelisco che si ergeva tra le aiuole di forme geometriche, mentre davanti alla villa si estendeva uno spiazzo libero con fontana centrale e due vasche di granito; soltanto in fondo si trovavano aiuole fiorite. Fu tra i giardini del Cinquecento quello che accolse il maggior numero di statue, tra le quali il Mercurio del Giambologna. Molte furono asportate da Napoleone lasciando le nicchie vuote, come ancor oggi si può vedere.
Sempre a Roma, sul monte Celio, dove si trovavano le antiche caserme romane, Giacomo del Duca iniziò nel 158 la villa per Ciriaco Mattei. Nulla è rimasto del giardino che, arricchito nel Seicento da labirinti, giochi d'acqua e fontane, fu trasformato in paesistico nell'Ottocento. Anche per questo complesso il Falda ci viene in aiuto con le sue preziose incisioni.
Firenze, nel maturo Rinascimento, porta al massimo livello artistico i principi dell'Alberti con la realizzazione della Villa Medici di Castello. Il giardino fu progettato per Cosimo I da Niccolò Tribolo. Il Vasari lo definirà *«il giardino più magnificente d'Europa»*. Iniziato nel 1538, consisteva in una serie di terrazze collegate tra loro da un viale principale; ad ogni livello il punto focale ed innovatore rispetto ai limiti posti dall'Alberti era dato da una statua e da una fontana. All'esterno del giardino ornamentale recintato, più elevato, sia pure leggermente, rispetto alla villa, vi erano aree adibite a frutteto e a coltura di ortaggi. Anche questa è una diversità rispetto ai giardini rinascimentali i quali, escludendo quasi sempre il carattere utilitario, rifiutavano i "pomari" e i frutteti così diffusi nel Medioevo, dei quali ancora si conservava ricordo nel Quattrocento. A Firenze il giardino cinquecentesco nasce infatti come giardino dell'intelligenza, coniugando l'idea di "utilitas", di orto, di campagna, con l'idea di svago, di riposo dalle cure quotidiane, di "otium" intellettuale.
Lo stesso Tribolo, poco prima di morire intorno al 1550, elabora il disegno e comincia la costruzione del giardino, che si pone come l'emulo toscano di Villa d'Este, ricavato sulla collina di Boboli, sulle cui prime pendici era già il brunelleschiano Palazzo Pitti. La collina, acquistata da Eleonora di Toledo, che commissiona al Tribolo l'esecuzione dei giardini,

HORTVS ET PALATIVM ATESTINORVM TYBVRI.



viene sistemata come un grandioso anfiteatro e vedrà via via gli interventi successivi all'Ammannati del Buontalenti, di Giulio e Alfonso Ponzi, fino alla sistemazione settecentesche di Zanobi del Rosso.
L'altra villa medicea importante anche per il suo giardino è quella di Pratolino, per la quale, nel 1568, il granduca Francesco I dà l'incarico di esecuzione al Buontalenti, che ne curò i disegni, collocandola in un bosco in cima ad un colle. I suoi giardini si estendevano su due pendii coperti di boschi di abeti. Le grotte ricavate sotto la terrazza su cui sorgeva la villa, i giochi d'acqua, le fontane, le peschiere e le statue stupirono Montaigne che ne lascerà una descrizione nel suo *Journal de voyage*: *«Una villa che il duca di Firenze si è costruita da dodici anni in qua: (...) per abbellirla ci sta impegnando tutti i cinque sensi della natura (...). Per mezzo dell'acqua non solo si creano musiche ed armonie, ma si danno svariati movimenti a molte statue e molti animali che si tuffano per ben cose simili. A muovere un solo congegno ecco tutta la grotta piena d'acqua...»*. La villa di Pratolino sarà distrutta per volere dei Lorenesi nell'Ottocento. Le immagini della villa e del parco di Pratolino, insieme ad altri tredici immagini di giardini toscani rinascimentali, sono oggi conservate attraverso un documento eccezionale costituito da quattordici lunette dipinte su commissione del granduca Ferdinando I alla fine del secolo XVI, da Giusto Utens, un fiammingo che viveva a Carrara, per decorare la villa di Artiminio, al centro del parco di caccia granducale nel Montalbano.
Il giardino cinquecentesco, passato attraverso le esperienze realizzative di Roma e di Firenze, trova anche terreno di sviluppo a Genova e nei suoi dintorni dove però, a causa dello spazio limitato, ricavabile tra le rocce scoscese sul mare, e della scarsezza di acqua, si dovette ricorrere ad un giardino chiuso da mura a protezione dei venti con alle spalle, in alto, un bosco di lecci e cipressi ed in basso un frutteto. Essendo fortemente terrazzato, era collegato da varie rampe e scalinate e mosso da aiuole e statue, ninfei e fontane che ricevevano acqua da un lago posto nel bosco situato più in alto. Vi lavorano architetti della levatura di Rocco Lurago e del perugino Galeazzo Alessi che sapranno dare, sia nei palazzi che nei giardini, elevate manifestazioni della loro arte.
Così il Lurago lavora a Palazzo Doria fatto costruire dall'ammiraglio Andrea tra il 1521 ed il 1529, realizzando quella felice composizione fra cortile, scala e giardino che diverrà un modello a Genova nelle costruzioni di tale tipo.

L'Alessi svolge nelle ville il tema del giardino tenendo ben presente il prototipo comparativo rinascimentale, con l'attuazione però del modello architettonico per dare maggiore respiro alle masse arboree. Fra il 1550 ed il 1590, egli costruisce una serie di ville: Villa Imperiali a Sampierdarena con giardini imponenti, Villa della Peschiera a Genova, Villa Scassi, Villa Sauli, Villa Cambiaso ad Albano.
Nell'Italia settentrionale il giardino cinquecentesco trova soluzioni felici anche in Lombardia, in Piemonte, nel Veneto e nelle Marche.
Così abbiamo Villa d'Este a Cernobbio sul Lago di Como che, costruita nel 1568 su disegni di Pellegrino Tibaldi, con i giardini, il maestoso viale a cipressi, la catena d'acqua e le grotte, è l'esempio lombardo più noto.
Con il giardino del Palazzo Reale e con lo sconfinato Regio Parco, iniziato da Emanuele Filiberto e terminato da Carlo Emanuele I, spazio verde al quale Tasso si ispirerà per la descrizione del giardino di Armida, Torino inizia la mirabile cintura dei castelli e delle ville sabaude che contribuirono a farne una delle capitali dell'architettura del giardino barocco.
C'è da osservare che nei castelli o nelle ville piemontesi il giardino, già legato culturalmente ai modelli della vicina Francia, sfrutta le colline della regione con una visione paesaggistica di ampio respiro. Scarso rilievo ha invece la diffusione di luoghi di svago in campagna, ritenuti a ragione troppo a rischio per le condizioni politiche di Stato cuscinetto assunto dal Piemonte nelle lotte tra Spagna e Francia.
Nel Veneto è da ricordare Villa Giusti a Verona, il cui giardino, creato nel 1580, si distende su un pendio che domina l'Adige e ricorda lontanamente Villa d'Este a Tivoli.
Mantova è presente con le ville dei Gonzaga: Marmirolo, il Bosco della Fontana e Sabbioneta. Nella città, dal 1524, per volere dei Gonzaga, è presente Giulio Romano che lascia soprattutto la sua impronta con il Palazzo del Te, residenza campestre dei Gonzaga, alla quale l'artista lavora per ben dieci anni, costruendovi anche il giardino, in asse con l'edificio, con aiuole regolari, due peschiere traversate da un prato e un monumentale emiciclo, una volta ornato da statue marmoree. In lontananza, tra le luci delle arcate dell'esedra, si intravede la dolce campagna mantovana cara a Virgilio.
C'è da osservare che in questa, così come nelle altre regioni padane, i giardini trovano la loro collocazione in pianura e quindi viene loro a mancare quell'elemento naturale che, soprattutto nel Lazio, nella

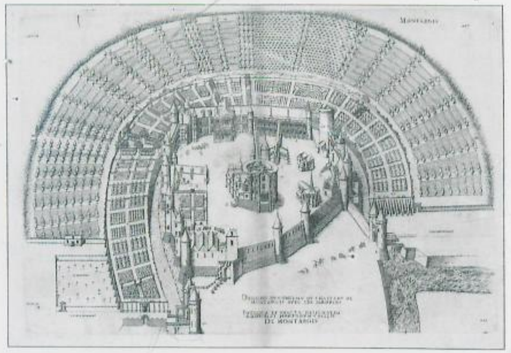
Toscana e nella Liguria ha permesso la loro ambientazione sui terreni scoscesi. Ma anziché dare origine ad un nuovo modo di impostare e di avvalorare il giardino rinascimentale per sopperire alla mancanza delle ideali condizioni ambientali, la villa, soprattutto nel Veneto, secondo il Fariello[102] «conserva il carattere semicentrico della fattoria agricola. Nelle ville venete infatti, il giardino si riduce ad uno spiazzo limitato di contorno all'edificio, trattato senza pretese accanto ad orti e pomari. Dalla concezione romano-fiorentina permane soltanto l'impianto su schema assiale e l'impiego di grandi viali alberati».
Tuttavia la scena veneta nel Cinquecento è dominata dalla figura di Andrea Palladio che, nel suo trattato su *I quattro libri dell'architettura*, presente alla Biblioteca Estense in un'edizione veneziana del 1581, mentre si sofferma sugli edifici della villa eretti come templi sulle colline e sugli ameni per uso agricolo, poco o nulla dice dei giardini veri e propri. Ciò corrisponde alla sua visione del giardino che non si inserisce nell'architettura dell'edificio come complemento effimero e grazioso, ma si appone ad esso in maniera più decisa con riferimento al più vasto giardino che è costituito dall'ambiente naturale nel quale è immersa l'abitazione. Ciò spiega perché la villa palladiana si apre con grandi barchesse intorno ai giardini e si estende indissolubilmente con un lungo porticato tra i campi coltivati che la circondano. Dalla residenza principale si ha lo spettacolo della natura coltivata sia come giardino che come piantagioni da frutto ed il giardino offre, dal canto suo, attraverso viali assiali, la perfetta visuale della villa.
Così i giardini, dilatandosi naturalmente nell'ambiente agreste, stabiliscono un rapporto dialettico con l'architettura. Ne sono esempio Villa Capra, detta della Rotonda, a Vicenza, con la descrizione del paesaggio nel quale essa è inserita e la Villa di Daniele Barbaro a Maser, appoggiata sul pendio di un colle nel verde degli abeti, i cui giardini, di una certa importanza, sono descritti dallo stesso Palladio. Essi non sono ascrivibili né ai canoni manieristi con i quali egli conviveva, né a quelli del Rinascimento che pure egli ben conosceva, ma forse in questo sta la vera originalità del suo stile.
Vincenzo Scamozzi, pur non dedicando anch'egli molto spazio teorico ai giardini nel suo trattato l'*Idea dell'architettura universale*, opera della quale la Biblioteca Estense possiede un'edizione veneziana del 1615, si muove sulle orme del Serlio e del Palladio, dal quale raccoglie l'eredità dell'idea di apertura del giardino al paesaggio, con ampi cenni alle norme per la loro costruzione degli spazi verdi.
Una delle sue opere realizzate che hanno qualche interesse anche per il giardino, rispecchiante la dolcezza e la serenità dello stile veneto, è la villa Cornett, oggi Venezze, a Treville.
Tra i numerosissimi giardini rinascimentali merita anche un ricordo Villa Imperiale a Pesaro, già costruita per Alessandro Sforza dopo il 1450 e rinnovata dall'architetto Girolamo Genga, nella prima metà del Cinquecento, per volontà di Eleonora Gonzaga. I parchi della villa, che avevano spalliere di aranci, alberi di cedri e di limoni, con viali ombreggiati dalla vite, fiancheggiati da siepi d'alloro e di rose, destarono la meraviglia nei contemporanei e uno di questi, il geografo domenicano padre Leandro Alberti[103], nel descriverla, dirà che il palazzo portava quel nome perché era così bello da sembrare l'abitazione di un imperatore, e, a proposito del verde che lo circonda, aggiunge: *«(...) Tacerò i vaghi giardini che sono congiunti con detto palagio, né quali oltre all'ornato, da quelli ritrovuansi d'ogni maniera d'alberi fruttiferi, et parimenti le Topie coperte d'ogni specie di viti. Sarei molto lungo s'io volesse descrivere l'ordine delle pareti di busso, mortella, rose, ramerini et d'alloro, dalla quali sono partiti, et anche intorniati detti giardini. Invero par questo luogo un delitioso paradiso»*.
Resta da dire, in ultimo e non certo per l'importanza, ma solo perché riguardano in particolar modo la famiglia d'Este, dei giardini creati a Ferrara nel corso del Cinquecento, cercando di cogliere quale contributo essi abbiano fornito alla creazione del cosiddetto giardino "all'italiana", anche se occorre subito sottolineare che essi ebbero la peculiarità di essere squisitamente urbani e assunsero carattere politico. Poiché, fin dal XVII secolo, sono stati profondamente alterati o distrutti, ci serviamo delle descrizioni pervenuteci da poeti, filosofi e botanici e dei lontani modelli come Tivoli e Cernobbio, anche se la diversa committenza e le diverse condizioni ambientali ne sconsigliano l'accostamento.
La città estense ebbe molti giardini di rilevante significato sia sotto l'aspetto storico che sotto quello della pianificazione urbana. Si tratta degli "horti" e dei giardini che gli ultimi duchi d'Este hanno creato e riprogettato nel corso del '500, ultimo secolo della loro permanenza a Ferrara. La città era stata fortificata in maniera esemplare tanto da essere ritenuta inespugnabile. Gli Estensi, a fianco delle opere militari, curarono gli spazi verdi all'interno delle mura sfruttando spesso ampie zone a ridosso degli spalti.



Theatrum Sabaudiae, V. I. Regio Parco o Viboccone.

La creazione di giardini sulle mura, per i quali Ferrara andava celebre, si giustificava col proporre il giardino come tramite tra la città e la campagna, superando la barriera delle mura che estraniavano la città dal territorio. In realtà l'intento era quello di filtrare il potere politico espresso dalle fortificazioni militari in una cornice scenografica di un paesaggio adatto allo svolgimento della vita cortigiana, per cui le manifestazioni della corte si erano trasferite in quei giardini che rappresentavano insieme il dominio e la gentilezza. Essendo però tali spazi più utili al passeggio che alla sosta, tra le mura e il canale vi erano compresi una serie di luoghi verdeggianti appositamente costruiti o ristrutturati.
Questi giardini ducali distribuiti secondo un itinerario ideale, come appare da una mappa della città eseguita nel 1605 da Giovan Battista Aleotti ora conservata presso la Biblioteca Comunale Ariostea, erano numerosi. Il giardino del Castello di S. Michele, divenuto nel Cinquecento la residenza abituale della Corte, dopo che la vecchia reggia con il Giardino delle Duchesse, rispondeva al tipo dell'hortus conclusus, era stata ormai abbandonata. Gli Estensi avevano cercato, innovando, di costruire un giardino pensile con essenze esotiche, sia per quanto riguardava gli alberi che i fiori, dotato di una struttura geometrica che comportava un «paesaggio anch'esso geometrico, idealizzato, modulare e di forma aperta: scenografia alle rappresentazioni dei versi di Boiardo, di Ariosto, di Tasso»[104].

Vi erano poi i giardini della Castellina e del "Chiaronome". La prima, costruita nel 1505 come ampio padiglione adibito a borgo di corte, fu preferita da Lucrezia Borgia che fece piantare pini e cipressi in un boschetto; più in su era il bosco della "Ragnaia" e, vicino alla porta di S. Benedetto, la "Cedrara", un orto-serra con piante di aranci e cedri circondato da alte mura e digradante verso un peschiera. Vicino era il "Chiaronome", l'altro giardino alquanto ampio e di forma quadrata attraversato da vialetti geometricamente distribuiti. Nei pressi di Porta Catena, a nord, erano ubicati i giardini di Belfiore, in parte sulle mura e in parte attorno al palazzo trecentesco che dava loro il nome e che, a partire da Leonello, era stata la culla dell'arte ferrarese.
Il "Boschetto", una porzione del "Barco" costituito prima del 1492 con la costruzione delle nuove mura, era di piccole dimensioni e trasformato in serraglio. Oltre ad esso e al canale, più a est, all'angolo delle mura, era posto il giardino di "Montagnola". Il nome derivava dal fatto che il giardino era formato da un piano rialzato da terra di circa 40 metri oltre le mura, affiancato da una torre circolare adibita a "refrigerium".
Il giardino, nato come vivaio, fu sistemato definitivamente nel 1549, con aiuole, viali, ruscelletti ed un'ampia vasca ai piedi delle mura.
A sud si apriva l'ultimo giardino sulle mura detto della "Montagna", realizzato dopo il 1513 su un imponente baluardo, sormontato da terra riportata, piantato con alberi da frutto e a vite e che aveva ai piedi un boschetto di vegetazione molto fitta ed un labirinto. Questo il sistema ferrarese dei giardini di città che, nel 1547, furono presi a modello per quelli di Praga[105]; Ferdinando I, nel 1553, mandò una delegazione nella città estense per compiervi degli studi.
Il giardino ferrarese però si identificava eminentemente nella figura di quello dell'isola di Belvedere, posto in un luogo fuori le mura a sud-ovest, sotto la porta di S. Benedetto, su un'isola del corso abbandonato del Po, detta appunto di "Belvedere".
Sorto per desiderio di Alfonso I e cantato dall'Ariosto che ne aveva sottolineato lo splendore, venne presto additato dai forestieri come il prototipo realizzato dell'idea rinascimentale che qui trovava compiuta espressione armonizzandosi in un paesaggio edenico. L'isola di Belvedere divenne giardino verso il 1516 quando furono chiamati a Ferrara Gerolamo da Carpi, lo stesso che curò la progettazione dei giardini del Quirinale per il cardinale Ippolito, per erigere il palazzo e Dosso Dossi per dipingerlo.
In quel giardino, ricco di pergolati, pioppi, boschetti, frutteti e "giardini dei semplici", la corte estense ed i suoi membri non crearono un rifugio di pace e di ozio, di isolamento dalla città e luogo di contemplazione e dell'idillio, secondo il modello del giardino fiorentino, ma un «luogo di rappresentanza in cui la vita pubblica veniva ostentata ed esposta al fine di indicare una politica limpida, possibile solo con la pace garantita dal governo»[106].
Il giardino rinascimentale italiano, assurto alla metà del Cinquecento ad una precisa tipologia canonizzata nei suoi elementi portanti e dal gusto inconfondibile, esercita la sua influenza anche in altri paesi e prima fra tutti la Francia.
I manieristi della scuola di Fontainebleau impongono il recepimento di quei canoni e Caterina dei Medici ne incoraggia l'acquisizione. Un'idea abbastanza concreta e fedele dei giardini francesi dell'epoca ci viene offerta dall'opera di J. Androuet Du Cerceau, disegnatore, incisore ed editore che pubblica a Parigi, tra il 1576 ed il 1579, un'opera in due volumi intitolata *Les plus excellents bastiments de France*, dove presenta le dimore dei più potenti personaggi del suo tempo, quasi a voler sottolineare la loro vanagloria. Ma l'autore, che è un intellettuale colto e intelligente, protagonista egli stesso del Rinascimento francese, riesce a darci con la sua opera lo specchio figurativo di un'epoca, attraverso la preparazione di minuziosi disegni, spesso ripresi dal vero e quindi scientificamente attendibili.
L'opera, presente nel Fondo Estense nella rara prima edizione cinquecentesca, è un'eccezionale antologia, attraverso 149 incisioni di 30 castelli e parchi francesi, con i loro giardini, usando anche per questi la tecnica dell'ingrandimento dall'insieme al dettaglio, adoperata per gli edifici. Offre così ai contemporanei e ai posteri un ritratto molto realistico, accompagnato da accurate leggende, di quanto il giardino italiano, nelle sue tipologie dell'hortus conclusus o di quello più avanzato rinascimentale, avesse influenzato i grandi giardinieri e architetti francesi a metà del Cinquecento[107] e quanto fosse diffusa la moda nobiliare di vivere prevalentemente in campagna, lontani dalla caotica vita cittadina. Egli passa in rassegna parchi e castelli rimasti famosi nei secoli quali Anmboise, Blois, Chenonceaux, Fontainebleau con il famoso parco realizzato da Francesco I, Le Tuileries, luogo di riposo lungo la Senna voluto da Caterina dei Medici, Gaillon, Chantilly e Montargis, che gli sta particolarmente a cuore perché ospita la sua protettrice, Renata di Francia.

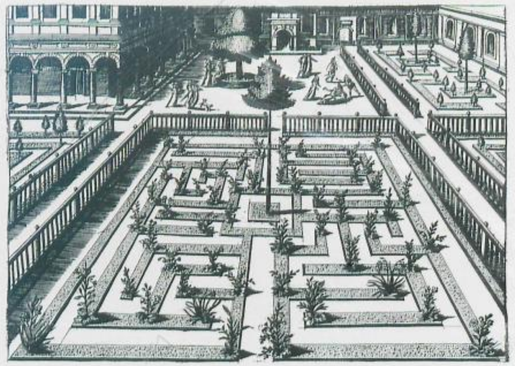


J. A. Du Cerceau, Castello di Montargis, cc[69v -70r].

Tutti gli spazi vecchi e i giardini ai quali l'autore dà grande valore e che risultano parte integrante dell'abitazione, sono organizzati secondo i canoni rinascimentali: dal largo viale che conduce ad una larga corte davanti alla facciata principale della villa, sul cui retro si sviluppano basse siepi per permettere all'occhio di spaziare, ai viali, ai boschetti, alle statue, alle fontane, ai terrazzi, si arriva ad un gran giardino che si pone come la prosecuzione della casa e che imita molto l'architettura e i modelli stranieri.
Uno dei castelli con annesso giardino che Androuet Du Cerceau ci documenta è quello di Villandry, dandoci una chiara idea di come gli orti possano essere disposti secondo gli stessi principi formali ed estetici dei giardini ornamentali. Anche da quanto si evince da una recente ricostruzione della pianta dell'orto di Villandry, possiamo comprendere come soltanto in quel castello noi ancora oggi possiamo vedere l'assetto in forma d'arte di un orto padronale del Rinascimento.
Da tale esempio possiamo comprendere come i motivi rinascimentali italiani si introducano in Francia senza un'intima convinzione, dal momento che continuano a vivere e a persistere anche forme e stili di origine medievale. Ciò è deducibile anche da alcune immagini che ci provengono da incisioni francesi del XVI secolo, che sono un misto di nuovo e di antico al tempo stesso. Ad esempio, un'anonima incisione francese della metà del Cinquecento riportata dal Vercelloni[108], insieme ad un'altra xilografia che rappresenta una scena intima intorno ad un desco in un giardino d'amore con tre coppie, si contrappone all'affollata scena di festa collettiva che ancora persiste in quella francese, dove si ha ancora l'immagine «di quella gioia di vivere che esprimevano le raffigurazioni delle feste collettive tardo medievali e umanistiche».
Un'immagine di tipo diverso ci viene dall'Olanda attraverso un'incisione del 1570 che riproduce un disegno e una pittura di Pieter Brueghel il Vecchio, il grande pittore fiammingo che ci ha lasciato nelle sue straordinarie scene anche la rappresentazione di molti monumenti della cultura materiale. La scena è la raffigurazione realistica dei lavori che si compiono in primavera in un giardino olandese del Cinquecento, documentazione rara ed eccezionale che ha insieme valore di documentazione antropologica e didattica.
Il teorico olandese dell'idea del giardino rinascimentale italiano proposto nel nord Europa come espressione di una cultura che si stava via via imponendo, è Jan Vredeman de Vries. Esperto nel disegno e nella prospettiva, diffuse la sua interpretazione della elaborazione architettonica e della decorazione manierista fiamminga e olandese, in una sua opera fondamentale, l'*Hortorum Viridiarorumque Elegantes & Multiplicis formae...*, pubblicata ad Anversa nel 1583, munita di una serie di tavole illustrative, che ebbe notevole e larga influenza in tutta l'Europa settentrionale, ivi compresa l'Inghilterra, dove, nel 1563, Thomas Hill, con lo pseudonimo di Dydimus Mountain, aveva pubblicato *The profitable art of Gardening* e nel 1577 *The gardener's Labyrint*, riproposto in una seconda edizione del 1594. In questo lavoro sono comprese molte piante di giardini e di labirinti, tipologie che appaiono anche nell'opera di Charles Estienne, l'*Agriculture et maison rustique*, pubblicata a Parigi nel 1564.
Probabilmente il De Vries ebbe l'opportunità di vedere queste opere nel periodo in cui, dal 1571 al 1585, risiedette ad Anversa e di recepire molti elementi nelle tavole del suo libro interamente dedicate alle vedute dei giardini; così come pare indubbio che egli ricavi il concetto di unità formale tra casa e giardino già esposto da Androuet Du Cerceau la cui opera sui parchi e castelli francesi egli indubbiamente conobbe. La prima e le successive edizioni dell'*Hortorum...* del 1587 e del 1600, suscitarono grande interesse, sia per le vedute prospettiche che per il soggetto trattato. I suoi disegni contengono una novità per l'arte dei giardini, i cosiddetti «parterres de pièces coupées», una specie di aiuole composte in una cornice per esporre piante esotiche.
Gli elementi utilizzati dal De Vries per giardini, fontane, nicchie, ruscelli, terrazze e labirinti, sono ormai noti e diffusi a quel tempo, mentre risultano innovativi, quanto improponibili, le configurazioni dei terrazzi e il disegno dei giardini come esito dell'interpretazione della cultura classica e soprattutto degli ordini vitruviani. Infatti l'autore presenta nelle 28 tavole incise, che diventeranno 129 nell'edizione del 1587, il giardino dorico, ionico e corinzio. Esercitazioni accademiche certo, ma anche, grazie alla minuta rappresentazione realistica, fonte di preziosa informazione documentaria sui giardini olandesi del secolo XVI.
Per quanto riguarda l'Inghilterra, c'è da osservare che nel periodo elisabettiano si venne delineando una nuova figura, ampiamente diffusa: quella del "giardiniere dilettante". La cultura rinascimentale e la nuova passione per i fiori e i giardini da parte della classe dirigente della vicina Olanda, portano il giardinaggio dall'originale configurazione di valore simbolico a quello di una passione, necessaria per delineare lo stile di vita del nuovo gentiluomo. Basti pensare che, a seguito del dilagare di questa moda, in Inghilterra[109], nell'ultimo decennio del Cinquecento, furono importate ben 288 specie esotiche di piante e, da allora, in quel paese, l'interesse botanico a qualunque livello, fu sempre congiunto con l'esigenza della gestione diretta della cultura materiale del giardinaggio e della conseguente successiva contemplazione.

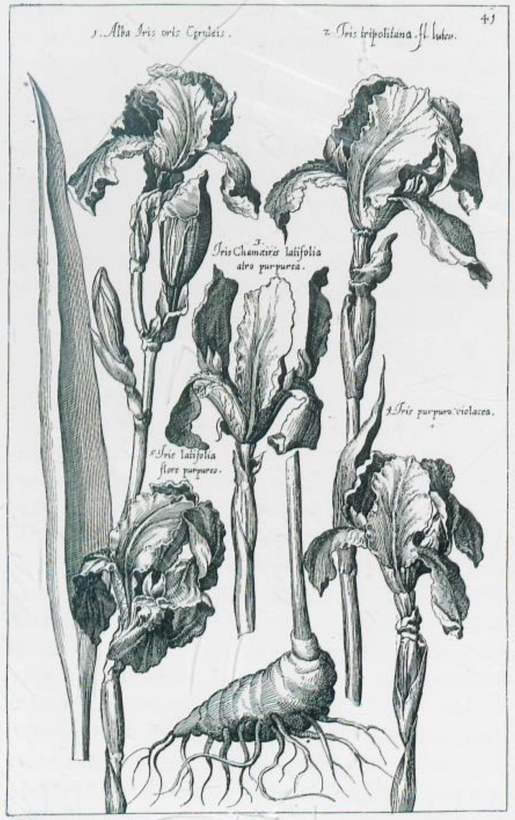
18. *Il "giardino dei semplici" e gli orti botanici*

Prima di proiettarci nel Seicento, con le forme che l'idea di giardino andrà assumendo in Italia e in Europa, non si può non prendere in esame una specie di giardino *sui generis* che mira ai contenuti più che all'estetica e che nel Cinquecento trova il suo significato più pieno, in quanto raccolta vivente di piante medicinali in funzione dell'insegnamento per le scuole di medicina, quel "giardino della scienza" che veniva individuato nel secolo XVI col nome più corrente di "Hortus Simplicium" o "Orto dei Semplici", in quanto "semplici" venivano definiti generalmente i medicamenti tratti direttamente da vegetali, animali o minerali.
Via via che la botanica assurge a dignità di scienza, il termine di "orto botanico" o di "giardino botanico" andrà usato per individuare, in maniera sempre più concreta, fino ai nostri giorni, i luoghi dove si coltivano piante indigene o esotiche destinate a ricerche botaniche compiute in speciali istituti universitari o in scuole superiori agrarie, o anche in istituzioni, che pur indipendenti, hanno sempre come obiettivo i progressi di questa scienza.
Il concetto di orto botanico è in realtà ben più antico e, pur non ancora studiato a fondo e ricostruito in una sequenza organica, trova i suoi esempi nei giardini dei templi, come quello di Karnak in Egitto, risalente al 1500 a.C. Tali giardini erano indirizzati principalmente alla produzione di alimenti e di fibre vegetali. Sappiamo però che i Tolomei ebbero ad Alessandria coltivazioni di piante medicinali e facevano ricerche su di esse al fine di investigarne le proprietà terapeutiche.
L'idea di un orto botanico, nel senso in cui noi oggi lo intendiamo, è attribuito ad Aristotele e la sua prima realizzazione a Teofrasto, il quale coltivava molte piante in un orto ritenuto da molti il più antico degli orti botanici intesi nella loro accezione più ampia.
Anche in epoca romana si hanno notizie di orti per la coltivazione di erbe medicamentose, come ci riferisce Plinio visitatore dell'orto del medico e botanico Antonio Filoromeo Castore.
Anche nel Medioevo viene continuata la tradizione di coltivare piante soprattutto a scopo medicinale. Se ne ha esempio nel giardino creato in Vaticano da Niccolò III, intorno al 1280, il "Viridarium novum", un reparto del quale viene dedicato alla coltura di piante medicinali ad uso degli archiatri pontifici. Il primo di essi è ritenuto Simone di Genova che nella sua opera maggiore di carattere medico, la *Clavis sanationis*, accenna anche a pratiche per coltivare e trapiantare piante da un luogo all'altro. Grande importanza ha quello che viene ritenuto forse il primo vero orto botanico del mondo, cioè l'orto fondato a Salerno nel 1317, quando la città era al centro del sapere latino, greco, arabo ed ebraico, e convogliava anche il sapere degli antichi rhizomatoi, cioè dei raccoglitori di radici medicinali la cui scienza, primordiale quanto spontanea, era un vero coacervo di credenze e di riti religiosi circonfusi dal loro alone di magia. Allorché Matteo Silvatico redige a Salerno le sue *Pandette* di medicina, testo che avrà fortuna larghissima insieme all'*Herbolaire*, al *Tractatus De Herbis*, ai *Tacuina Sanitatis*, fino a tutto il Cinquecento, nelle quali descrive ben 487 piante, 157 minerali e 77 animali e fonda un vero e proprio orto botanico ove coltiva molte di quelle specie vegetali, la medicina, pure retaggio ancora dell'alchimia, attraverso la graduale faticosa conquista del metodo sperimentale, intraprende il suo lungo cammino verso la



J. V. de Vries, Hortorum... [copia della tav. 23].

luce della scienza, e la botanica, basandosi sull'esperienza e sull'osservazione diretta, diventa scienza autonoma dalla medicina.
Intanto, presso l'Università di Praga, per iniziativa del farmacista fiorentino Angelo, nel 1350 veniva fondato un "orto farmaceutico".
Nel frattempo, il "Viridarium novum" vaticano fu ampliato e riordinato da Niccolò V, nel 1447; da esso attingeva per le sue lezioni il professore di scienze mediche incaricato della dimostrazione dei semplici alla Sapienza.
Gli Spagnoli, conquistatori del Messico, fra le tante meraviglie trovate nel nuovo mondo, ammirarono anche i giardini degli Aztechi e in specie quelli voluti da Montezuma. Ne parla con dovizie di particolari Hernàn Cortéz nelle sue lettere a Carlo V, descrivendo la ricchezza delle piante di quel paese, alcune delle quali con valore medicinale e importate dal nuovo mondo insieme a quele più esotiche.
Nel Cinquecento, come abbiamo visto, l'idea di giardino affermata e dominante si è materializzata come sede di manifestazioni ludiche, teatro di rappresentazioni, luogo di convivio e di accademia, e questo spazio manipolato, che vuole rappresentare un modello della complessità del macrocosmo, è nel contempo luogo di delizie, sito di meditazioni remote, mostra all'aperto di statue e di altre opere dell'ingegno umano, ma anche sede di frutteti e di trionfi floreali. È in sintesi il giardino italiano, scena di comportamenti sociali e individuali del tempo. L'orto botanico ne è una variante, una mutante che ha rapporti genetici sia col giardino "umanistico", sia con l'orto conventuale, sia con l'hortus conclusus, ma è tributario anche alle antiche consuetudini domestiche, alle rituali pratiche dei chiusi romitori, ma soprattutto alle curiosità della nuova botanica che stava assumendo proprio allora dignità di scienza, rispetto alla quale si pone in un rapporto di causa ed effetto.
La crescita delle conoscenze botaniche tra Quattrocento e Cinquecento è collegata a due fattori: l'inserimento dello studio delle piante nelle facoltà di medicine e l'allargamento dell'ambiente geografico. Lo stesso trattato di Pier de' Crescenzi ci dice quanto la coltivazione delle piante medicinali rientrasse nell'ottica della buona amministrazione della famiglia. L'orto che il buon padre di famiglia aveva presso di sé per il consumo domestico si estendeva negli orti farmaceutici presso speziali, medici, patrizi, umanisti, monasteri, ospedali e corti principesche. Ne sono esempi il monastero di Vallombrosa presso Firenze, l'orto dei Gonzaga a Mantova, i giardini Estensi a Ferrara. Inoltre, gli orti dei privati spesso servivano a scopo didattico per l'insegnamento dei semplici attraverso l'"ostensio simplicium". Questo, come "lettura dei semplici", passa agli inizi del Cinquecento nelle maggiori università e le fondazioni di veri e propri orti botanici segnano gli sviluppi della botanica come scienza. A Roma, nel 1514, Giuliano da Foligno istituisce un orto botanico presso i Giardini Vaticani, curato dal famoso Michele Mercati, medico di Gregorio XIII e successivamente esposto in un catalogo da Giorgio Bonelli e poi da Nicolò Martelli, opera intitolata *Hortus romanus* che l'Estense conserva nell'edizione in 8 volumi pubblicata a Roma nel 1772-1793. Giuliano da Foligno anticipa di qualche anno la lettura dei semplici fatta a Pavia nel 1520 da Leonardo Leggi, a Bologna nel 1527 da Luca Ghini e a Padova nel 1533 da Francesco Buonafede. Gli stessi botanici, nella loro veste di semplicisti, cioè raccoglitori di elementi semplici presenti in natura, sono sinonimi di medico e di farmacista e la loro professione li mette a contatto sia con l'ambiente naturale, sia con i testi che riproducono i classici della cultura scientifica. Di conseguenza la pianta inserita nell'orto dei semplici diviene oggetto di interesse per se stessa e non rappresenta il fine per valorizzare il giardino come luogo piacevole. L'orto botanico diviene perciò luogo deputato all'osservazione e alla sperimentazione, laboratorio vicino alla sede dell'università dove si insegna il riconoscimento pratico come entità botaniche delle piante, fino ad allora studiate nelle immagini degli erbari figurati manoscritti e a stampa, spesso in forme stilizzate e quindi lontane da quelle reali, se non addirittura opera della fantasia dell'artista. Finalità queste alle quali si affiancano quelle propedeutiche della esposizione e della conservazione dei semplici.
Tale ritorno all'osservazione e allo studio della natura è un fenomeno della prima metà del sec. XVI, avviato dapprima in Italia, per poi passare in Germania, in Francia e nei Paesi Bassi.
Per quanto riguarda la tipologia degli esemplari botanici presenti in quegli orti, occorre sottolineare che, dalla primitiva configurazione di luogo deputato alla coltivazione delle piante officinali, l'orto botanico si allarga fino a comprendere altre specie aventi un uso particolare, come quelle da frutto o esotiche, per cui le aranciere diverranno in poco tempo serre riscaldate e ambienti protetti per ospitare piante esotiche, "essenze peregrine", rare e inusitate, provenienti da tutto il mondo, che costituivano le "meraviglie" dell'orto. L'orto botanico tra le sue sezioni avrà anche l'"arboreto", dove si coltiveranno piante legnose e cioè alberi ed arbusti. Merito quindi degli orti botanici è anche quello di introdurre e diffondere in Italia specie rare e sconosciute provenienti da tutto il mondo.
Tuttavia anche i primi orti destinati alla coltivazione avevano un loro piano architettonico. Ne è esempio il "Giardino dei Semplici" di Padova, fondato nell'anno 1545, che si rifà alla tradizione dei giardini del Rinascimento italiano, richiamandosi alla configurazione circolare dell'isola di Citera dell'*Hypnerotomachia Poliphili*.
Quest'orto, istituito per iniziativa di Francesco Buonafede, con decreto del senato della Serenissima Repubblica di San Marco del 29 giugno 1545, come "Giardino dei Semplici" è il primo orto botanico italiano ed europeo[110]. Il primato, contestatogli da Pisa[111], pare orientato a suo favore dai documenti esistenti, anche se è innegaabile che poco dopo il luglio 1545, per iniziativa dell'illustre botanico Luca Ghini, l'Università di Pisa ebbe un suo "giardino dei semplici", il cui *Catalogus Plantarum* ... verrà pubblicato da Michelangelo Tilli nell'edizione fiorentina del 1723, conservata nell'antico fondo Estense.
Il Granduca di Toscana, nel dicembre di quello stesso anno, ne volle un altro a Firenze, indipendente da un ateneo[112].
Nel documento istitutivo dell'orto patavino è esposto il programma operativo: *«piantar di semplici e sub fruttici, et di quelle cose che parerano alli periti, dando opera di aver delle cose nostre, come peregrine et dalle insule nostre di Candia, et di Cipro ove sono li più laudati semplici et minerali, et da quelli altri luoghi che li parerano»*.
In ossequio a quel programma, nel 1591 l'orto botanico di Padova avrà ben 1168 specie organizzate e classificate nella complessa disposizione delle sue aiuole. La descrizione dell'orto patavino nella sua più antica configurazione c'è data da Girolamo Porro nell'opera *L'horto de i semplici di Padova...* edita a Venezia nel 1591 e conservata nella biblioteca dell'orto botanico di Padova.
Un altro importante orto botanico sorge nel 1568 a Bologna, per iniziativa di Ulisse Aldrovandi, allievo del Ghini.
A Ferrara, come sostenuto da Gina Luzzato[113], è documentata intorno alla metà del Cinquecento l'esistenza di piante rare nel giardino Acciaioli e Nigrisoli. Giovanni Manardo, autore nel 1535 delle *Epistulae Medicinales*, dense di notizie e di osservazioni sulle piante medicinali e utili per essere informati sugli orti farmaceutici del suo tempo, in una lettera del 1525, asserisce di aver visto il "Panax Herculeum» in un solo luogo a Ferrara, *«Ferrariae, in horto monachorum quos vulgo jesuatos vocant»*. Il famoso botanico e medico portoghese Giovanni Rodriguez di Castelbianco, detto Amato Lusitano, allievo di Anton Musa Brasavola, esplicitamente dichiara l'autorità dell'ambiente ferrarese in ordine allo studio del mondo vegetale: *«chiunque desidera avere conoscenza esatta di botanica o essere istruito nella scienza medica lo consiglio di andare a Ferrara, perché i ferraresi, favoriti da non so quali influssi celesti, sono medici dottissimi e profondi conoscitori della natura»*.
Si sa inoltre che i giardini dei Duchi d'Este ebbero importanza internazionale e che nel 1561 Luigi Anguillara fu chiamato a Ferrara per fare un orto botanico. Alla sua morte, nell'ottobre 1570, ebbe incarico di coltivare piante rare nei giardini ducali il medico e lettore universitario Alfonso Pancio il quale aveva un suo giardino privato che arricchiva continuamente attraverso scambi di esemplari con altri studiosi.
Dopo di lui fu semplicista ducale il fratello Alessandro. Altre figure di botanici e lettori dell'Università di Ferrara, quali Anton Musa Brasavola, Amato Lusitano, Gabriele Falloppia, Giacomo Antonio Bono, Alfonso Cattaneo e Ippolito Obizi, sembrano confermare l'ipotesi dell' esistenza di un orto botanico, già nel Cinquecento, anche se con certezza storica esso risale al 1771.
La successione con la quale in Italia, dal Cinquecento ai nostri giorni, gli orti botanici si sono andati isti-



E. Sweert, Florilegium..., tav. 49.

tuendo senza soluzione di continuità, da Sassari nel 1611, a Messina nel 1638, dove Pietro Castelli realizza quello che può essere definito il primo orto botanico scientifico del mondo, a Torino nel 1722, a Cagliari nel 1762, a Perugia nel 1768, a Parma nel 1770, a Pavia nel 1773, a Milano e a Palermo nel 1781, a Siena nel 1784, a Lecce nel 1800, a Genova nel 1803, a Urbino nel 1808, a Napoli nel 1809, a Camerino nel 1828, a Catania nel 1858, a Portici nel 1871, a Roma nel 1883, a Bari nel 1955, a Trieste nel 1965, all'Aquila nel 1968 e a Cosenza nel 1982, sembra testimoniare chiaramente come questo glorioso istituto, indipendentemente dalla fortuna che l'idea del giardino e la sua concreta molteplice estrinsecazione ha avuto nel tempo, abbia seguito una sua costante applicativa, su binari propri e distanti derivanti dalla validità della ricerca scientifica che sta alla sua radice[114].

Per quanto riguarda Modena, l'orto botanico fu istituito nel 1758, su disposizione di Francesco III, secondo la quale, continuando la tradizione estense già viva a Ferrara, una parte del suo giardino doveva essere adibita ad orto per la dimostrazione pratica delle piante medicinali. Tale compito fu affidato a Gaetano Rossi, professore di medicina presso lo Studio pubblico in qualità di «plantarum demonstrator in Ducali Horto Botanico», che iniziò le lezioni della *«nuova lettura di medicina per la parte botanica il 6 aprile 1758 nella sala della Fabbrica del Ducale Giardino»*.

Nel 1778 l'Orto botanico venne trasferito sotto la giurisdizione dell'Università, con chirografo ducale del 29 ottobre di quell'anno, avviandosi da allora a una sempre maggiore importanza, e passando nel 1800 sotto le cure di Giovanni Brignoli di Brunhoff, il primo storico dell'orto botanico modenese[115], che potrà arricchire in modo straordinario le raccolte, tenendo corrispondenza con altri 120 orti botanici di tutto il mondo. Ciò porterà nel 1821 all'ingrandimento delle serre con un loro raccordo (salone) davanti alla montagnola, assumendo l'aspetto odierno.

Anche in altri paesi d'Europa, parallelamente alla diffusione del giardino all'italiana, avviene quella degli orti botanici.

In Spagna il primo orto fu dovuto a Filippo II, su istanza del celebre medico naturalista Laguna, con un chirografo del 15 settembre 1555, che destinava una parte dei giardini di Aranjuez alla coltivazione scientifica.

In Olanda il primo orto botanico fu quello di Leida del 1577. Fra i primi paesi d'Europa incentivò l'insegnamento da parte dei più famosi botanici europei, come L'Ecluse e Paul Hermann, del quale alla Biblioteca Estense esiste la *Horti Accademici Lugduno-Batavi catalogus...*, nell'edizione del 1687. Il catalogo di Leida del 1633 elencava ben 1134 specie, diventate oltre seimila dopo un secolo. Dell'orto botanico di Amsterdam fondato da Jan Commelin, il fondo Estense conserva i due volumi dell'edizione *Horti medici Amstelodamensis... descriptio*, pubblicata dal 1697 al 1761.

In Inghilterra il primo orto botanico fu fondato ad Oxford nel 1621. Quel paese vanta l'istituto più vasto d'Europa, i Royal Botanic Gardens di Kew, vicino a Londra, fondati intorno al 1759.

19. *Il giardino barocco*

Riprendiamo il filo dello sviluppo dell'idea del giardino che alla fine del Cinquecento l'arte rinascimentale ha portato ad una ben precisa individuazione tipologica. Tuttavia l'arte, nella sua perenne, lenta evoluzione, ha già fatto intravvedere in qualche esempio lievi tendenze barocche, come dimostrano gli esempi di Villa Lante e il Pratolino. Possiamo affermare che l'arte seicentesca del giardino è un legittimo svolgimento delle forme cinquecentesche. I principi generali del secolo XVI vengono accettati secondo il gusto del momento, per cui l'arte del giardino segue le sorti e prende l'accento di ogni forma d'arte contemporanea. Tuttavia, almeno nei primi anni del Seicento, il vento barocco, che avanza a poco a poco e si insinua nelle forme dell'arte italiana, non intacca di molto l'impianto rinascimentale del giardino, che anzi si va via via arricchendo di quei valori che promanano come consacrati dalle grandi realizzazioni effettuate in tutto il nostro Paese. Il solido impianto manieristico, realizzato nel Cinquecento, resiste inizialmente al nuovo, per cui il passaggio verso i più aperti orizzonti del Barocco è graduale e irto di difficoltà, sollevate da chi, ancorato all'antico, difende i valori del classicismo cinquecentesco contro l'arte dei "gentili inganni" offerti dalle false prospettive e dai prodigiosi effetti del giardino barocco. Così Giovanni Pietro Bellori[116] può affermare, con un giudizio sferzante, che gli artisti barocchi sono *«uomini certamenti vuoti d'ogni scienza»*.

Il contrasto ideologico che si delinea è anche originato dalla nuova visione spaziale che si va affermando dopo la seconda metà del Cinquecento, allorché si fronteggiano due diverse filosofie, quella classica del "finito" e quella barocca dell'"infinito", verso la quale la prima perde terreno e retrocede, confortata dai nuovi orizzonti aperti dalla scienza che cancellano la teoria geocentrica, con Copernico e Galileo, e che portano, all'inizio del secolo XVII, alla teoria di Keplero e a quella successiva di Newton. Per tale ragione la sensazione dell'ignoto che pervadeva la ricerca si tramuta nella meraviglia della scoperta della realtà, ivi compresa quella offerta dai nuovi mondi che ha allargato il rapporto dell'uomo dai suoi immediati dintorni alla totalità dell'Universo.

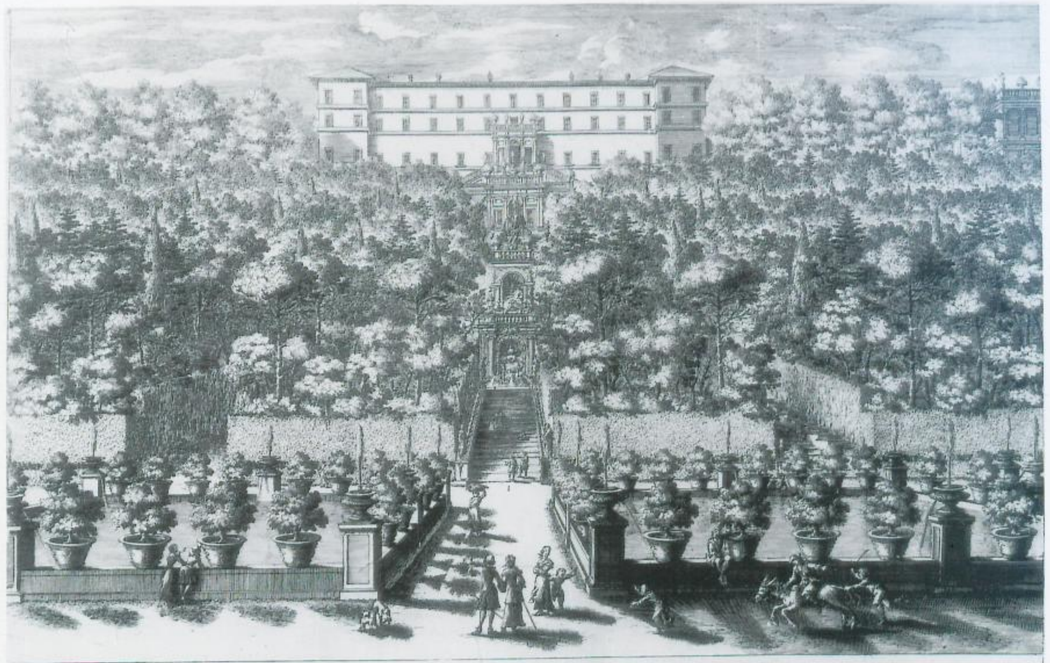
Tutto ciò sollecita gli artisti a concepire e a sperimentare nuove forme di spazialità, per cui il giardino tende ad ingigantirsi continuamente e a perdere i confini per identificarsi con il paesaggio circostante, a concretizzare nelle architetture "barocche" idee di estensione, dinamismo e centralità in modi diversi a seconda delle particolari situazioni politico-culturali e linguistiche delle varie realtà ambientali. Nelle architetture religiose e civili seicentesche, nelle residenze ufficiali e private di sovrani, patrizi e principi della Chiesa vengono ricercate spettacolarità e feste per celebrare il prestigio politico delle varie corti e dei ricchi committenti. Il fasto viene ritenuto la manifestazione più evidente del potere e la spettacolarità dell'architettura barocca diviene, a sua volta, perfetta adesione alla preferenza del secolo per ogni forma di esteriorità.

Lo sviluppo della scienza prospettica favorisce la ricerca di nuovi effetti scenografici e illusionistici, per dare agli spazi l'afferenza di dimensioni maggiori del reale, così in pittura, come in architettura e, di riflesso, nei giardini. Infatti gli architetti sviluppano gli stessi temi anche allorché si rende necessario strutturare un territorio naturale nel teatro più vasto e libero della campagna, nel "campo", muro determinante del paesaggio, ma ambientalmente ricco di suggerimenti compositivi. Gli artisti hanno sempre maggiori occasioni di realizzare vaste sistemazioni paesistiche di ville-parco, offerte loro dalla committenza delle classi depositarie del potere, per cui le ville con giardino avranno in ogni regione per tutto il Seicento, ed ancora nel Settecento, un eccezionale rilievo quantitativo e una notevole rilevanza artistica, realizzate alla luce di quel "manifesto della spazialità urbanistica barocca" che, secondo Giulio Carlo Argan ci è offerto dal colonnato di San Pietro del Bernini.

Così la villa, il giardino e il parco, spesso con preferenza per quest'ultimo, inseriti nella natura, ma destinati agli ozi, agli svaghi, all'attività venatoria di principi e banchieri, assumono valore autonomo nel paesaggio, funzionalmente indipendenti dal contesto agricolo circostante, quasi a rispecchiare i profondi contrasti sociali di quell'epoca, con il divario esistente tra aree privilegiate, con la raffinatezza edonistica delle "regiae aedes" e la povertà della popolazione rurale ancora feudalmente sfruttata.

I giardini che si vanno realizzando alla fine del Seicento, anche se è difficile, se non impossibile, cogliere una netta scissione stilistica e quindi cronologica tra Manierismo e Barocco, risentono quindi via via, in certo qual modo dei caratteri ideologici barocchi, in linea con l'assunzione progressiva di valore di quella dichiarata visione scenografica che ormai influenza in maniera determinante la composizione,

proponendo così una rinnovata lettura dell'ambiente naturale.
Così, se l'arte del giardino nel Rinascimento regolava la natura e ne investigava i misteri, durante il Seicento l'attenzione per i fenomeni naturali non è più sottesa dalla volontà di conoscere, ma dal puro desiderio di esibire teatralmente e grandiosamente i prodigi e gli incanti della natura, che viene intesa come fonte di continue meraviglie che l'arte non deve ordinare, ma esaltare.
È alla luce di questo modo di pensare che la natura diviene arte e l'arte diventa spettacolo naturale. Il giardino non è più il luogo di chiare simmetrie dove l'architettura domina le piante, ma teatro di effetti prodigiosi, nel quale non si cerca tanto la quiete e il riposo, ma l'esaltazione dell'immaginazione e dei sensi. In conseguenza di ciò si registra un ritorno verso le piante come valore intrinseco, con le quali dare la larga e grassa pennellata di colore naturale e non più in forme volute e astratte, reagendo così agli eccessi dell'arte topiaria, per creare ampi spazi di ben altro respiro per i quali sono ormai ristretti e insufficienti le balaustre, le scale e le fontane.
Si apprezzano ormai le ampie masse di verde e i larghi e riposanti contrasti di luce e di ombra nei quali fiori e piante riacquistano il loro pieno valore. Alcuni grandi giardini barocchi romani, quelli di Villa Borghese o di Villa Doria Pamphili, quest'ultima realizzata nel 1644 e immortalata nella sua configurazione originaria dalle incisioni del Falda e del Piranesi e nelle descrizioni del Milizia e del Vasi, non erano destinati ad ospitare le corti principesche per una lunga vacanza, ma luoghi nei quali si trascorreva una giornata, il tempo di una festa prima del ritorno alla vita quotidiana.
Una celebre raccolta di incisioni eseguita da Giacomo Lauro, che ci consegna fresche immagini *«dei più segnalati giardini degli antichi e moderni romani»*, è conservata nell'antico fondo estense, in una edizione romana del 1641.
Il giardino deve essere quindi un luogo straordinario, abbagliante come un sogno, nel quale per un giorno il tempo sembra fermarsi, per poi sparire, terminata la festa, come il tassiano giardino di Armida sparisce per un improvviso incanto, inabissandosi nel mare.
Le parole di Francesco Borromini nel progetto rimasto irrealizzato per il cardinale Pamphili, secondo le quali *«dopo aver goduto il giardino la mattina col pranzarvi, mentre che con i convitati si pranzasse, si potessero inombrare i viali, di modo che levatisi da tavola, con piccole barchette si potesse andare per tutto, il che riuscirebbe meraviglioso»*, sembrano testimoniare l'incedere di quegli ideali.
Meravigliosa e spettacolare appare l'opera del cardinale Borromeo che trasforma l'Isola Bella sul Lago Maggiore in un giardino che sembra scivolare sulle acque.
Quella visione a volo d'uccello sui giardini cinquecenteschi, che appariva chiara ed ordinata, nel giardino barocco diviene lo spettacolo di un universo complicato e tortuoso, più ampio e più libero. Alla ragione geometrica subentra la ricerca dell'effetto scenografico e pittoresco: la prospettiva non è più lineare, ma si apre su molte vedute, la linea si fa incerta e si dissolve nelle forme della natura, le zone di ombra e di luce perdono i loro contorni precisi e si fondono in un vago effetto chiaroscurale. Il bosco, che nella concezione cinquecentesca è la cornice di un disegno in sé perfetto, penetra sempre più nel giardino, aggredisce e deforma la prospettiva, blocca la visuale, porta il mistero e l'ombra là dove era luce e chiarezza. Anche se alcuni elementi erano già apparsi nella visione rinascimentale del giardino, in quello costruito agli inizi del Seicento si affacciano elementi nuovi, come gli spettacolari teatri d'acqua, sostitutivi dei ninfei cinquecenteschi che, inondando con gli innumerevoli giochi d'acqua i giardini di quel secolo, rappresentano un derivato dell'arte del capriccio e dello scherzo.
Lo spirito barocco non concepisce la natura come entità immobile ma, al contrario, ne esalta la mobilità che percepisce attraverso l'energia nascosta che trasforma materia e forma. Idealmente perciò il giardino barocco è un teatro nel quale si esalta e si celebra la forza degli elementi naturali coinvolti in un processo di continua metamorfosi come quella fantastica, cara all'immagine barocca, del mito di Dafne che, inseguita da Apollo si trasforma in albero, perpetuando, sia pure in forme diverse, il millenario mito della donna-albero.
In tale giardino il visitatore non contempla più dall'alto in silenzio, ma è costretto ad addentrarsi nel suo verde, a perdersi nei labirinti, a bagnarsi nelle gabbie d'acqua che inaspettati meccanismi fanno scattare improvvisamente, a gridare e a gesticolare, insomma a divenire attore partecipe in quel meraviglioso teatro naturale.
Infatti gli stessi scenografi, come Giulio e Alfonso Parigi, si adoperano per trasformare l'idea classica del giardino rinascimentale fiorentino in una grandiosa fontana fantasmagorica scenica. Tale concezione troverà la sua più alta rappresentazione nel-



G. B. Falda, le fontane di Roma, parte IV. Villa d'Este a Tivoli [tav. 82].

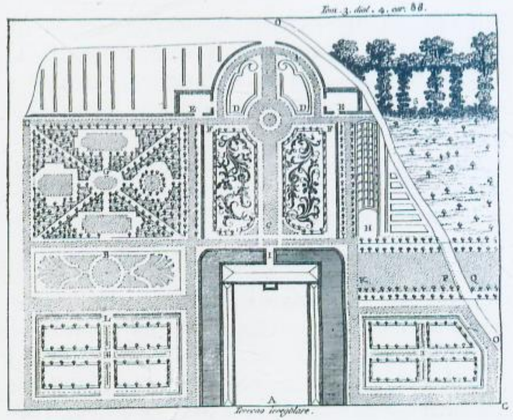
l'"Adone" di Giovan Battista Marino, dove l'autore nei giardini che Adone attraversa per unirsi a Venere vede emblematicamente i sensi che accompagnano il piacere. Le descrizioni che il Marino ci dà dei giardini di Venere e di Falsirena sono un succedersi mirabolante di sinestasie e di metafore. La rosa è di rubino, i gigli di diamante, la viola di zaffiro, il papavero di topazio: la vertiginosa esaltazione dello splendore della natura diviene pura ammirazione della natura in sé. Osserva a tal proposito Gianni Venturi[117] che «sotto il segno del Marino la poesia del e sul giardino percorre una strada che si divarica dalle grandi realizzazioni giardinesche di quel secolo, le più imponenti, da quando al quesito del giardino all'italiana si sostituisce quello "à la française" creato in funzione della teatralità di corte, aspetto privilegiato della "pompa" regale. L'ambizione del Marino, sta, conseguentemente alla sua idea della poesia e della vita, nel sostituire al mondo reale un universo di parole, "doppio" della vita, ma ugualmente vitale...».
In tale contesto di idee si comprende come il Barocco abbia in fondo un'influenza alquanto positiva sul giardino, poiché serve a liberarlo dalla rigidità degli schemi rinascimentali, introducendo, sia pure tra geroglifici e sviluppi qualche volta eccessivi e ridondanti, il senso di una maggiore libertà inventiva e di una più sentita affinità ideale tra giardino e natura.
Tale senso di libertà influenza pure gli elementi ornamentali e di plastica decorativa, per cui si smussano gli angoli e si rifiutano le forme geometriche troppo nette, preferendo linee di contorno che tendono ad identificarsi con le forme naturali. Le fontane, le vasche e i bacini perdono anch'essi le forme geometriche e, per le prime, appare il genere rustico a scogliere. Si istituiscono i già ricordati "teatri d'acqua", vera e propria invenzione scenografica del giardino del secolo XVII. Alcune ville dei primi del Seicento ci dicono che le tradizioni del giardino terrazzato rinascimentale non sono affatto spente. Ne sono esempi la Villa Gamberaia a Settignano, risalente al 1698, con la sua perfetta composizione ambientale in un terreno limitato e acclive; Villa Aldobrandini che, in-

torno all'anno 1600, Giacomo della Porta, un allievo di Michelangelo, comincia a ristrutturare; infine Villa Garzoni a Collodi vicino a Lucca, nota come Villa Gardi, che Ottaviano Diodati disegna e realizza con l'annesso giardino, la massiccia scalinata a terrazze e la cascata imponente, nei primi anni del secolo, pur anticipando alcuni elementi nuovi. In realtà però Villa Garzoni si mostra, nel suo complesso, come l'espressione suprema dell'arte barocca.
A proposito della gradualità del passàggio alle nuove forme, Georgina Masson[118] osserva che «l'evoluzione del giardino barocco italiano da quello rinascimentale può essere definita come il graduale attenuarsi dei contorni o, come dice Luigi Dami, l'ammorbidirsi degli spigoli (...). E lo sviluppo logico del processo iniziato a Villa Lante ed in esso si può avvertire l'inizio del gusto per il pittoresco».
Per quanto riguarda il Barocco sono esempi illustri: a Roma Villa Pinciana, divenuta nel 1605 proprietà del cardinale Borghese ed ultimata nel 1619, con tre recinti, derivanti dal fatto che, essendo impossibile ridurre in forme regolari tutta l'immensa estensione del terreno, il recinto esterno fu lasciato a bella posta quasi incolto, novità solo apparentemente insignificante; Villa Sacchetti, elevata verso il 1625 alle falde di Monte Mario da Pietro da Cortona; la già ricordata Villa Pamphili, anch'essa con tre zone di giardino vero e proprio, il "pinetto" e il "serraglio", dove la natura imponeva i suoi diritti; a Frascati, Villa Ludovisi, eretta tra il 1621 ed il 1623, Villa Mondragone acquistata nel 1613 dal cardinale Scipione Borghese e Villa Lancellotti; a Lucca Villa Marlia da assegnarsi alla fine del secolo; a Siena la Villa Gori, oggi Muratori; a Firenze i giardini di Boboli che, iniziati alla metà del Cinquecento, raggiunsero nel Seicento il loro eccezionale aspetto definitivo che ne fece un importante modello di equilibrato rapporto tra intervento architettonico e spazio naturale; sul Lago Maggiore l'isola Bella di Borromeo, la cui sistemazione a giardino, iniziata nel 1622, fu ultimata nel 1671; a Valsanzibia, presso Padova, la Villa Barbarigo della fine del secolo, l'unica delle ville venete del '600 che offre una composizione ad ampio respiro e si mostra vicina allo spirito delle ville romane di Frascati per la sua posizione in collina e per i complessi giochi d'acqua.
In realtà «con gli ultimi esempi seicenteschi – come osserva Francesco Fariello[119] – il giardino italiano segna il compimento del suo ciclo autoctono. Dai primi tentativi quattrocenteschi, e dopo uno svolgimento continuo ed ininterrotto di fervida evoluzione creativa, esso ha portato a completa maturazione una vera e propria forma d'arte, originale, di validità perenne e definitiva dai caratteri inconfondibili. Quest'arte si diffuse in tutti i Paesi d'Europa ed ebbe a manifestarsi non soltanto in forme puramente imitative, ma diede origine ad ulteriori fecondi sviluppi, specialmente in Francia, ad opera di Le Nôtre, che proiettò la tradizione del giardino rinascimentale italiano in nuove forme e in nuove creazioni».

20. *Il giardino "alla francese"*

Occorre a tale proposito precisare che, prima che Le Nôtre entri in scena e caratterizzi il giardino "alla francese", che avrà influenza indiscussa soprattutto nel '700, altri celebri giardinieri e idraulici specializzati nel giardinaggio, quali i Mollet e i Du Cerceau ebbero modo di mettere in luce la loro arte.
Così Jacques, capostipite dei Mollet, maestro giardiniere, introduce l'idea dei parterre "en broderie" con motivi che imitano il ricamo e che appaiono nel 1582 nei giardini di Anet disegnati dal Du Pérac.
Il figlio, Claude Mollet, perfeziona quella decorazione giardiniera ottenuta con l'impiego del bosso nano introdotto dall'Italia, di sabbie colorate e di fondi di ardesia e con motivi ornamentali vari ad arabeschi. Egli applica questo nuovo genere nei giardini delle Tuileires nell'anno 1630, a Fontainebleau e a Saint Germain.
Claude è anche autore nel 1652 di un notevole trattato[120] nel quale espone *«segreti ed invenzioni ignote a tutti quelli che si cimentano in questa materia»*. Il figlio, anch'egli di nome Claude, è il trattatista più completo ed autore di un'opera[121] nella quale detta norme precise riguardanti la concezione e l'impatto del giardino, preannunciando lo stile di Le Nôtre.
Un'altra figura importante è Jacques Boyceau de la Baraudiere, soprintendente ai giardini di Luigi XI e gentiluomo di corte, autore di un altro trattato[122], anteriore a quello di Mollet, scritto nel 1638 ma pubblicato più tardi, che rispecchia il grado di progresso e di maturità raggiunto dal giardino prima di Le Nôtre. Il Boyceau realizza i giardini del primo Versailles, annullati in seguito da Le Nôtre, e quelli del Lussemburgo a Parigi, annessi al palazzo fatto elevare da Maria dei Medici al De Brosse, nei quali egli applica le sue teorie inserendo molti tracciati curvilinei ed evitando la monotonia dei compartimenti ortogonali.

Fino a quel tempo, nonostante i tentativi di innovazione, in Francia si era formato una specie di compromesso tra la tradizione locale goticheggiante e le forme introdotte dall'Italia.
Solo ad opera quasi esclusiva di André Le Nôtre si ha in quel Paese uno sviluppo ed un'interpretazione originale, per cui l'arte del giardino, come le altre manifestazioni artistiche e culturali, tocca il suo massimo splendore sotto il regno di Luigi XIV.
Anche André Le Nôtre, nato a Parigi nel 1613, appartiene alla famiglia di noti giardinieri. Egli raccoglie l'eredità italiana e le esperienze degli artisti giardinieri che avevano operato in Francia prima di lui e le traduce in forma originale e compiuta, dando la svolta decisiva per il giardino del Settecento in tutta Europa. Nel giardino da lui ipotizzato sono sempre i canoni italiani del giardino barocco ad avere un'importanza fondamentale, dal momento che lo stile dei grandi giardini laziali e toscani aveva messo profonde radici nel suolo francese pur subendo dall'inizio alcune notevoli mutazioni indotte dalla natura pianeggiante attorno alle ville e ai castelli Francesi. Sulle logiche premesse del Bramante, per il quale il giardino per non apparire disperso doveva essere organizzato su un asse fondamentale, e su quelle di Raffaello, per il quale l'edificio rimaneva pur sempre il centro e la logica del mondo naturale del giardinaggio circostante, sorge lo stile dell'architetto francese, per il quale i punti di vista fondamentali sono sempre due: l'uno, dall'edificio verso il punto esterno del giardino; l'altro, dall'esterno verso l'edificio. Entrambe le visuali devono essere libere e, nello stesso tempo, guidate verso le interruzioni che l'artista ha voluto: "parterres" di fiori e di bassissime siepi ad andamento sinuoso sono chiusi in lunghi rettangoli, spezzati talvolta da curve dolci e brevi. Sottili strisce erbose rimarcano la fantasiosa geometricità dei parterres. A distanza sono posti gli alberi, spesso platani, con la funzione di creare un limite ed insieme un raccordo con lo spazio circostante. Con tali alberi Le Nôtre crea le misteriose ombre dei viali, le "allèes" da lui preferite. Importantissima è nella sua concezione l'acqua ma non in movimento, bensì immobile, in vastissimi specchi d'acqua, le "bassins", che riflettono la luce del cielo.
I principi compositivi del grande architetto sono assai semplici e rispecchiano la chiarezza cartesiana in voga a quell'epoca ed a giusta ragione furono definiti i giardini della "logica e dell'intelligenza", riflesso di quel "grand dans l'esprit" che Luigi XIV attribuiva al Le Nôtre.



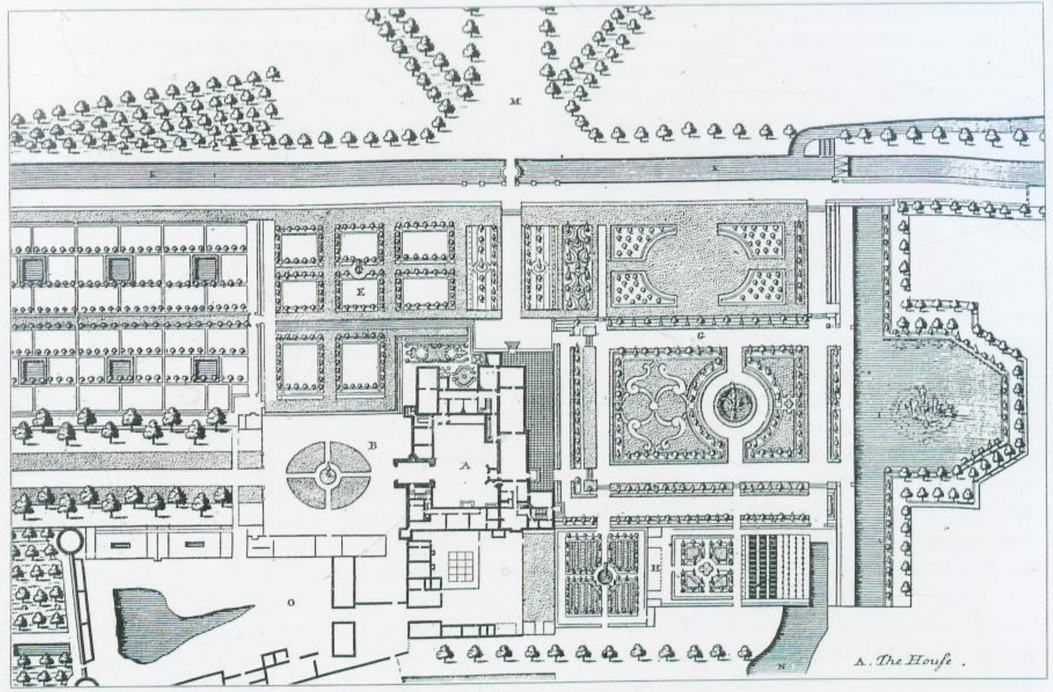
Ricostruzione di un giardino "alla francese".

Le sue realizzazioni impostate su uno "esprit de géometrie" rigoroso e sul gigantismo dimensionale, hanno una prima sperimentazione nel parco di Vaux-le-Vicomte, dal 1655 al 1661, particolarmente importante come espressione ideale del giardino formale alla francese.
Su un terreno, in un leggero declivio intorno al castello, egli, mettendo in atto i suoi principi, progetta tre piani con leggeri dislivelli, uno con aiuole a disegni fioriti, poi vasti specchi d'acqua e fontane e infine un'ampia distesa erbosa. Ai lati la vista è limitata da folti gruppi di alberi che creano l'impressione, a chi sta davanti al castello, di trovarsi in un'immensa radura. Con questi superbi giardini è nata e si è realizzata l'idea di giardino come illusionistico incontro. Le immagini incise del parco di Vaux ci sono consegnate insieme ad altre riguardanti Parigi e i suoi dintorni, da una raccolta di stampe seicentesca di Gabriel Perelle e dei suoi figli pubblicata postuma a Parigi nel 1753, *Les delices de Paris et des environs...*, conservata alla Biblioteca Estense.
Il capolavoro, per quantità e qualità, dell'architetto francese e la sua vera apoteosi realizzativa è però quello che viene ritenuto il giardino per antonomasia del secolo XVII in Europa, cioè quello dell'immensa residenza del Re Sole e di tutta la sua corte. A Versailles Le Nôtre realizzò un capolavoro di unità e

di armonia, tra il 1662 ed il 1690. Quei giardini sono descritti e spiegati dallo stesso Luigi XIV in un manoscritto dato alle stampe nel 1689 e che avrà ben altre quattro edizioni dal 1691 al 1704[123], nel quale il Re Sole svela i segreti del giardino di Versailles come fosse la soluzione di un mistero. Sappiamo che Jean Baptiste Colbert, preoccupato della passione del re per Versailles, gli aveva fatto osservare che *«in mancanza di eclatanti imprese guerresche, niente più degli edifici esalta la grandezza e il genio dei principi»*, invitandolo sostanzialmente a proseguire nell'opera di abbellimento dei propri giardini e stimolando la sua innata passione per essi.
La descrizione di quello stupefacente complesso ci viene data anche da Jean-Aymar Piganiol de La Force, con la sua *Nouvelle description des Chateaux et parcs de Versailles et de Marly...*, conservata nel fondo estense nell'edizione parigina del 1717.
I giardini del Trianon, realizzati intorno al 1687, di Marly, intorno al 1680, di Chantilly, ai quali Le Nôtre lavorò quasi ininterrottamente dal 1663 al 1700, di Saint Claud, di Seraux, delle Tuileries, di Fontainebleau, di Saint-Germain e Meudon, sono tutte superbe realizzazioni giardiniere che mostrano le qualità artistiche di questo grande, insuperato artista che, per oltre mezzo secolo, esercitò una vera e propria egemonia, appena contrastato da Jules Hardouin Mansart, il massimo esponente dell'architettura classica francese della seconda metà del Seicento. In particolare, per quanto riguarda il nuovo castello di Meudon progettato dal Mansart e l'immenso giardino rifatto dal Le Nôtre, le immagini ci vengono date da un gruppo di incisioni di Israel Silvestre, risalenti agli anni 1685-1688, pubblicate ne l'*Atlas curieux...* di Nicolas de Fer, nell'edizione parigina del 1700-1704, conservata nell'antico fondo estense. A dimostrazione che nessuna realizzazione riguardante i grandi giardini poté fare a meno di lui e di come la sua fama sia penetrata anche all'estero, è la sua collaborazione anche in Italia, quasi un'onda di ritorno verso il paese che ha elaborato ed imposto un proprio inconfondibile stile, con la progettazione, intorno al 1690, del giardino Reale di Torino, e l'attribuzione dei progetti per i giardini dei castelli di Gaglianico, di Masino e di Racconigi. Con la scomparsa di Le Nôtre nell'anno 1700 e con quella di Luigi XIV nel 1715, si chiuderà in Francia il felice periodo delle grandi realizzazioni giardiniere, ma intanto si è formato e si è affermato il giardino "alla francese", che domina incontrastato in Europa per tutta la prima metà del Settecento.

21. *L'arte del "non ordine" dei giardini inglesi del Sei-Settecento*

Insieme alla Francia, l'Inghilterra è il paese che accetta il gusto italiano anche se non ignora del tutto quello francese ed olandese. Infatti, già nel primo Seicento, nei giardini inglesi delle country houses particolarmente sentita è l'influenza del giardino "all'italiana" e della cultura artistica e letteraria che dibatte il problema sul rapporto arte-natura, rapporto che si può considerare una fondamentale chiave interpretativa della teoria estetica dei giardini.
Artisti e mecenati inglesi legati alla corte mostrano nei primi decenni del secolo un interesse particolare per l'architettura veneta. Inigo Jones, architetto di Carlo I, formatosi in Italia, ha subìto il fascino della tecnica del Palladio e dell'arte veneziana che non tarda a farsi sentire nelle sue opere, le quali importano nella capitale inglese nuovi rivoluzionari canoni estetici adattati al gusto dei "virtuosi" inglesi e corrispondenti alle esigenze delle classi più colte e cosmopolite[124]. Nelle sue note a commento della copia de *I quattro libri dell'Architettura* del Palladio, Jones delinea chiaramente le peculiarità del gusto inglese[125], più vicino, secondo una sua annotazione, a quello dei Greci, noto più per l'"utilitas", che a quello degli antichi romani che ha troppi ornamenti esteriori. Egli ritiene che lo spazio "pubblico" debba prediligere forme essenziali e autocontrollate, giustificate con l'esigenza del "decor" del "gentleman", da uno spazio "privato", che può esprimere forme più libere più ricche e fantasiose, meglio riflettenti la liberalità dello spirito. In particolare, per quanto riguarda gli spazi verdi legati alle costruzioni, è indicativa, per la comprensione dell'idea del giardino nell'Inghilterra dell'inizio del secolo XVII, l'opera di William Lawson, pubblicata a Londra nel 1618[126], insieme ad un altro suo volume, primo libro europeo dedicato al giardinaggio femminile. Nella sua opera egli ne propone varie specie: quello fiorito e formale con le aiuole designate da motivi ornamentali; quello del palato per le necessità culinarie; il frutteto con la passeggiata laterale, casini da riposo, alveari e colline artificiali; infine, il giardino del piacere dell'ozio raffinato e della contemplazione, giustificato, come gli altri, dal lavoro materiale che il proprietario vi impiega.
Nel 1624 viene alla luce la famosa opera di Salomon de Caus, personalità di spicco nell'arte dei giardini, che opera alla corte di Carlo I, *Les raison des forces mouvantes ... ou sount desseynees plusier grotes & Fontaines*, le cui tavole si ispirano direttamente a



C. Campbell, Vitruvius Britannicus, particolare dei giardini di Hampton Court.

modelli italiani, in specie alle ville di Pratolino e di Bomarzo. L'opera testimonia il ricorso al gusto francese anche se in quella prima parte del secolo prevale la corrente più vicina alla sensibilità italiana, della quale sono esponenti Francis Bacon e Henry Watton che si esprimono per un intervento della natura sensibile: la natura feconda di frutti è quella domata dall'uomo nel giardino.
«Iddio onnipotente in primo luogo piantò il giardino» sono le famose parole d'apertura del saggio di Francis Bacon[127] che descrive il giardino come rappresentazione dell'Eden prima della caduta dell'uomo. Bacon elenca tutti gli elementi che costituiscono il giardino, si esprime per una «perpetua primavera» che permette di godere per tutto l'anno di fiori e frutti e fornisce la sua idea di giardino, che dovrebbe essere composto da tre parti fondamentali: un prato all'ingresso, una brughiera o un "deserto" procedendo al suo interno e un giardino principale nella zona centrale. Il perimetro deve essere circondato da viali e l'arte topiaria deve puntare su figure geometriche elementari e non complesse e simboliche. La brughiera deve avere un aspetto "naturalmente selvatico". Anche Henry Watton si esprime nel suo trattato sull'architettura[128], che contribuisce a diffondere i principi palladiani, per la sobrietà degli ornamenti e per l'inserimento nel giardino di parti trattate «naturalisticamente», ed aventi un aspetto «spontaneo, incolto e selvatico».
L'uscita nel 1629 dell'opera di John Parkinson *Paradisi in sole. Paradisus Terrestris*[129], a trent'anni dall'erbario di John Gerard[130], che in Inghilterra costituisce il tramite culturale per la trasformazione dell'interesse botanico-medico in interesse per il giardino, mette in evidenza il complesso rapporto inglese tra botanica e giardino. L'opera, anche se in sostanza è un erbario tra i tanti che si pubblicano all'epoca, è finalizzata alle conoscenze e alle tecniche che sono necessarie per formare un *«giardino di tutte le sorti di piacevoli fiori»*, rispettando le esigenze climatiche dell'Inghilterra. Il giardino è ipotizzato nelle forme di "giardino della cucina" e frutteto, ma

non manca la sezione legata ai fiori e alle specie esotiche appena conosciute ma già oggetto dell'attenzione del gardener, tra la cui pratica e la scienza botanica, in Inghilterra, a differenza degli altri paesi europei, non vi sarà mai una vera dicotomia, ma anzi cresceranno via via le interdipendenze tra i due interessi. Lo dimostrerà la straordinaria ed unica istituzione, nel 1754, dei "Royal botanic gardens" di Kew.
Tra le due correnti opposte, l'una più sensibile ai valori naturali del paesaggio e l'altra che si identifica con la concezione della "grande manière" francese, nella seconda metà del Seicento, John Evelyn, autore di saggi e traduttore di numerose opere francesi e latine sul giardinaggio, si fa strenuo sostenitore della poetica del pittoresco. Nel suo *Diary*[131] si dimostra affascinato dagli aspetti naturalistici di alcuni giardini italiani, tra i quali quello di Villa Borghese e quello di Palazzo Dinegro a Genova. Egli li descrive formulando la teoria che la natura nel giardino deve dare l'illusione di essere incontaminata dall'uomo, spontanea quindi e non artificiale, e non esclude che essa possa assurgere ad arte, in casi eccezionali, senza l'intervento dell'uomo come nella foresta di Villa Aldobrandini. Si tratta di una concezione importante per comprendere il perché del rifiuto del Barocco romano e dei giardini scenografici del Seicento italiano in Inghilterra, dal momento che l'artificiosità eccessiva di quelle realizzazioni si scontrava con il gusto inglese, legato tradizionalmente alla semplicità e all'essenzialità delle forme.
Per questo i giardini inglesi nel secolo XVII si ispirano prevalentemente ai modelli veneti, ma soprattutto francesi ed olandesi.
Sotto il regno di Carlo II, formatosi durante l'esilio alla corte di Luigi XIV, si origina una scuola di giardinaggio di un certo valore. Ne è autorevole esponente il "giardiniere" del re e teorico del giardinaggio, John Rose, autore del giardino di St. James.
William Bentiok, sopraintendente ai giardini reali di Guglielmo II, importa ad Hampton Court il gusto olandese per gli ampi spazi pianeggianti, per gli specchi d'acqua, per l'arte topiaria dei sempreverdi.
George London si occupa della sistemazione di Castle Howard nel Yorkshire e di Hampton Court, nel Middlesex, una delle più insigni realizzazioni, già iniziata nel 1518 dal cardinale Wolsey con l'ingegno di artisti italiani ed assurti al loro aspetto definitivo verso la fine del Seicento. Henry Wise lavora a Windsor Castle, nel Berkshire e a Blenheim Palace nell'Oxfordshire. Le immagini del castello di Hampton Court ci vengono attraverso le incisioni dei 3 volumi del *Vitruvius Britannicus or the British architect* di Colin Campbell, pubblicato a Londra nel 1715 e conservato nell'antico fondo estense.
I risultati complessivi di tale scuola sono di scarsa originalità rispetto alle esperienze continentali alle quali si rifanno e provocano un senso diffuso di freddezza rispetto al fascino dei bei giardini italiani.
Va ricordato anche che in Inghilterra si avverte la problematica del rapporto natura-arte ed un importante contributo al dibattito viene offerto dal poeta John Milton, il quale nel 1667 nel libro IV del suo "Paradise lost"[132] vagheggia un giardino dell'Eden molto simile al giardino di Armida del Tasso. Idea che si scontra con l'Eden geometrico, simmetrico e rigido, perfettamente sferico, dominato dall'ordine, immaginato nel 1684 dal filosofo Thomas Burnet[133].
Due realizzazioni, rispettivamente della seconda metà del Secolo e quasi della fine del Seicento, quelle di Wrest Park nel Bedfordshire, iniziata nel 1671 e definita di stile francese, e quella di Westbury Court nel Gloucestershire, iniziata nel 1696, che qualcuno vorrebbe di stile olandese, si dimostrano in realtà entrambe, ad un esame un po' più puntuale, di stile chiaramente inglese. Ne sono esempi il parterre di sola erba a Wrest e le sfere di agrifoglio e le piramidi di tasso a Westbury Court. L'equivoco deriva dal fatto che, come osserva Mark Laird[134], «...molti giardini inglesi non sono più puri avendo subito alterazioni e modifiche, ma più di altri luoghi seicenteschi mostrano la tipologia originale delle piante». Lo stesso autore lamenta la mancanza di un'opera completa sulle tradizioni formali in Inghilterra dopo il 1660[135].
È quasi alla fine del secolo, nel 1685, che William Temple, autore dei giardini di Powis Castle nel Montgomeryshire, per il quale si ispira ai modelli di terrazzamento italiano, e di Moor Park nel Furnhain Surrey, nel quale segue modelli francesi e olandesi, introduce nell'arte dei giardini un nuovo gusto, di valore dinamico, nella sua famosa opera sui giardini di Epicuro[136]. In tale lavoro esamina con interesse il gusto cinese per i giardini, pur rilevando la loro lontananza dalla sensibilità occidentale, e adopera per la prima volta una nuova parola cinese, "sharawadzi", per significare una dissimmetria leggiadra e pittoresca che egli riteneva più che apprezzabile, intuendo la validità e la bellezza della poetica dei giardini cinesi con la loro "arte del non ordine", anche se poi in pratica si attiene al gusto del tempo per i giardini "geometrici".
In Olanda nel Seicento, definito il "Secolo d'oro" della borghesia olandese al potere, il giardino ha un grande sviluppo, così come in Inghilterra e in Germania. Assurge a simbolo il tulipano, la "passione predominante" di ogni proprietario di giardino, che conquista l'Olanda, ove addirittura si formano società finanziarie basate sul commercio di quel fiore. I giardini fioriti olandesi sono un tripudio di varietà botaniche e di colore, come dimostra nel 1614 l'opera di Crispin De Passe il Giovane che, nel suo *Hortus floridus* in latino, inserisce una serie di xilografie nelle quali i fiori da giardino sono divisi per gruppi climatici e temporali: in primavera si hanno quarantuno specie, in estate venti, in autunno venticinque e in inverno dodici.
Nel giardino gli spazi delle aiuole sono ricavati suddividendoli in forme geometriche fortemente decorative dominate dai fiori, mentre gli alberi, potati secondo i canoni dell'ars topiaria, appaiono come punti di riferimento e non da protagonisti. È il giardino, secondo una tradizione ormai secolare, immortalata nel Cinquecento da Jan Vrederman de Vries.
La visione dell'*Hortus Eystettensis*, offertaci nel 1613 da Basil Besler, con 374 incisioni da lui stesso disegnate, riguardanti l'orto che egli ha organizzato e diretto, ci dà un'idea di come agli inizi del Seicento si concepisca il giardino nei Paesi Bassi. Lo stesso dicasi per il *Florilegium* dell'olandese Emanuel Sweert, prefetto nei giardini di Rodolfo II, che ci fornisce, nel 1612, un elenco di fiori in vendita alla fiera di Francoforte o nella sua bottega, che ci suggerisce un'idea d'insieme delle culture giardiniere in Olanda e nella vicina Germania.
Si evince così che i progettisti dei Paesi Bassi mostrano una tendenza ad esibire i fiori individualmente, piuttosto che in gruppi, all'interno dello schema del parterre. Ciò risulta anche più tardi da un'illustrazione di Lorenz Scherm dell'anno 1700, nella quale i fiori appaiono disposti in fila singola all'interno delle bordure, ma, sebbene siano chiaramente isolati, la disposizione simmetrica preserva l'unità globale e da lontano i fiori appaiono parte del disegno.
Per quanto riguarda l'organizzazione del giardino in generale, in Olanda, dove le piccole dimensioni delle tenute raramente si adattavano alle viste illimitate di Le Nôtre, nonostante le influenze francesi e italiane, si crea uno stile che prevede un tipo molto più statico di giardino ripartito, delimitato da canali rettilinei. Tale schema emerge chiaro da famosi giardini del Seicento quali Honselaarsdijk, Huis ten Bosch (1645-1652), Hofwick (1640), Zorgvliet (1640-1680), Clingendaal (1680), dei quali però rimangono scarse tracce, e, quasi in compendio, con molta più evidenza, dal giardino di Het Loo.
Herik de Jong[137] parla di senso di chiusura e di «un orientamento verso l'esterno», che caratterizza questo stile che si sviluppa come risposta a un paesaggio di canali e dighe, coerentemente con gli orientamenti del Manierismo fiammingo e come riflesso di forti tradizioni orticole. Così si ha la tendenza a dividere in scomparti che John Dixon Hunt definisce *«natura essenzialmente frumentaria e accrescitiva dei giardini olandesi»*[138].
Het Loo, massima espressione di quello stile che pure emerge dagli splendidi giardini di impronta francese, fu acquistato nel 1684 da Guglielmo III d'Orange, il quale diede il via alla ristrutturazione di questo complesso perché servisse come sua nuova residenza di caccia. I progetti dell'edificio, elaborati prima dall'"Academie d'Architecture" di Parigi, e, più tardi, da Daniel Marot, e diretti dall'architetto olandese Jacob Roman, si improntavano all'ideale estetico del secolo XVII, per cui tutto l'impianto era simmetrico e disposto in base al criterio della corrispondenza delle diverse parti. I due giardini, quello superiore e quello inferiore, erano collegati da un asse centrale al palazzo e al colonnato che chiudeva il giardino superiore, mentre otto parterres squadrati, dei quali particolarmente i quattro interni colpiscono per i loro ornamenti a filigrana, erano disposti in fila, a due a due. Sul lato orientale il "Giardino delle regine" con i suoi "berceaux" e i fiori esclusivamente femminili, quali l'aquilegia e il giglio, assumeva un carattere privato e quasi intimo. Il "Giardino del re", introdotto da un duplice parterre arabescato e da spalliere di albero da frutto, era un tripudio di fiori rossi e blu, i colori della casa Orange-Nassau. Non mancavano le fontane e i giochi d'acqua con il loro punto più importante nella fontana del re, dalla quale uno zampillo alto tredici metri, circondato da altri minori, ricadeva in un bacino ortogonale del diametro di trentadue metri.
In Germania, per tutto il secolo XVII, prevalgono le forme italiane, ma non mancano gli influssi della vicina Olanda. Un esempio illustre si ha ad Heidelberg, dove Salomon de Caus, architetto e ingegnere francese di famiglia ugonotta, al seguito di Elisabetta, figlia di Giacomo I e sposa dell'Elettore Palatino Federico V, costituisce nel 1615 uno dei giardini rinascimentali europei più interessanti, decantato nel suo *Hortus Palatinus*[139], che si avvale di congegni ispirati alle macchine da giardino di Erone di Alessandria, ma che realizzano fontane e giochi d'acqua implicanti una conoscenza di ingegneria idraulica originale e innovatrice.

Ma anche la grande scena progettata dal De Caus, l'"Orangerie d'un fabrique de Pierre de Taille", è espressione di un'architettura tardorinascimentale di raffinata qualità.
Altro esempio di giardino tedesco dell'età barocca, che ripropone manieristicamente gli elementi costitutivi del giardino all'italiana della grande tradizione rinascimentale, è il giardino di Johannes Schwird, borgomastro di Francoforte. La realizzazione, risalente al 1641, propone un impiantò simmetrico, grandi decorazioni architettoniche e scultoree, elementi che riconducono ad una specifica "italianità" nel modo di concepire la vita per la classe dirigente del centro Europa a quell'epoca.
Contemporaneo è il giardino di Cristoph Peller a Norimberga, anch'esso di matrice italiana ma che, a differenza del precedente, rifiuta l'enfasi figurativa e rappresentativa, preferendo l'uso dei fiori e degli alberi. Tutto è organizzato secondo un ordine matematico che si rifà alla "collazione ragionata" rinascimentale.
Il giardino scomparso di Gaibach, iniziato nel 1677, con impostazione analoga a quello di Het Loo, rivelava influenze olandesi. Le stesse sono marcatamente evidenti, accanto allo stile francese, nel Grosser Garten di Herrenhausen ad Hannover[140], la cui storia ha inizio nel 1666, allorché Johann Friedrich von Calenberg si fa costruire un «padiglione con un piccolo giardino» al quale dà il nome di "Herrenhausen". Ma in realtà, il vero e proprio interesse per quei giardini emerge allorché la duchessa Sofia, futura consorte del principe elettore, sceglie nel 1680 quella sede come residenza estiva della casa di Hannover e la trasforma in un luogo di riposo e di agio. La duchessa, dopo aver nominato il francese Martin Charbonnier giardiniere del principe, lo invia in Olanda, dove ella ha trascorso la sua giovinezza, per apprendere e realizzare taluni aspetti dell'architettura dei giardini olandesi. Infatti la "Graft", una circonvallazione a forma di cavallo del fondo per mezzo di fossati, realizzata nel 1696, è chiaramente di derivazione olandese. Dopo una prima serra, costruita nel 1686, segue nel 1689 la costruzione del teatro giardino, le cui quinte sono di bosso potato, circondato da statue di piombo dorato. Nel 1699 il Charbonnier effettua un riordinamento del giardino: articola il terreno in quattro superfici quadrate e lo suddivide in modo da creare i cosiddetti "triangoli", piantati ad albero da frutto e cinti con siepi di faggio. Il processo di ristrutturazione e riprogettazione continuerà anche nel secolo XVIII dopo la morte di Sofia.

Anche la Spagna può vantare pochi ma qualificatissimi esempi di giardino classico con influenze italiane e francesi; tra questi si possono ricordare il Parco del Retiro a Madrid, che si avvale di un primitivo impianto rinascimentale, i giardini della Granja presso Segovia e quelli di Aranjuez, ordinati alla maniera francese a parterre e a boschetti.

22. *L'idea del giardino nel secolo dei lumi*

Allo spirare del secolo XVII si sta via via esaurendo in Italia la tendenza ad ispirarsi all'antico esaltato dalla Rinascenza e si avvertono quei segni di decadenza alla quale è improntato tutto il Seicento, secolo destinato a concludere un ciclo di civiltà.
In campo artistico, alla varietà si sostituisce l'insospettato e lo stupefacente: si deve sbalordire e meravigliare. Il pensiero del Marino, secondo cui il fine dell'artista è "la meraviglia", mentre *«chi non sa stupire vada alla griglia»*, è diffuso ed affermato, dopo essere stato recepito da una schiera di specialisti della "meraviglia" che operano con abilità in ogni campo. Come in architettura e nelle altre arti, anche l'idea del giardino subisce lo stesso modo di sentire, applicando le esagerazioni barocche, sviluppandosi sempre più in estensione e finendo per perdere l'unità della concezione, per articolarsi in vari corpi, ognuno dei quali immaginato e realizzato da una mente e quindi con personalità diversa.
La reazione non tarda a farsi sentire, e soprattutto in Francia più che in Italia, dove fino ai primi anni del Settecento si prosegue sulla strada imboccata. Pur cominciando ad accogliere gli apporti esterni, come avviene per le regioni più prossime alla Francia, quali il Piemonte e la Lombardia, il giardino italiano continua tendenzialmente ad evolversi su forme proprie tradizionali, ereditate dalla cultura consolidata che indulge ad effetti di cromatismo, di eleganza e di graziosità.
Il giardino, considerato sempre più un luogo di svago e di delizie, uno scenario per feste e per rappresentazioni teatrali, riflette la raffinatezza della vita e la frivolezza dei costumi, nonché la predilezione per la musica e per le arti minori, e continua ad alimentarsi nell'ancora vitale gusto barocco.
A segnare la svolta decisiva, nel secolo XVIII, è il concretizzarsi e l'affermarsi dell'estrema fiducia nella ragione umana, capace di indagare e conoscere ogni aspetto della realtà circostante, di "illuminare" il mondo, scacciando ignoranza, credenze, fanatismi. All'insegna di questa idea, l'Illuminismo, che si diffonde in tutta l'Europa, ha in Francia il suo massimo sviluppo, dove giunge alla perfezione dell'indagine scientifica. Così l'arte, dalle conseguenze estreme del Barocco, il cosiddetto Rococò, approda gradatamente alle razionali ed intellettualistiche regole neoclassiche e quindi alla rielaborazione dei principi rinascimentali secondo nuove formulazioni storico critiche. Anche l'arte dei giardini va abbandonando pertanto i modelli rinascimentali arricchiti di effetti bizzarri e stupefacenti, per acquistare una dimensione e un linguaggio europeo dominato dal gusto francese, pur dovendosi questa considerare solo la tendenza di fondo. Infatti i giardini conosceranno ancora episodi di matrice barocca, introdotti da architetti italiani, e scorci naturalistici nelle loro propaggini boschive, quasi dei prodromi del nuovo gusto per il "pittoresco", che si affermerà in Inghilterra per poi irradiarsi negli altri paesi. Lo splendore di Versailles e la magnificenza dei giardini realizzati nel "grande stile" lenotriano, per più di un secolo costituiranno un faro al quale tutti guarderanno con ammirazione ed interesse.
Spazi verdi ispirati allo stile dell'architetto francese furono quelli di Nymphenburg presso Monaco, di Mirabel a Salisburgo, di Schönbrunn presso Vienna, di Queluz vicino a Lisbona, de La Granja presso Segovia, di Bleenheim nell'Oxfordshire in Gran Bretagna, mentre in Russia, a Pietroburgo, nei grandi sontuosi giardini realizzati per lo zar, si riscontra una fusione degli stili italiani e francesi con la tradizione artistica orientale. Di questi, sorti nella città che Pietro il Grande fondò nel 1703, belle immagini incise ci provengono dal *Plan de la Ville de St. Petersbourg*, in un'edizione ivi edita nel 1753 e conservata nell'antico fondo estense.
L'Italia non sfugge alla regola. Come scrivono John Chiene Shepherd e Geoffrey Jellicoe[141], «...giunse l'influenza francese e in seguito quella dell'Inghilterra vittoriana, che soffocò a morte la tradizione italiana", parole che bene illustrano il processo di progressiva alterazione che la maggior parte dei giardini italiani subisce fin dalla prima metà del Settecento.
Un forte impulso viene dall'influenza del giardino "alla francese" che, come abbiamo visto, ha dilatato la rigorosa struttura architettonica rinascimentale, ha esteso le linee prospettiche, ha incluso nella purezza geometrica dei *parterres* le forme sinuose delle "broderie" francesi, e si è imposta con lo stile di Le Nôtre. Proprio attraverso l'opera del grande architetto, quest'arte dalla linea sinuosa e fantasiosa entra in Italia, in Piemonte, nel parco di Racconigi a lui attribuito, e si propaga a quasi tutti i giardini italiani, passando per la Lombardia, il Veneto e la Liguria. La moda del "parterre en broderie", più adatta per i giardini di minore mole, muta gradualmente e sostituisce la severità di un classico secolare con il prestigio di una moda brillante in quasi tutti i giardini italiani, specie quelli di più ridotte dimensioni che vengono rimaneggiati, arabescati, ricamati e dipinti. I loro disegni elaborati divengono il vanto del proprietario e insieme la dimostrazione dell'abilità dei giardinieri.
Tale moda è anche più accetta perché in fondo non va a cozzare con lo spirito conservatore del giardino italiano, dal momento che si presenta come la naturale evoluzione di una tradizione storica italiana che, senza essere rivoluzionaria, produce trasformazioni senza distruggere il passato.
Tutta la luminosità e la vivacità del Settecento va a riflettersi in questi giardini, anche se occorre sottolineare che in Italia, a differenza degli altri Paesi ricordati dell'Europa Occidentale, dove il trapianto dà risultati eccellenti, la forma tipicamente francese incontra molte difficoltà applicative; la realizzazione è spesso parziale e non sempre si può dire che abbia successo.
Il castello di Stupinigi, con l'annesso parco progettato dal Juvara nel 1729, mentre risulta una delle più belle opere del Settecento per quanto riguarda l'edificio, nel parco mostra l'incertezza dell'architetto, per cui si ha in qualche parte l'impressione dell'incompiuto e di una fredda aura aristocratica.
Grande fioritura di ville con annessi giardini si ha nel Veneto, lungo il Brenta, e nella pianura padana, a Vicenza, a Padova e nel trevigiano, attraversate da canali, dove si trovano i luoghi scelti per la villeggiatura dei nobili e dove il modello francese trova felice applicazione grazie alle condizioni climatiche favorevoli e alla ricchezza delle acque.
Tra le tante, sono da ricordare, la pregevole Villa Trissino e Villa Pisani di Stra, la maggiore del Veneto, il cui giardino, distribuito su undici ettari, è diviso con molto gusto: viali e prati sono distribuiti armoniosamente tra i due edifici.
In Lombardia, come documenta l'opera iconografica di Marc'Antonio dal Re[142], questo secolo si caratterizza come l'epoca d'oro per l'arte del giardino. Sorgono parchi e ville un po' dovunque, con preferenza per i laghi e i luoghi collinari. In questi insediamenti le novità francesi, pure largamente accolte, sono rielaborate e fuse intelligentemente con gli elementi tipici della tradizione italiana.

Un esempio tra i più prestigiosi si ha nella Villa Arconati a Castellazzo, realizzata tra il 1722 ed il 1740 dall'architetto Giovanni Ruggeri, sulla quale, nella Biblioteca Estense, si conserva l'opera di Domenico Felice Leonardi, *Le delizie della villa di Castellazzo*, edita a Milano nel 1743.
Celebre, e di diretta derivazione francese, è il giardino Farnese di Colorno presso Parma, con un buffet d'acqua simile a quello del Trianon, un teatrino del Bibiena e le celebri "grotte magiche".
In Toscana, quasi isolata dalle correnti politiche e artistiche, si hanno pochi influssi francesi e i giardini che si costituiscono sono più semplici, più minuti, più chiusi del giardino romano, che è un superbo scenario sul quale si rinnovano con feste e cavalcate, papi, principi e cardinali, e risente ancora delle suddivisioni in settori dei giardini tre-quattrocenteschi.
A Roma, tra le non molte ville realizzate nel periodo, si segnala Villa Albani, iniziata nel 1750 su disegni di Carlo Marchioni, autore anche del progetto in collaborazione con Antonio Nolli, il quale elabora la pianta del giardino con molte caratteristiche francesi. Esso ha infatti più prato che alberi, peraltro disposti sui lati esterni per meglio inquadrare il disegno centrale del *parterre*; il portico semicircolare, insieme alla fontana che sta al centro, è di tipo tradizionale: il suo freddo accademismo anticipa le fattezze dello stile neoclassico. Merita anche di essere ricordata, per gli stessi caratteri stilistici, Villa Corsini sul Gianicolo, opera del Fuga, realizzata dal 1725 al 1732, i cui giardini saranno però costruiti sotto Neri Corsini.
La originalissima Villa Costanzi di Spello, nei dintorni di Perugia, risalente all'anno 1800, è forse l'ultima costruita in Italia secondo le norme classiche.
Un vero fervore per l'arte dei giardini si riscontra nel Settecento nel Sud Italia e in particolare a Napoli e nelle sue vicinanze, dove sorgono, per influenza della sontuosa corte borbonica, la Villa Reale, costruita da Antonio Canevari dal 1737 al 1743, per Carlo III di Borbone, "La Favorita", il bosco di Capodimonte di ben trecento ettari, completato nei primi decenni del 1800. A Caserta sorge la più importante delle regge italiane.
Voluta da Carlo III di Borbone, che aveva intenzione di creare una nuova capitale sostitutiva di Napoli, come era avvenuto in Francia con Versailles, rispetto a Parigi, fu progettata ed eseguita a partire dal 1752 da Luigi Vanvitelli e dal figlio Carlo. Una testimonianza diretta di quella grande realizzazione, una vera interpretazione autentica, ci viene dalle *Dichiarazioni dei disegni del reale palazzo di Caserta*, opera dello stesso Vanvitelli, nell'edizione napoletana del 1756 conservata nell'antico fondo estense. Questo palazzo, uno dei più solenni esempi dell'arte del giardino, ha il parco retrostante alla Reggia, pensato nella sua parte collinare alla maniera formale dei grandi giardini romani, mentre nella parte piana si rifà alla moda francese a *parterre*; le cascate sono alimentate da un apposito acquedotto, pure del Vanvitelli, lungo ben 27 chilometri.
Anche Palermo ha giardini di notevole importanza, tra i quali si segnala quello pubblico di Villa Giulia, ordinato nel 1777, con ricca vegetazione su uno schema stellare da Nicola Palma. Tale giardino, creato per il popolo, secondo il nuovo spirito dell'età illuministica, fu «un nuovo salotto collettivo in cui la nobiltà palermitana amava ritrovarsi» prolungando gli effetti delle piacevolezze godute "in villa". Goethe, visitandolo nello stesso anno della sua inaugurazione, ne dava un'entusiastica descrizione definendolo «...il sito più meraviglioso del mondo... sembra che appartenga ad un luogo incantato».
Mentre nell'Italia settecentesca l'arte del giardino, pur con le differenze originali che abbiamo visto, è sostenuta ancora dai fondamenti di base classici, regolari e simmetrici, ereditati dal Rinascimento, in Francia, come si è detto, l'invenzione di Le Nôtre, pure impostata sull'ossatura classica italiana, domina largamente tutta la prima metà del Settecento, prima di affidarsi ai canoni del Rococò con le sue invenzioni pittoriche.
Un esempio di tal genere ci viene dalle immagini del manoscritto *Recueil des plans du Petit Trianon*, risalente al 1786 e conservato alla Biblioteca Estense. Il prezioso cimelio illustra in grandi tavole acquerellate il giardino tardo settecentesco del Trianon, appartenuto a Maria Antonietta. Attraverso una armonica collaborazione tra l'architetto Paul Mique e il pittore Claude Chatelet, il manoscritto dipinto ci offre un esempio probante ed una specie di *summa* dell'idea del giardino francese nel secolo XVIII, forse proposto, ma è solo un'ipotesi affascinante, come modello dalla stessa Maria Antonietta ai Duchi di Modena[143].
Ma se i sontuosi giardini di Versailles servono da modello a quelli di Austria e Germania, in Inghilterra, dove proprio all'inizio del secolo XVIII, nel fecondo clima culturale che caratterizza la sua cultura, si stanno maturando nuove idee e nuovi valori estetici sull'arte dei giardini, nonostante l'intervento di Le Nôtre, chiamato da Carlo II, lo stile francese non incontra entusiastica accoglienza.

Nel clima favorevole creatosi anche dopo la diffusione delle idee propugnate in ambiente romano dall'Arcadia, che danno l'avvio alla nuova fase della concezione della natura essenzialmente intellettualistica, ove prevale il desiderio di semplicità e purezza e il sentimento del ritorno alla vita campestre e pastorale, e che trova naturale risonanza in Inghilterra, si sta diffondendo l'estetica dello "sharawagi", avanzata alla fine del secolo precedente, dal già ricordato saggio di William Temple sui *Giardini di Epicuro*.
È una specie di sasso nello stagno che spinge Joseph Addison nel 1712 a spiegare sullo "Spectator" come, al di fuori di ogni ordine geometrico e di ogni forzatura prospettica, esista la "bellezza della natura" che deve essere ammirata e ricercata, anche tra i sentieri tortuosi e i praticelli, dove motivi cinesi e classici si traducono in uno stile arbitrario e fantasioso. Addison si scaglia contro la moda topiaria, affermando che è meglio «...guardare un albero con tutto il suo lussureggiante espandersi di rami e ramoscelli che non quando è stato potato e ridotto a figura geometrica», che «...un frutteto in fiore appare molto più delizioso di tanti piccoli labirinti del parterre più finito» e che «per questa ragione i giardini inglesi non sono così diventati per l'immaginazione come quelli francesi e italiani, nei quali si vede una grande estensione del terreno tutto coperto da una piacevole mescolanza di giardino e di foresta e presenta ovunque una rusticità artificiale, molto più attraente della lindezza e dell'eleganza che troviamo in quelli del nostro Paese». Inoltre, a sostegno del giardino naturalistico, dichiara che se le opere della natura aumentano di valore secondo il grado di somiglianza all'opera d'arte, in cambio le opere d'arte aumentano di valore a seconda della loro somiglianza alla natura; per cui, essendo i giardini delle opere d'arte, il loro valore cresce quanto più siano somiglianti alla natura. Quindi nei giardini si vorrà ritrovare d'ora in poi paesaggi e vedute pittoresche.
La polemica si fa accesa, anche perché giè nel 1709 ha visto la luce a Parigi il Trattato di Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville[144] che codifica il giardino formale alla francese, il cui monumento è rappresentato dal parco di Versailles costruito da Le Nôtre.
Sembra quasi una risposta quella che Stephen Switzer dà, nel 1718, nel suo trattato *Iconografia rustica*; in esso traccia le regole di un «giardino rurale ed estensivo», secondo le quali un giardino, anche di modeste dimensioni, può apparire molto più vasto con la sola rimozione dei muri e delle recinzioni, facendo sì che i campi e i boschi circostanti possano essere considerati idealmente parte dell'impianto del giardino stesso. Il più antico giardino di questo tipo, sapientemente ingenuo, fu quello di Alexander Pope a Wickenham, iniziato nel 1718.
È proprio il Pope a codificare i principi del giardino paesaggistico inglese, il giardino del liberalismo, concepito non da giardinieri e architetti, ma in un laboratorio delle idee, da filosofi, scrittori e poeti, per i quali la libera crescita dell'albero simboleggia la libera crescita dell'individuo. Il poeta inglese, in una lettera del 1731 diretta a Lord Burlington, sintetizza quelle norme progettuali: «Consult the Genius of the place in all, that [...] paints as you plant, and as you work, Designs", cioè a dire che è il "Genius loci" a guidare la realizzazione dell'opera, con un'operazione artistica attraverso la quale la pittura e il disegno saranno responsabili dell'aspetto floreale e architettonico del giardino.
La teorizzazione di Pope influenza l'architetto William Kent il quale, dopo aver curato nel 1719 per Richard Boyle, conte di Burlington, il giardino di Chiswick House, opera risultata abbastanza tradizionale, nel 1730 idea il giardino di Rousham che ha come motivo principale la vista della villa dal parco, irregolarmente sparso di alberi, digradante tra i verdi prati fino al fiume. Del giardino di Chiswick House una bella incisione ci viene offerta dall'opera *A collection of one hundred and sixteen perpescive views, in Great Britain and Ireland*, nell'edizione londinese del 1744, conservata nell'antico fondo estense, a dimostrazione di come il nuovo fenomeno paesaggistico fosse seguito con interesse in Italia e dagli Estensi.
La tendenza a una sempre più libera e romantica espansione dell'elemento naturale continua nell'opera di tre famosi giardinieri. Il primo è Lancelot Brown, inesauribile restauratore di antichi parchi , come quello di Blenheim, nel nuovo modo "naturale". Il Brown guida un gruppo di architetti paesisti, i "landscape gardeners", che propugnano il nuovo stile del giardino "all'inglese" che, rifuggendo dalle costruzioni involute del Barocco e dalle leziosaggini del Rococò, mettono al bando le antiche formule che costringono la natura in forme geometriche definite e proclamano la libertà della natura. Questa tendenza sarà tipica dell'Ottocento in età romantica, ma in realtà ha una storia assai più lunga del Romanticismo, dal momento che il giardino all'inglese, nell'ultimo quarto del Settecento, è già fenomeno europeo.
Il secondo è il suo più moderato allievo Humphrey Repton. Il terzo è Charles Bridgeman, il "garden designer" più alla moda nell'Inghilterra dell'età del-

la distruzione dei fondamenti geometrici ed eccessivi del giardino formale alla francese, progettista del famoso giardino di Stowe. Horace Walpole nel 1786[145], collocherà Bridgeman fra i padri fondatori del giardino moderno, autore dell'abbattimento degli spazi verdi e dell'invenzione dei fossati, passati alla storia col nome di "Ha-Ha", il che, sempre secondo Walpole, aveva permesso a William Kent di "saltare le barriere" cosicché «tutto il paesaggio diveniva giardino».
Un posto a sé spetta a William Chambers che, tra il 1756 e il 1762, cura i giardini di Kew in uno stile anglo-cinese intriso di un entusiasmo artificioso, più fantasioso che letterale. L'opera del Chambers *Desseins des edifices, meubles... des Chonois...*, contenente ragguagli sui giardini del Celeste Impero, è posseduta dalla Biblioteca Estense nell'edizione londinese del 1757. In essa l'autore espone le sue idee innovative sul giardino come arte ed avranno un'influenza determinante sulla trasformazione del gusto in tutta l'Europa. Si va creando così quel felice clima culturale nel quale troverà spazio l'esaltazione della natura spontanea che John Milton propone nel suo *Paradise Lost*, rappresentando con delicato senso idillico il giardino dell'Eden in completo contrasto con le idee correnti e che James Thomson propugna nelle *Stagioni*.

23. *Conclusioni*

A proposito del nuovo gusto Pierre Grimal[146] osserva che i giardini del Rinascimento sono una cosa tutta italiana, che col giardino classico è stato il turno della Francia, mentre la rivoluzione del genere, che si evidenzia intorno ai primi anni del secolo XVIII, ci porta ancora una volta a cambiare paese e ad entrare in Inghilterra. Come la poesia e la pittura, anche l'estetica del giardino vagabonda attraverso l'Europa. Questo movimento di reazione all'artificio del giardino all'italiana sostiene che nei giardini non vi devono essere più scalee o ninfei o giochi d'acqua, ma vasti prati e laghetti pantanosi e salici piangenti, finti ruderi, cineserie, finto gotico, viali in curva e sentieri nascosti serpeggianti accanto ai ruscelli e si deve cancellare ogni traccia del "formal garden", che ormai vive quasi spaesato nelle poche degenerazioni barocche. Lo ha sostenuto per primo, come abbiamo visto, William Kent, propugnatore del concetto di libertà, seguito a volte anche in modo esasperato, da Lancelot Brown, da Charles Bridgeman e da Uvelade Price, autore nel 1796 del "Saggio sul pittoresco"[147]. Il giardino paesaggistico si diffonde rapidamente in Europa e trova favorevolissimo terreno in Germania, in Austria, in Francia e anche nell'Italia settentrionale.
In Germania, affrancatasi completamente nel Settecento dalla tenace nostalgia per l'*hortus conclusus*, e immessasi gradualmente nel gusto del giardino europeo, dopo i giardini di carattere prettamente Rococò, come quelli dello Zwingen a Dresda, e dell'Eremitage a Bayreuth, quelli di Sans-Souci a Postsdam, dal 1745, mantengono un certo tono architettonico nel colonnato mentre in altre parti seguono marcatamente la moda del tempo.
Il giardino che più ci permette di constatare la variazione del gusto è però quello di Nymphenburg dove, trasformato l'antico giardino all'italiana esistente fino al 1701, viene impiegata la moda francese arricchendola di padiglioni di chiaro sapore Rococò. Il recepimento del nuovo modo di pensare il giardino è opera di un eccezionale paesaggista, Friedrich Ludwig von Sckell, che deve essere considerato un seguace del Brown.
Negli ultimi decenni del secolo egli trasforma prima alcuni giardini classici quali Schwetzingen e Nymphenburg, dove inserisce moderatamente il nuovo stile soltanto nelle parti meno in vista, mentre nel giardino inglese di Monaco, uno dei più grandi parchi d'Europa, dà libero sfogo alla sua fantasia e crea un complesso paesistico unitario all'insegna del suo pensiero, secondo il quale «è la natura che serve ai nuovi giardini come esempio e le sue varie immagini possono decorare anche i nostri giardini, ma senza con ciò esigere il minimo obbligo di una imitazione impaziente»
Altri esempi in Germania si hanno nel parco di Wörliz, piantato su un terreno completamente vergine, e nel Parco di Muskou del principe Pückler, grande amatore di giardini, una delle più perfette opere di gusto decisamente romantico. Degno di ricordo, infine, è a Weimar il giardino di Goethe, uno dei più tenaci sostenitori del genere paesistico, anche se, dopo il viaggio in Italia, alla visione dei giardini italiani, la sua posizione si mitigherà fino ad esprimersi negativamente nei riguardi del giardino "all'inglese".
Applicazioni o tentativi di applicare la moda "inglese" si hanno in Francia nel 1774, allorché il primo progetto del Petit Trianon di Anton Richard, prevedeva un giardino anglo-cinese; ma nove anni dopo il progetto definitivo sarà notevolmente semplificato.
In Francia sorgono intanto numerosi "jardins paysagers": il parc Monceau a Parigi, opera del Carmontelle, il Désert de Manville, la Folie Saint-James ed Ermenoville. Quest'ultimo, uno dei grandi giardini paesistici francesi curato, a partire dal 1776, dal marchese di Girardin con la collaborazione dell'architetto Morel, teorico e disegnatore di giardini[148], è l'illustrazione delle idee e dei sogni di Jean-Jacques Rousseau che vi soggiorna, ne ispira il simbolismo e eleggerà a luogo di sepoltura.
La *Nouvelle Héloïse*, pubblicata nel 1761, contiene la descrizione del giardino ideale: quello costruito dalla natura e non dagli artifici dell'uomo. L'idea rapidamente si diffonde in Europa e, secondo Alessandro Tagliolini[149], «il recupero di una relazione con il paesaggio si trasforma in un'inquietante rapporto tra uomo e natura basato sul mistero e sull'illusione».
Secondo il Rousseau i principi del giardino perfetto sono quelli che rispondono ai desideri e alle aspirazioni di chi non ha subito i danni della civiltà, fatta di concezioni intellettuali e di inibizione dell'istinto, degli entusiasmi e della spontaneità.
Anche in Italia troviamo realizzazioni pratiche di giardino paesaggistico. A Roma, Villa Aldobrandini viene trasformata. A Caserta, Maria Carolina, nel 1782, fa venire da Londra il botanico John Andrew Graefer e gli commissiona il giardino "all'inglese".
Alla fine del Settecento viene rifatto dal Pregliasco, secondo la nuova moda, il parco del castello di Racconigi. Anche il parco della Villa Reale di Monza del Piermarini si può collocare su questa linea di sviluppo, pur risentendo di quel tipo nuovo di giardino neoclassico-romantico che in Italia cerca di arginare il nuovo che avanza. Ne è un esempio *La Floridiana* a Napoli, opera neoclassica dell'architetto e scenografo Antonio Niccolini, nella quale si coniugano forme vegetali naturali del libero romanticismo con elementi di gusto neoclassico, come altari, tempietti rotondi, statue, sfingi, sedili marmorei. Ma si tratterà di una creazione di breve durata, poiché il giardino all'inglese trionferà rapidamente.
Il Dami[150], in una felice conclusione della sua storia del giardino, puntualizza che quella del parco "imitante la natura" era una pura illusione o, al massimo un'aspirazione sentimentale. A un'opera "arte-fatta", come il giardino italiano e francese, se ne sostituì un'altra altrettanto artefatta. Solo che la concezione nuova fu agli antipodi della vecchia. Alla concezione "architettonica" fu sostituita quella "pittorica" in senso strettamente paesaggistico. Non era dunque possibile intendersi, né venire a patti. Ove la nuova trionfava, era la morte della vecchia. Così fu in Italia. Se la fase "francesizzante" può essere considerata ancora uno sviluppo del vecchio tipo italiano, la fase "inglese" ne segna risolutamente il termine. Alla fine del secolo XVIII il giardino italiano chiude il ciclo delle sue incarnazioni. D'allora in poi i nuovi giardini italiani, per un cinquantennio, furono costruiti secondo l'ultimo stile: e moltissimi «dè vecchi guasti e rifatti...».
Il nuovo secolo, ancora percorso dalle folate rivoluzionarie, ma anche dopo avere subito il vento della restaurazione, non avrà però sia in Italia che negli altri Paesi, un giardino realizzato all'insegna di uno stile univoco e chiaro. Senza alcuna necessità si uniranno stili svariati, progettati non più da artisti bensì da giardinieri, cioè da tecnici più interessati alle piante in quanto tali e alla loro coltivazione che non all'ordinamento del giardino. La congerie di stili comprometterà l'arte dei giardini in quanto tale e porterà a quell'"eclettismo senza stile" che denoterà la decadenza dell'idea del giardino e della sua incarnazione. Certo non mancheranno le realizzazioni di spazi verdi e l'interesse per il genere: un'opera a carattere divulgativo come *L'architecte des jardins* di Pierre Boitard, pubblicata nel 1834, viene ristampata in sei edizioni fino al 1852; mentre il *Traité de la composition et de l'ornement des jardins...* del medesimo autore, viene diffuso in pochi anni in cinque edizioni La quinta edizione parigina, del 1839, si conserva nel fondo estense, a testimonianza ancora una volta del grande interesse dei Duchi d'Este per i giardini.
Proprio a quest'interesse degli Estensi e di riflesso della città di Modena, che dal 1598 li ha accolti, è dedicata l'apposita sezione della mostra e di questa pubblicazione che la correda[151]. Vi si richiama la partecipazione a questa forma d'arte con le sue diverse realizzazioni ducali e nobiliari, con le fonti letterarie e archivistiche che la documentano. I manoscritti, i disegni e le piante che la Biblioteca Estense conserva nell'insieme ci consegnano l'idea del giardino sviluppatasi e realizzatasi nel tempo nella città geminiana che, per merito dei suoi duchi che l'hanno resa capitale, ma soprattutto dei suoi abitanti, ha mostrato una sensibilità particolare verso la natura, dotandosi di invidiabili spazi verdi che ancora oggi, nel ristabilito e sempre più stretto legame con la natura, ci riporta al modello della città giardino di Ebenezer Howard.
Ma anche il modello di giardino estense ottocentesco non sfugge alla regola e si articola in forme stanche, svuotate di significato, o prive di tutte le loro prerogative simboliche e delle loro valenze semantiche, ap-

piattite in una tipologia priva di originalità e quasi anonima rispetto alla fastosità dei grandi giardini storici.

Dopo avere attraversato i millenni ed i secoli ed avere fatto sentire la sua voce a volte in maniera forte e altisonante, regalandoci, attraverso manufatti esemplari, indimenticabili frammenti della storia dell'uomo; dopo aver dato il meglio di sé, meritando l'attenzione e la meditazione dei grandi pensatori dell'antichità e di quelli moderni, come Erasmo da Rotterdam e Kant, che hanno definito il guiardino la «sede dell'evasione "oziosa" e privilegiata dai tumulti della città», come Louis Main che lo ha definito «...il luogo sempre ambiguo dove le società hanno articolato natura e cultura, progetto e diletto, lavoro e godimento», o Louis Aragon per il quale nella parola "giardino" può essere contenuto «tutto il bisogno dell'uomo a ciò che in lui c'è di vagabondo e di smarrito», sembra quasi che l'idea del giardino, ormai esausta, si conceda nell'Ottocento una pausa e un riposo.

È però naturale destino delle grandi idee che esse non periscano; senza soluzione di continuità si rinnovano e si ripropongono, novelle Fenici, con più vigore e in nuove forme. È quanto sta accadendo negli ultimi anni del nostro secolo, nel ristabilito e sempre più fitto dialogo che l'uomo sta intessendo con la natura per molto tempo ignorata, offesa e bistrattata.

Le mostre sul tema[152], l'intensa pubblicistica sui giardini storici[153], la loro inclusione a pieno diritto nei beni ambientali e quindi nella categoria dei beni culturali da tutelare e conservare, la "carta del restauro" di Venezia del 1964, la "carta" italiana del 1972, e la "carta dei giardini storici" o "carta di Firenze" del 1981, i convegni, i dibattiti promossi da "Italia Nostra" per la tutela e la valorizzazione delle ville e dei giardini italiani, sono segnali inequivocabili che l'"idea del giardino", epistemologicamente innovata e rivitalizzata, ha ripreso il suo cammino nella convinzione che il "bello naturale" possa essere sempre perfezionato dall'azione umana.

NOTE

1. M. VENTURI FERRIOLO, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milano, 1989; *Eros e Afrodite. Alle origini dell'idea di giardino* in: *Il giardino. Idea, natura realtà...*, Milano, 1987, pp. 55-75.
2. *Il Giardino. Idea, natura, realtà*. A cura di Alessandro Tagliolini e Massimo Venturi Ferriolo, Milano, 1987.
3. R. ASSUNTO, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano 1988 e precedentemente *Per un' ontologia del giardino*, in "Città e Società", 1, Milano, 1981, p. 23; *Il Problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia*, in *Il giardino storico italiano*, Firenze, 1981, pp. 1-17; *Fuga dal giardino e ritrovamento del giardino* in: *Il giardino. Idea, natura, realtà*, Milano, 1987, pp. 17-44; *Il giardino come filosofia della natura e della storia* in: *Il giardino come labirinto della storia*. Convegno internazionale. Palermo 14-17 aprile 1994, Palermo, 1987, pp. 11-14.
4. E. HYAMS, *A History of Gardens and Gardening*, London, 1971, pp. 10-11.
5. TUCIDIDE, *Pericle*, n. 62, 3.
6. *Cantico dei Cantici*, 6. 1-3.
7. S. N. V. KRAMER, *History begins at Sumer*, London, 1956 e II ed. 1961, E. HYAMS, cit.
8. P. MATTHIAE, *Scoperte di archeologia..., Bari, 1986, p. 3*
9. P. GRIMAL, *L'art des jardins*, Paris, 1964, p. 11.
10. M. VENTURI FERRIOLO, *Nel grembo della vita...*, cit. pp. 26-28.
11. *Etudes d'Orientalisme publiés par le Musée Guinet à la memoire de Raymond Linossier*, Paris, 1932, Vol. I, fig. 36.
12. V. *Da Ebla a Damasco. Diecimila anni di Archeologia in Siria*. Catalogo della mostra. Roma, 15 febbraio-26 marzo 1985, Milano, 1985, p. 244, fig. 124 e commento della fig. 25. V. anche: *Il giardino. Idea natura, realtà*, cit., pp. 70-71, fig. a p. 75; e M. VENTURI FERRIOLO, *Eros e Afrodite. Alle origini dell'idea del giardino*. in: "Il giardino, idea, natura, realtà", Milano, 1987.
13. M. VENTURI FERRIOLO, *Nel grembo della vita*, cit., pp. 46-47.
14. U. PESTALOZZA, *Eterno Femminino Mediterraneo*, Venezia, 1954, p. 17.
15. DIODORO SICULO, *Βιβλιοθήκη*, III, 10.
16. STRABONE, *Γεογραφικά*, XVI, 1,5.
17. SENOFONTE, *Oecon*, IV, 21
18. R. KOLDEWEY. F. WITZEL, *Die Kaiserburgen von Babylon*, Leipzig, 1931, pp. 90-100.
19. M. RUTTEN J. LACAM, *Les jardins suspendus de Babylone*, in: *Revue horticole*, 1949, pp. 88-92; 123-127.
20. *Genesi*, 2.8-17.
21. *Ibidem*, 3.23-24
22. M. L. GOTHEIN, *History of garden art*, London, 1928.
23. OMERO, *Odissea*, VI, 291-293
24. OMERO, *Odissea*, V, 57-74.
25. PINDARO, *Odi Olimpiche*, IX, 27; *Odi Pitiche*, V, 22 e ancora *Pitiche*, IX, 53
26. OMERO, *Odissea*, VII, 112-131.
27. OMERO, *Odissea*, XVIII, 359
28. OMERO, *Odissea*, V, 63.
29. OMERO, *Iliade*, XIV, 123 ss. e XXI, 257 ss.
30. OMERO, *Odissea*, I, 187; XXIV, 205.
31. ERODOTO, *Historiès apòdexis* VIII, 138 ss.
32. PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 101 ss.
33. PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXVI, 83.
34. V. per tutti la specifica trattazione di P. GRIMAL, *Les jardins romains*, Paris, 1969 e 1984.
35. CICERONE, *De amicitia*, VII, 25. CICERONE, *De Republica*, I, 9.
36. CICERONE, *De amicitia*, I, 7.
37. V. VERCELLONI, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Milano, 1990, tav. 7.
38. CICERONE, *Ad Atticum*, III, 20.
39. R. LUCIANI, *Giardino. Storia e Conservazione*, Roma, 1987.
40. P. GUSMAN, *La ville d'Hadrien près de Tivoli, guide et description...*, Paris, 1908; dello stesso autore Vedi anche: *L'art décoratif de Rome, de la fin de la République au IV siècle*, Paris, 1909.
41. CICERONE, *Ad Quintum fratrem*, III, I, 55.
42. PLINIO, *Naturalis Historia*, XII, 13.
43. P. GRIMAL, *L'art des jardins* cit. p. 24.
44. E. HYAMS, *A History...*, cit.
45. G. MASSON, *Italian Gardens*, London, 1961.
46. T. SVETONIO, *Nero*, XXXI, 1-2; TACITO, *Annales*.
47. PLINIO il Giovane, *Epistulae ad familiares*, II, 7; V, 6, 32.
48. Sull'argomento vedi anche: P. GRIMAL, *L'arts des Jardins*, op. cit., e la relativa bibliografia.
49. O. SIREN, *Le palais imperiaux de Pekin*, Paris e Bruxelles, 1926.
50. P. CIBOT, *Essai sur les jardins de plaissance des Chinois, in Memoires concernant l'histoire... des Chinois*, Paris, 1782 VII, pp. 301-326; D. GRAHAM, *Chinese Gardens*, New York, 1939; O. SIREN, *Gardens of China*, New York, 1949-50; e più in generale: F. AYSCHOUGH, *A Chinese Mirror: being reflections of the reality behind appearance*, London, 1925.
51. Sui giardini giapponesi vedi: J. CONDER, *Landscape gardening in Japan*, London, 1894; J. HARADA, *The gardens of Japan*, London, 1928; T. JOSHIDA, *Gardens of Japan*, New York, 1957; E. HYAMS, *A History of...*, cit., pp. 55-76; M. BALSTON, *Il giardino ben arredato*, Milano, 1990, pp. 14-17.
52. E. HYAMS, *A history of...*, cit., p. 81, e nel suo saggio *Gardening in The Dar-Al-Islam* (p. 79-87).
53. P. GRIMAL, *L'art des jardins*, cit, p. 42.
54. *Il libro delle Mille e una notte*, Milano, 1924-29, pp. 247-248.
55. Per una dettagliata descrizione v. F. Fariello, *Architettura dei giardini*, Roma, 1967, pp. 35-42.
56. C. DE BOOR, *Theophanis chronographia*, Leipzig, 1883-1885.
57. W. HORN-E. BORN, *The Plan of St. Gall*, 3 vol., Berkeley, Los Angeles, London, 1979.

58. *I giardini dei monaci*, a cura di M. A. Giusti, Lucca, 1991, pp. 19-20.

59. *ACTA SS. Augusti IV*, Anversa, 1739, pp. 66-95.

60. B. FOIS ENNAS, *Il "Capitulare de villis"*, Milano, 1981.

61. VALAFRIDO STRABONE, *De cultura Hortorum*, in: M. G. H., *Poetae Latini aevi Carolini...*, Berlino, 1884, II, pp. 335-350.

62. R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, 1973, vol. II.

63. *Cantico dei Cantici*, 4. 12.

64. V. in questo stesso volume la premessa al capitolo II di Milena Ricci, la quale si sofferma proprio sulla valenza religiosa dell'"Hortus conclusus".

65. Biblioteca Casanatense di Roma, manoscritto 4182 e Biblioteca Estense, *Theatrum sanitatis*.

66. Biblioteca Estense, Ms. α.X.2.14=Lat. 209.

67. V. in questo stesso volume le schede relative ai codici miniati curate da Milena Ricci.

68. V. in questo stesso volume la scheda di Milena Ricci riguardante tale codice: *Gebet und Betrachtungen des Lebens des Mitlers Gottes und des Menschen unsers Herrens Jesu Christi...*, Est. 136=O.U.6.7.

69. F. BORSI - G. PAMPALONI, *Ville e giardini*, Novara, 1984, p. 14.

70. V. VERCELLONI, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, cit., tav. 15.

71. G. VENTURI, "Picta poësis": ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento" in *Storia d'Italia*, Annali 5, Torino, 1982, pp. 662 e seguenti.

72. G. RUCELLAI, *Zibaldone quaresimale*, Londra, 1960, p. 20 e segg.

73. F. FARIELLO, *Architettura dei giardini*, cit., Roma, 1967, p. 31.

74. Per una più ampia trattazione dell'argomento vedi anche: F. CRISP, *Mediaeval Gardens*, London, 1924; J. HARVEY, *Mediaeval Gardens*, London, 1981; M. STOKSTAD-J. STANNARD, *Gardens of the Middle Ages*, Lawrence, 1983; D. HENNEBO, *Garden des Mittelalters*, Munchen und Zurich, 1987.

75. L. B. ALBERTI, *L'architettura*, a cura di P. Portoghesi, Milano, 1966, p. 402.

76. A. TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, Firenze, 1988, p. 58.

77. *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone*. A cura di A. Perosa, Londra, 1960, p. 23.

78. F. DI GIORGIO MARTINI, *Trattato di architettura*, codice presso la Biblioteca Nazionale di Firenze; e *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di R. Bonelli e P. Portoghesi, Milano, 1967, Trattato II.

79. A. AVERLINO, *Trattato di architettura*, codice magliabechiano dal quale è tratta l'edizione curata a Vienna nel 1896 da W. Von Oettingen.

80. L. DAMI, *Il giardino italiano*, Milano, 1924, p. 13.

81. G. SODERINI, *Orti e giardini*, Milano, 1851, p. 26.

82. A. TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, cit., p. 65.

83. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze, 1568.

84. *Art and life at the Court of Ercole I d'Este. The "De Triumphis Religionis" of Giovanni Sabadino Arienti*, a cura di W. L. Gundercheimer, Geneve, 1972, pp. 52-55; 65-66; 68-71.

85. S. SERLIO, *Tutte le opere d'architettura et prospettiva*, Venezia, 1600, T.III, p. 121-122.

86. L. FIRPO, *Leonardo architetto e umanista*, Torino, 1963, p. 95.

87. M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Firenze, 1983, che estende l'analisi della *Primavera* al contesto culturale di quegli anni a Firenze. Dello stesso autore vedi anche *The garden of the Renaissance, botanical symbolim in Italian printing*, Firenze, 1977, dove elenca minuziosamente il valore simbolico rinascimentale dei fiori, analizzando la cultura e la pittura del tempo.

88. V. VERCELLONI, *Atlante storico del giardino europeo*, cit., tav. 30.

89. F. BORSI - G. PAMPALONI, *Ville e giardini*, cit., p. 18.

90. Sull'argomento confronta M. HADFIELD, *Topiary and ornament Hedges*, London, 1971; e G. LACEY, *Creating topiary*, Northiam, 1987.

91. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, Canto XVI.

92. G. VENTURI, *Picta Poësis...*, cit., p. 652 e seg.

93. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto X, ottava 57.

94. Cfr. in generale T. O. ENGE-C. F. SCHRÖER, *Architettura dei giardini in Europa (1450-1800)*, Trad. C. Mainoldi, Milano, 1991; G. PLUMTRE, *Il giardino d'arte, cinquecento anni di storia e di pratica*, Milano, 1989; M. AZZI VISENTINI, *L'orto botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano, 1984; A. TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, cit. G. A. JELLICOE *L'architettura del paesaggio*, Milano, 1969; V. MASSON, *Italian Gardens*, cit.; C. FIORANI, *Giardini d'Italia*, cit.; L. DAMI, *Il giardino italiano*, cit.

95. G. MASSON, *Italian Gardens*, cit.

96. Per quest'opera del Bramante V.: J. ACKERMAN, *The Belvedere as a Classical Villa, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV (1951), pp. 70-91 e dello stesso autore *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954; D. COFFIN, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, N.J., 1979, pp. 69-96.

97. A. TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, cit., pp. 90-93.

98. M. BAFILE, *Il giardino di villa Madama*, Roma, 1942; C. L. FROMMEL, *La villa Madama e la tipografia della villa romana nel Rinascimento*, in "Bollettino del CISA", XI (1969), pp. 47-64; S. RAY *Raffaello architetto*, Bari, 1974, pp. 165-189.

99. A. MANIGLIO CALCAGNO, *Architettura del paesaggio. Evoluzione storica*, Bologna, 1983, p. 85.

100. F. FARIELLO, *Architettura dei giardini*, cit., pp. 64 e seg. con una puntuale descrizione delle due ville.

101. C. FIORANI, *Giardini d'Italia*, cit. p. 41.

102. F. FARIELLO, *Architettura dei giardini*, cit., p. 74.

103. L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia, 1558, p. 297.

104. C. CESARI, *Aspetti del Rinascimento a Ferrara: i giardini*, in: *Giardini italiani: note di storia e di conservazione*, Roma, 1981, p. 24.

105. Per l'analisi di questi luoghi ideali che esaltano la grandezza degli Estensi Vedi: G. VENTURI, *Scena e giardini a Ferrara ai tempi dell'Ariosto* in: *La scena dell'Eden, teatro, arte e giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, 1979.

106. C. CESARI, *Aspetti del Rinascimento a Ferrara...*, cit., p. 29.

107. Sull'argomento V.: A. MARIE, *Jardins français créés à la Renaissance*, Paris, 1955.

108. V. VERCELLONI, *Atlante storico ...*, cit., tav.40-41.

109. Sull'argomento V.: R. STRONG, *The reinassance gardens in England*, London, 1979; R. MABEY, *The garden's labyrinth*, Oxford-New York, 1987.

110. Per uno studio complessivo sull'argomento V.: M. AZZI VISENTINI, *L'orto botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano, 1984.

111. Sulla vivace polémica tra i due atenei si ricordano la tesi di R. DE VISIANI, *Della origine ed anzianità dell'Orto Botanico di Padova*, Venezia, 1839, a favore di Padova, mentre A. CHIARUGI, *Le date di fondazione dei primi orti botanici del mondo: Pisa (estate 1543), Padova (7 luglio 1545), Firenze (2 dicembre 1545)*, in "Nuovo giornale botanico italiano", LX (1953) pp. 785-839. V.: anche L. TONGIORGI TOMASI, *Il giardino dei Semplici dello Studio Pisano*, in *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Catalogo della mostra, Pisa, 1980, pp. 513-598, e della stessa studiosa vedi in generale *Gli orti botanici nei secoli XVI-XVII* in *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milano, 1990, pp. 77-79.

112. V.: *I giardini dei Semplici e gli orti botanici della Toscana*. [Atti del Convegno] a cura di Sara Ferri e Francesca Vannozzi, Firenze, 1993.

113. G. LUZZATO, *Orti botanici privati, orto botanico pubblico e semplicisti dell'epoca dei Duchi d'Este a Ferrara*, in "Atti della Accademia delle Scienze di Ferrara", CXXVIII (1950-51), pp. 101-148.

114. Sull'argomento V. in generale: *Orti botanici delle Università italiane*, Napoli, 1965; C. CAPPELLETTI, *Gli Orti botanici nella loro funzione storica per la diffusione del sapere*, in: *Il diritto dell'uomo al sapere e al libero uso di esso*, Padova, 1954, pp. 207-226; A. CHIARUGI, *Le date di fondazione...*, cit., pp. 785-839; V. GIACOMINI, *Gli orti botanici*, Atti del Convegno nazionale ANMS, Firenze 20-30 maggio 1975, pp. 40-51; *Orti botanici. Mostra bibliografica e documentaria*, Firenze, 23 gennaio-30 aprile 1987, in "Rivista di storia dell'agricoltura", fasc.I, 1987, pp. 3-17, nonché la sezione "Orti botanici" in questo stesso volume.

115. G. DE BRIGNOLI DI BRUNHOFF, *Horti botanici R. Archigymnasii Mutinensis historia*, Modena, 1842; *L'orto botanico dell'Università di Modena. Guida alla visita*...a cura di Daniele Dallai, Modena, 1990; *Index Seminum Anno 1992 collectiorum quae Hortus Botanicus Universitatis Mutinensis et Giardino Esperia ...offerunt*, Modena, 1993.

116. G. P. BELLORI, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma, 1672.

117. G. VENTURI, *"I dolci inganni" : l'idea del giardino nella letteratura poetica del Seicento*, in: "Giardini italiani. Note di storia e di conservazione", Roma, 1980, pp. 63-71.

118. G. MASSON, *Italian gardens*, cit.

119. F. FARIELLO, *Architettura dei giardini*, cit., p. 86.

120. C. MOLLET, *Le theatre de plans et jardinage*, Paris, 1652.

121. C. MOLLET, *Les jardins de plaisir*, Stoccolma, 1651.

122. J. BOYCEAU DE LA BARAUDIERE, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, 1638.

123. Louis XIV, *Manière de monstrer les jardins de Versailles*, Paris, 1689 e anche un'edizione moderna del 1982; v.:anche F. Hamilton Hazelhurst, *Gardens of illusion* (The genius of André Le Nôtre), Nashville, 1980; e la descrizione contenuta in questo stesso libro nella scheda sull'opera di Jean-Aymar Piganiol de La Force.

124. V. R. T. BLOMFIELD - F. I. THOMAS, *The formal garden in England*, London, 1892; I.TRIGGS, *Formal garden in England and Scotland*, London, 1902.

125. B. ALLSOPP, *Inigo Jones on Palladio, being the notes by Inigo Jones in the copy of I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio, in The library of Wrester College*, Oxford, 1970.

126. W. LAWSON, *A New Orchard and Garden*, London, 1618 pubblicato con *The countrie house wife's garden* dello stesso autore, stampato nel 1617.

127. F. BACON, *Essay on Garden*, in *The Essays or counsels civill and morall*, London, 1625.

128. H. WATTON, *The Elements of Architecture*, London, 1624.

129. J. PARKINSON, *Paradisi in Sole, Paradisus Terrestris*, London, 1629.

130. J. GERARD, *The Herball or Generall historie of plantes*, London, 1597, e nella successiva edizione londinese del 1633.

131. J. EVELYN, *The Diary. Now first printed in full...* and edited by E.S. de Beer, Oxford, 1955, 5 voll.

132. J. MILTON, *The Paradise lost*, London, 1667.

133. T. BURNET, *The sacred theory of the Earth*, London, 1684, e la prima edizione in latino del 1681.

134. M. LAIRD, *I grandi giardini storici. I capolavori del giardino formale dal XV al XX Secolo*, Torino, 1993, pp. 44-45.

135. Per la descrizione dei più importanti giardini inglesi di tale periodo v.: J. D. HUNT - E. DE JONG *The Anglo-dutch garden in the age of William and Mary* in "Journal of garden history", VIII, 2-3, 1988; D. JACQUES-J. VAN DER HORST *The gardens of William and Mary*, London, 1988; J. D. HUNT *Garden and Grove: The Italian Reinassance Garden in the English Imagination, 1600-1750*, Princeton, 1986.

136. W. TEMPLE, *Upon the garden of Epicurus in the year 1685*, London, 1692.

137. E. DE JONG, *For profit and ornament* in: J.D.HUNT, *The Dutch garden in the seventeneth century*, Washington, 1990, pp. 13-48.

138. J. D. HUNT, *The Dutch garden...*, cit, pp. 175-206.

139. S. DE CAUS, *Hortus Palatinus*, Francoforte, 1620.

140. D. HENNEBO, *The Grosser Garten at Herrenhausen near Hannover*, in M.Mosser-G.Teissot, *The history of Garden design. The western tradition from the Reinassance to the present day*, London, 1991, pp. 192-194.

141. J. C. SHEPHERD-G. A. JELLICOE, *Italian gardens of the Renaissance*, London, 1925, e II ed. New York, 1966.

142. M. A. DAL RE, *Ville di delizia, o siano palaggi camparecci nello Stato di Milano*, Milano, 1726, e II ed. 1740.

143. Per un'ampia descrizione del manoscritto V.: in questo stesso volume la scheda di A. R.Venturi.

144. A. J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *La thèorie e la pratique du jardinage*, Paris, 1709.

145. H. WALPOLE, *History of the modern Taste in gardening*, 1784 e in traduzione italiana: *Saggio sul giardino moderno*, a cura di Giovanna Franci ed Ester Zago, Firenze, 1991.

146. P. GRIMAL, *L'art des jardins* cit, cap. V "Le giardin pittoresque", p. 91.

147. U. PRICE, *On the picturesque*, 1796 e 1810.

148. J. M. MOREL, *Théorie des jardins*, 1776.

149. A. TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, cit. p. 319.

150. L. DAMI, *Il giardino italiano*, cit. p. 29.

151. V. in questo stesso volume l'appendice a cura di Anna Rosa Venturi.

152. *Mostra del giardino italiano*, Firenze, 1931.

153. M. CATALANO-F. PANZINI, *giardini storici. Teoria e tecniche di conservazione e restauro*, Roma, 1985; M. C. POZZANA, *Materia e cultura dei giardini storici. Conservazione. Restauro-Manutenzione*, Firenze, 1989; *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*. A cura di Vincenzo Cozzato, Roma, 1989; *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, Roma, 1991; *Ville, parchi e giardini. Per un atlante del patrimonio vincolato*. A cura di Vincenzo Cozzato, 1992; A. G. GAUCCI, *Il paesaggio dei giardini storici. Firenze e il suo territorio*, Firenze, 1994.



Lat.422=V.G.12, Bibbia di Borso d'Este, v. 1, c.284r: incipit del Cantico dei Cantici. Lo sposo e la sposa nel giardino.

Capitolo II

HORTUS CONCLUSUS
Il giardino dei codici miniati



Lat.422=V.G.12, Bibbia di Borso, v. 1, c.130v (particolare): Salomone celebra la consacrazione del cortile del Tempio di Gerusalemme: rappresentazione di giardino con padiglione e peschiera.

Non esistono testimonianze dirette della forma del giardino medievale; la tradizione storica, artistica e letteraria assegna il nome di *hortus conclusus* al giardino feudale, in una sorta di continuità filologica e concettuale con il giardino romano, verde appendice della casa, luogo deputato all'incontro quotidiano con la natura.

La rinascita del giardino in età medievale, all'interno degli spazi esigui della città-fortezza, si configura come un atto di fiducia dell'uomo nei confronti della natura, sottratta all'abbandono e alle calamità e recuperata alla dimensione del privato, di nuovo amica e dispensatrice di valori positivi, come nella mitica età dell'oro e dell'abbondanza.

Le rovine dei giardini dell'antichità permisero di attingere a gloriosi modelli confacenti alle necessità di un'utenza ristretta e privilegiata, non più avvezza alla seduzione degli ozi delle ville rustiche ma di nuovo sensibile alle attrazioni del paesaggio.

Come ha ampiamente illustrato Ernesto Milano nel suo excursus storico l'*hortus conclusus*, nel castello e nel convento, occupava all'inizio uno spazio molto esiguo, delimitato da mura o alti recinti, con aiuole di fiori spontanei ed erbe aromatiche, vialetti erbosi e fontana ristoratrice; la trasformazione del peristilio in chiostro accentuò l'idea della protezione e della separatezza, caratterizzando l'*hortus* monastico come il luogo della meditazione e all'ascesi: il muro di



Aduc ſperas. Ver.
Eus in adiuto
rium meum in
tende. Re. Domi
ne ad adiuuan
dum me feſtina
Gloria patri. Sicut erat.
in fine. Alleluia. antiphona.

Lat. 74=α.Q.9.31, Officium B. Mariae Virginis, c.25v: Santa Caterina d'Alessandria e i "fiori di virtù".

Lat. 74=α.Q.9.31, Officium B. Mariae Virginis, c.100r: S. Agostino in abito benedettino. Sullo sfondo monaci che salgono al convento.



Incipit officium ſancti ſpiritus.
Ad matutinum. Verſus.
Omine labia mea apr
rics. Re. Et os meum
annuntiabit laudē
tuam. Ver. Deus in ad
iutorium meum &cetera Glo
ria patri. Sicut erat. in fine di

cinta tracciava simbolicamente il confine con il mondo esterno, e la rigorosa struttura a comparti ortogonali evocava ora l'immagine della Gerusalemme celeste, ora il ricordo del Paradiso Terrestre, ora il "chiuso giardino" della Vergine. Il giardino con suo ciclo vitale diveniva specchio dell'eternità, il "giardino eterno" dai fiori sempre odorosi e splendenti, i fiori delle virtù cristiane.

Con il diffondersi della lirica cortese il concetto di giardino rinchiuso andò modificandosi in quello di luogo ameno, secondo l'accezione mutuata da Omero e Virgilio, e anche il giardino dell' Eden cominciò ad essere rappresentato come giardino di delizie, più consono ad uno stile di vita profano che non al rigorismo della vita cenobitica.

Fondamentale, a questo riguardo, fu l'influenza del giardino mediterraneo, di derivazione arabo-normanna, che fin dal suo appararire fissò un canone estetico rimasto insuperato fino alla nascita del giardino all'italiana.

Il motivo ispiratore era ancora una volta religioso, riconoscibile nei giardini di delizie del Corano, una



Lat.842=α.R.7.3, Officium B. Mariae Virginis, c.244r: Santa Dorotea nel Giardino Eterno.

sorta di anticipo di beatitudine espresso dai profumi delle piante e dei fiori, dai freschi giochi d'acqua, dalla varietà del paesaggio, e dalle invenzioni verdi. Sulla scia del gusto antiquario di Federico II tornò in auge il modello dell'*hortus conclusus*, arricchito per la prima volta dal motivo ornamentale dei resti archeologici; parimenti, sotto l'influenza della Scuola Salernitana nacquero i primi orti botanici per la coltura delle erbe medicinali.

Grazie alla penetrazione della lirica siciliana in terra toscana si verificò quel mutamento del gusto del giardino che l'Umanesimo codificò nella sua produzione letteraria e artistica: l'*hortus* edenico, luogo perfetto senza tempo e affanni, divenne soprattutto lo spazio mentale della poesia, il microcosmo da cui ripartire dopo l'esilio per la riconquista della dignità e della perfezione umana, il campo di prova della mente e dello spirito.

Le forme chiuse e rigorosamente geometriche del giardino, garanzie dell'ordine riconquistato faticosamente in terra, si estesero a tutte le forme del paesaggio, rispondendo all'istanza di rinnovamento ed elevazione della borghesia trecentesca, protesa alla ricerca di spazi fuori e dentro le mura cittadine; i prati e i parchi continuarono ad essere recintati, ma il concetto di separazione prevaleva ormai su quello di protezione, nell'intento di individuare il limite fra natura e immagine, fra reale e immaginato, nell'eterno conflitto fra corpo e anima.

Per gli Umanisti imitare gli *horti* di Cicerone, non meno che l'espressione linguistica, significava riappropriarsi del discorso mai interrotto dell'uomo con il mondo, e la passione archeologica, estrinsecata nei giardini-museo, diveniva il tramite per evocare il tempo del mito: le iscrizioni e le statue trasformavano gli spazi verdi della casa in boschi sacri, ginnasi e accademie, e il rifugio in villa si configurava non solo come momento di svago ed evasione, ma soprattutto come pausa di riflessione e di raccoglimento.

Le cure profuse dal signore al proprio giardino, sempre più grande e imponente, oltre che una dimostrazione di potenza e grandezza, esprimevano la volontà di riappropriarsi con la propria creatività della pienezza della vita interiore.

Nel giardino medievale le armonie del creato erano solamente intuite oltre il muro di cinta e raggiunte esclusivamente con la vita contemplativa; nel giardino umanistico e rinascimentale tutto veniva concepito e realizzazto armonicamente, e pertanto non erano richiesti processi di astrazione, ma sforzi concreti per dare forme, suoni e profumi al mondo ideale.



Lat.422=V.G.12, Bibbia di Borso d'Este, v. 1, c.248r: nell'iniziale: David con il libro su un prato verde; nella cornice rose e alberelli in vaso, e pavoni posati sulla vasca di un giardino ideale.

Lat.422=V.G.12, Bibbia di Borso d'Este, v. 1, c.106v (particolare): Sansone reca sulle spalle le porte di Gaza e le trasporta sul monte Hebron. All'interno di un hortus conclusus Dalila taglia i capelli a Sansone.





Lat.423=V.G.13, Bibbia di Borso, v. 2, c.46v , giovani e fanciulle nei giardini di mura, con città somigliante a Ferrara.

dell'insegnamento e del dialogo, potenziò l'immagine del giardino come luogo segreto e ideale, non più specchio della bellezza celeste, come il giardino medievale, ma sacro recesso della mente e della poesia, eletta dimora della bellezza e della giovinezza, come il giardino di Venere del *De Sphaera* estense.

Nel pieno Rinascimento il giardino e il teatro furono considerati spazi ideali per la rappresentazione degli splendori della vita di palazzo; i giardini dei principi divennero simbolo di una supremazia intellettuale e ideologica, prima ancora che politica, e consentirono l'attuazione dei canoni del giardino elaborati dai filosofi, dai poeti e dagli architetti.

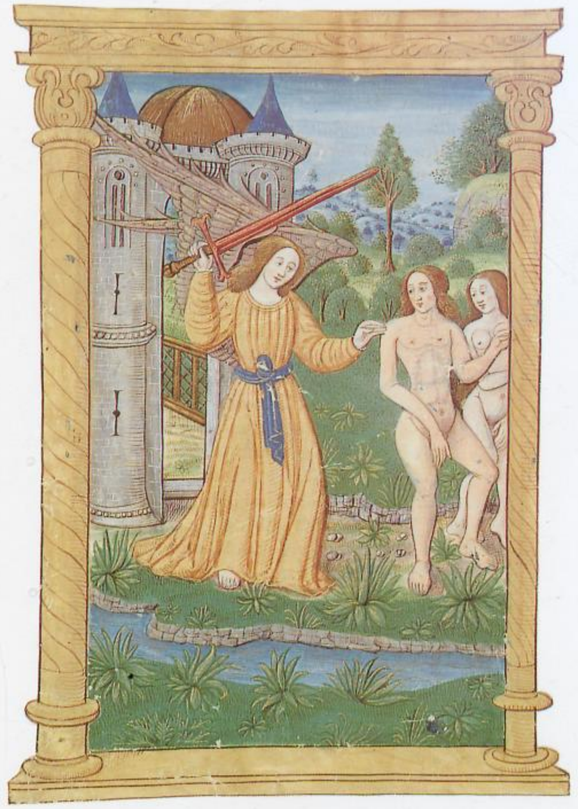
Il complesso sistema di giardini e delizie attuato in Ferrara capitale dai tempi di Borso fino ad Alfonso II si configura ancor oggi come un esempio unico di irripetibile sinergia tra città e campagna, tra arte e potere: un mirabile percorso tra immaginario e realtà anche oggi ripercorribile, non solo sulle vestigia degli antichi splendori, ma soprattutto sull'onda delle emozioni suscitate dai libri dipinti e dalle rime dell'Ariosto e del Tasso, in un imprevedibile e affascinante viaggio virtuale. *(MR)*

Lat.422=V.G.12, v. 1, c.130v (particolare), giardino cortese: levrieri e amorini ad una fontana.



Nell'ambito della villa-fattoria padronale rimase a lungo la forma dell'*hortus conclusus* come il tipo di giardino più semplice da realizzare, secondo gli insegnamenti degli agronomi, ma tipologie più articolate e complesse, suggerite dal nuovo modo di pensare alla campagna, il vero grande giardino su cui operare, determinano l'abbandono dei muri sul piano concettuale prima ancora che su quello progettuale. Parimenti il trionfo del neoplatonismo fiorentino, che ripropose l'*hortus* classico come sede naturale

Lat.873=α.P.6.23, Officium B. Mariae Virginis, c.13v: La cacciata dei Progenitori dal Paradiso Terrestre.



Lat.209=α.X2.14. De Sphaera, c.7r (particolare). Influenze del pianeta Giove: caccia in riserva. Sullo sfondo il castello signorile.





Premessa

Il termine *hortus conclusus* proviene dal *Cantico dei Cantici* 3,12: *Hortus conclusus, soror mea, sponsa, fons signatus*, e si riferisce alla Sposa, intesa ora come la Chiesa, sposa di Cristo, ora come la Vergine, sposa e madre di Gesù. Nell'iconografia medievale e rinascimentale è frequentissima l'immagine della Madonna in un giardino, seduta con il Bambino in braccio, o in piedi accanto a Gesù risorto, secondo il codice interpretativo della patristica latina (Levi d'Ancona, 1993).

S. Girolamo e S. Ildefonso di Toledo nei loro commenti al *Cantico dei Cantici* paragonarono la Vergine ad un orto rinchiuso, sottolineando così la purezza della sua concezione e generazione, e a un pozzo di acqua viva, esaltando la nascita della Vergine come fonte di nuova vita, dopo la morte ricevuta con il peccato originale. Pascasio Radberto (morto circa nell'860 d.C.) approfondì questo aspetto della purificazione identificando l'*hortus conclusus* della Vergine con il Paradiso Terrestre, e inducendo a riconoscere nella Madonna una nuova Eva, redentrice del mondo; S. Bruno di Segni (1044 o 1048-1123) descrisse l'*hortus* come un giardino ricco di fiori, protetto da un basso recinto o muretto, allegoria della castità e delle virtù virginali, mentre Ruperto di Deuz (morto nel 1135 o 1136) asserì che nel giardino mariano non mancava mai la frutta, melograni e pomi, allegorie dell'albero della vita.

Tra le interpretazioni simboliche dell'*hortus conclusus* si rivela molto interessante quella di un monaco inglese morto nel 1172, Gilberto di Hoyland, che per primo suggerì l'idea di una difesa del giardino ad opera dei cherubini, immagine che appare ben consolidata anche artisticamente nei secoli successivi.

Altri commentatori specificarono la flora presente nel giardino della Vergine, e a partire dal sec. XIII l'immagine dell'*hortus conclusus* rimase più o meno la stessa, con i suoi fiori simboleggianti la purezza (il giglio e l'iris), l'amore e la carità (la rosa), l'umiltà (la viola). Come i prodotti più elevati dell'arte dell'arazzo, i libri d'ore fiamminghi, francesi e italiani dei secoli XIV e XV sono ricchi di immagini simboliche, in cui non sempre è possibile riconoscere la fonte sacra del modello, essendo vario e intricato l'ordito dei rapporti tra letteratura e arte; pur nella fissità dei repertori queste icone rivestono tuttavia un ruolo di straordinaria importanza a livello di divulgazione teologica: il dogma dell'Immacolata Concezione, oltre che nell'Annunciazione, viene trattato con grande efficacia espressiva nella figura della Madonna nel giardino.

La Vergine è spesso ritratta sul trono col Bambino in braccio, allietata dalla presenza degli angeli, e protetta dall'*hortus*, esemplificato da un basso muretto o da una siepe fiorita, quasi una signora nel suo giardino di delizie, al riparo dalle incertezze del mondo esterno, avvolta nella propria maestà. *(MR)*

Lat.39=αJ.9.30, Officium Beatae Mariae Virginis, c.31v: Madonna in trono con Bambino e angeli all'interno di un giardino, abbellito da una siepe di rose. Nella cornice architettonica decorazioni con rosari, pissidi, insetti, pavoni e fiori in vaso; è chiaro il rimando alla simbologia cristologica e mariana.



Lat.819=α.H.9.16, c.33v: Madonna con Bambino e angeli musicanti all'interno di un giardino di castello.

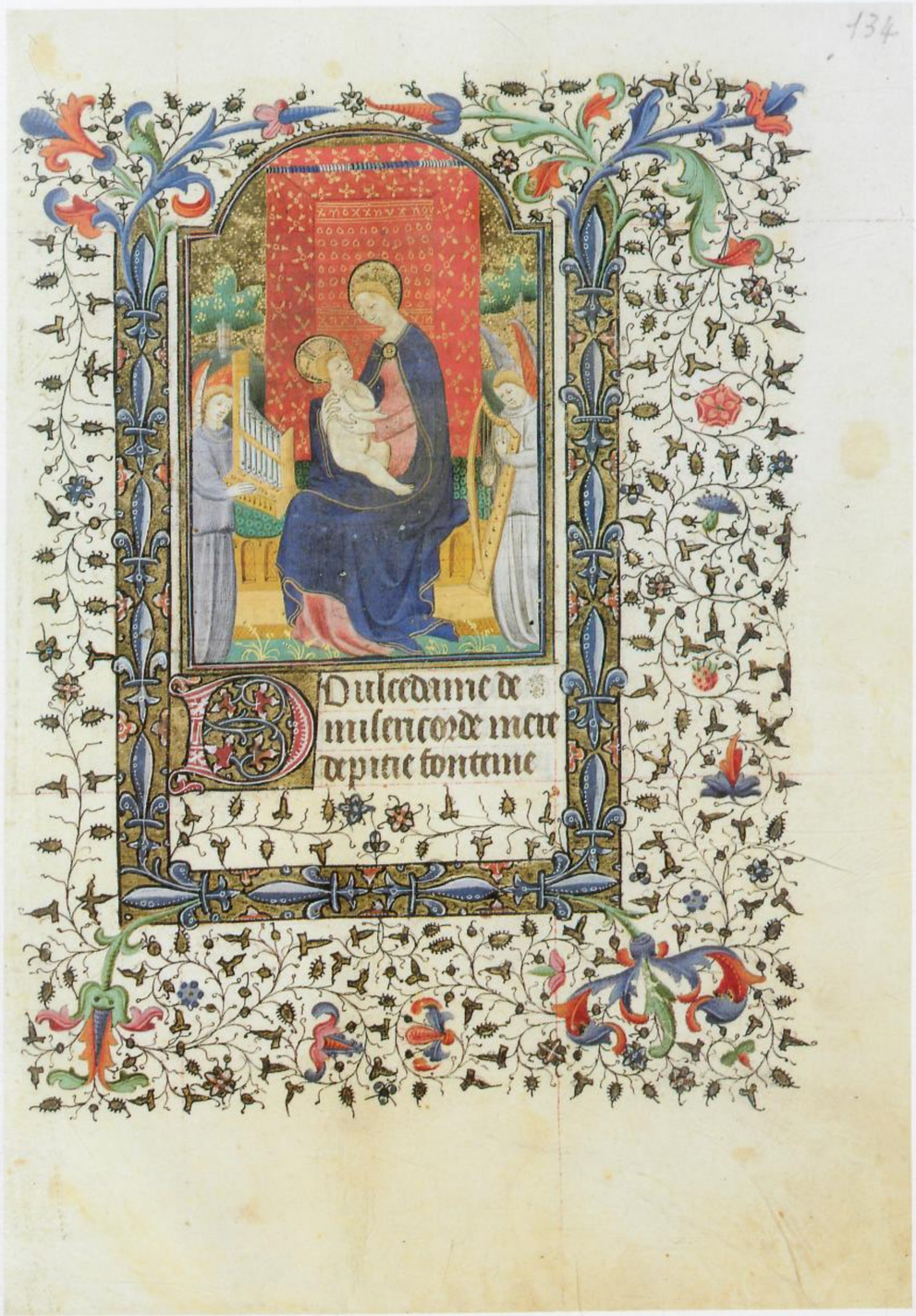
a fronte:
Lat.893=α.P.9.28, c.134r. Madonna con Bambino e angeli musicanti all'interno di un giardino con erbe, fiori e alberi.

Officium Beatae Mariae Virginis

Ms. membr., sec. XV, mm 70x50, cc.244 num. rec., scrittura gotica.
Miniatura francese.
Legatura recente in pelle, con fermagli in ottone.
Provenienza: Antico Fondo Estense.
Lat.819=α.H.9.16

Officium Beatae Mariae Virginis

Ms. membr., sec. XV, mm 212x152, cc.III+187+III num. rec., scrittura gotica.
Miniatura francese.
Legatura in pergamena rigida, con nervi e capitelli passanti di capra allumata, e lacci di chiusura in seta rossa, andati perduti. I piatti recano impressioni a secco e dorature, e un medaglione con stemma cardinalizio riferito al possessore del codice al tempo del rifacimento della coperta.
Il codice fu probabilmente eseguito per una principessa francese di sangue reale, come attestano i gigli della decorazione marginale.
Provenienza: Fondo Estense, dalla Raccolta Tommaso Obizzi del Catajo.
Lat. 893=α.P.9.28





Lat.842=α.R.7.3, c.231r: Madonna del Latte assisa in trono all'interno di un giardino simboleggiato dalla presenza dell'albero e dell'uccellino sul ramo.

Officium Beatae Mariae Virginis

Ms. membr., sec. XIV (1390), mm 215x155, cc.272 num. rec., scrittura gotica rotonda.
Miniatura lombarda.
Legatura cinquecentesca, in seta rossa, con ricami in oro e argento, a soggetto vegetale. Medaglione del piatto anteriore con l'immagine della Vergine, medaglione del piatto posteriore con stemma nobiliare del possessore del codice. Taglio dorato e cesellato.
Provenienza: Fondo Estense, dalla Raccolta Tommaso Obizzi del Catajo.
Lat.842=α.R.7.3



Lat.39=α.J.9.30, cc.88v-89r. Nella cornice: hortus conclusus. Nel quadro: la presentazione di Gesù al Tempio.

Officium Beatae Mariae Virginis.

Ms. membr., sec. XVI (inizio), mm 135x90, cc.II+193 num. rec., scrittura gotica.
Miniatura fiamminga (scuola di Bruges).
Legatura recente in velluto rosso, con doppia chiusura e fermagli d'argento, in parte originali; al centro del piatto posteriore è l'aquila estense in argento di autentica fattura; taglio dorato e cesellato.
Provenienza: Antico Fondo Estense.
Lat.39=α.J.9.30

Il nome di *hortus conclusus*, assegnato comunemente ai giardini feudali, sottolineava il rapporto di dipendenza anche concettuale con gli *horti* romani, dove l'utile si univa al dilettevole, in un contatto diretto e quotidiano con la natura. Il verziere, con i sempreverdi e gli animali selvatici, il pomario, con le piante fruttifere e la voliera, la peschiera con la sua fauna acquatica, costituivano una naturale espansione della casa, e permettevano di soddisfare ad un tempo le aspettative pratiche ed estetiche della famiglia. Anche la presenza refrigerante della fontana obbediva sia ad un criterio ornamentale che utilitaristico, consentendo l'irrigazione dei prati e dei coltivi. Il tema naturalistico della cornice è solo in apparenza antitetico al contenuto religioso del quadro: le bellezze del giardino, doni della grazia divina, avevano il compito di ispirare alti pensieri e offrire spunti meditativi a chi, nell'isolamento della preghiera, si apriva al divino.
L'impostazione iconografica rivela da un lato lo stretto rapporto con l'immagine edenica del "chiuso giardino" del *Cantico dei Cantici*, dall'altro la inevitabile mondanizzazione del concetto derivata dal rinnovato interesse per il giardino in ambito letterario e artistico, in quanto luogo ideale della mente e dello spirito. *(MR)*



Lat.873=α.P.6.23, c.49r (particolare): Betsabea al bagno. L'ancella porge uno specchio: l'assenza di immagine riflessa allude alla purezza dell'anima.

Officium Beatae Mariae Virginis

Ms. membr., sec. XV, mm 242x170, cc. II,78,II num. rec., scrittura bastarda.
Miniatura francese.
Legatura settecentesca in pelle rossiccia con impressioni in oro.
Provenienza: Fondo Estense, dalla Raccolta Tommaso Obizzi del Catajo.
Lat.873=α.P.6.23

L'episodio biblico dell'innamoramento di David per Betsabea, moglie di Uria, offre l'occasione al miniatore di illustrare un momento di vita reale, mutuando l'immagine del bagno dal repertorio allegorico cortese, con intento didascalico e moraleggiante. Il preziosismo descrittivo degli ori, delle vesti, delle suppellettili ben si accorda con l'attenzione minuziosa al particolare naturalistico: il giardino che fa da sfondo alla scena è dipinto in tutto il suo splendore, con le aiuole fiorite disposte a scacchiera, e i bianchi vialetti interni orientati verso l'ampia vasca centrale, riccamente ornata.
L'intimità del luogo è assicurata dalla presenza di alte mura, e da un loggiato dalle raffinate architetture, secondo la tradizione classica dell'*hortus conclusus*.
Il bagno di Betsabea, più che alludere al magico potere del rinnovamento dello spirito, sembra esaltare la figura femminile, la cui nudità appare idealizzata in quanto espressione simbolica della perfezione divina.
Il criterio estetico che informa la scena riflette il desiderio di palesare in ogni soggetto la bellezza celeste: il giardino regale, nella sua magnificenza terrena, diviene specchio del giardino edenico, regno di ogni beatitudine; Betsabea, come Eva, prefigura il riscatto dal peccato originale, e suggerisce l'immagine antitetica e trionfante della Vergine Maria. *(MR)*

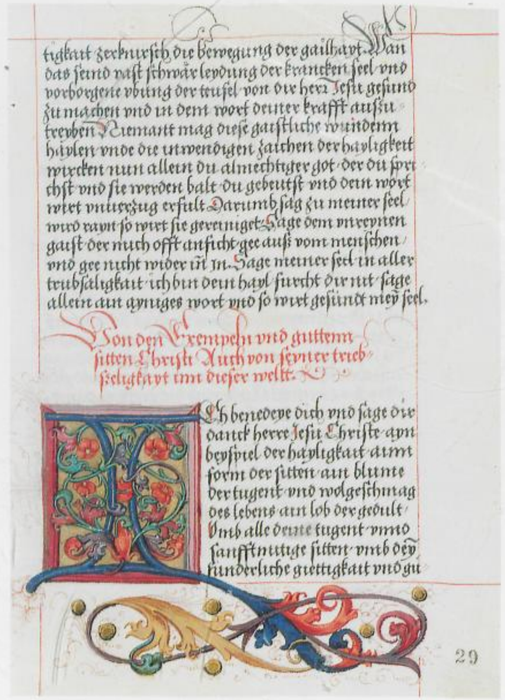
Officium Beatae Mariae Virginis

Ms. membr., sec. XVI (prima del 1506), mm 170x115, cc. I+167+I numerate recentemente, scrittura bastarda.
Miniatura franco-fiamminga (bottega di Tours, allievo di Jean de Bourdichon).
Legatura settecentesca in velluto verde di fattura tedesca, con impressioni in oro: sul piatto anteriore è il Crocifisso, sul piatto posteriore la Vergine con il Bambino. Sul dorso sono testine dorate; agli angoli è ripetuto il tema araldico del giglio. Taglio dorato.
Il codice reca alla c.164r le iniziali "A.E.I.O" del motto «Austriae est imperare orbi», introdotto da Federico III; alle cc.46r e 108r è la sigla "PK", che sta per "Philippus Karolus", ovvero Filippo il Bello, morto nel 1506.
Provenienza: Antico Fondo Estense. Pervenuto probabilmente con il corredo dotale di Barbara d'Austria, sposa di Alfonso II nel 1565.
Lat.22= α.K.7.2



Lat.22=α.K.7.2, c.102r: David suona l'arpa.

Molte sono le immagini di repertorio che ritraggono David in preghiera in luoghi isolati e aperti, ma poche quelle in cui il Re d'Israele canta i suoi salmi all'interno di una struttura chiusa. Il loggiato su cui poggia il faldistorio, secondo una collaudata gerarchia degli spazi in uso nel Rinascimento, diviene l'anello di congiunzione tra l'esterno e il cuore della casa, attraverso l'ulteriore mediazione dell'atrio; al giardino, raffigurato secondo la tipologia dell'*hortus conclusus* con mura di cinta e fontana al centro, spetta il compito di porre in contatto l'edificio con la natura, e con la storia, rappresentata dalle rovine di una imponente architettura romana.
L'uso dell'antico nell'architettura medievale era simbolo di prestigio e distinzione; l'impiego del marmo, lucido e levigato, era associato all'idea di grandiosità e di purezza, e pertanto ben si addiceva alla dignità dei palazzi e dei principi. Il recupero della monumentalità è alla base della nuova concezione del giardino rinascimentale, e determinerà la fine del ruolo marginale del giardino come spazio minore e quasi spontaneo perpetrato dall'architettura ufficiale. La citazione classica è inserita in un contesto narrativo che vede David protagonista eroico e assoluto della scena, secondo il modello cortese degli *exempla* e quello romano del *vir illustris*, e conferisce nobiltà storica ad un ambiente colto e raffinato, secondo gli orientamenti del nascente gusto antiquario. *(MR)*



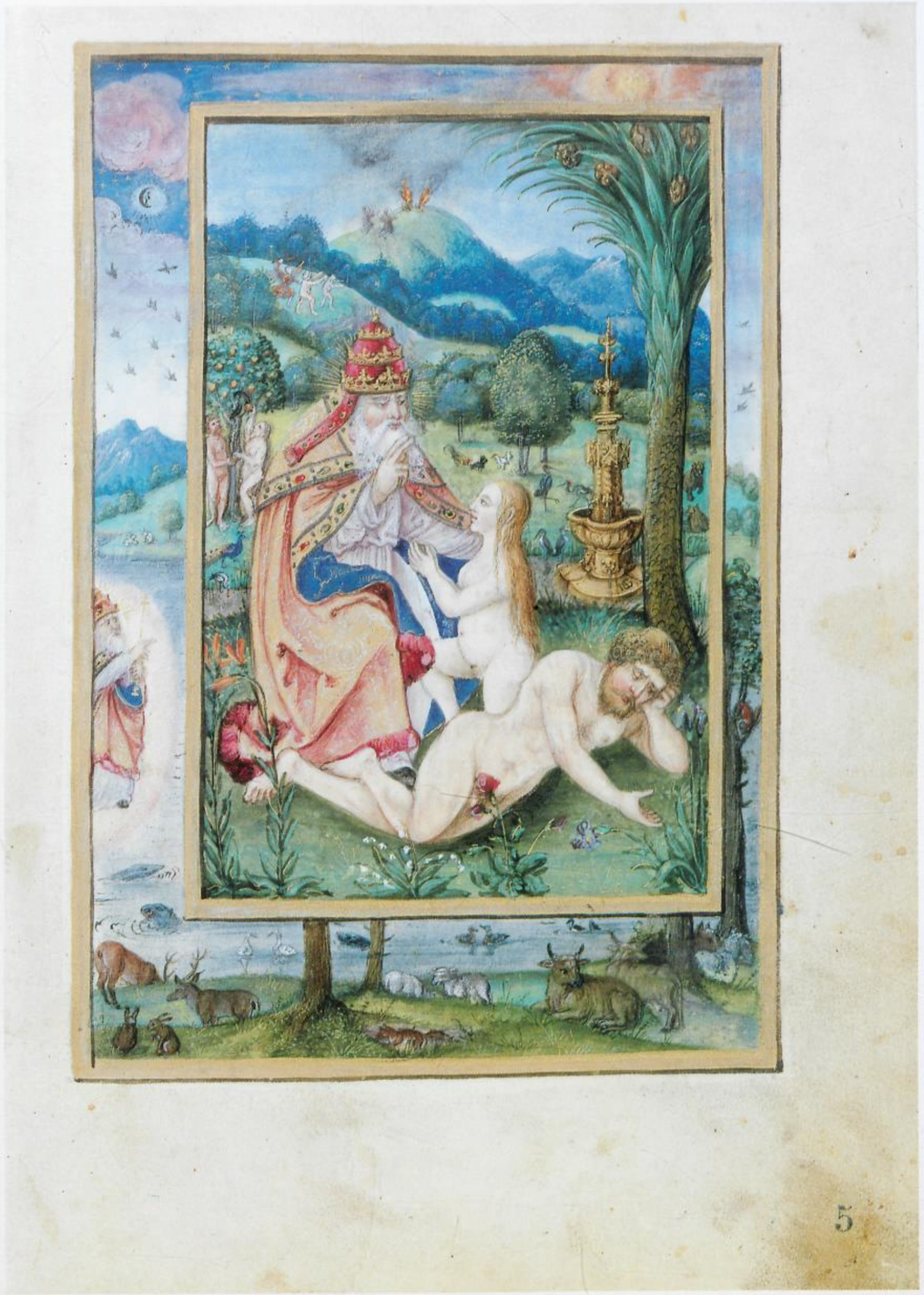
Est.136=α.U.6.7, c.29r: iniziale "I".

Gebet und Betrachtungen des Lebens des Mitlers Gottes und des Menschen unsers Herrens Jesu Christi... [Meditazioni sulla vita di Cristo].

Ms. membr., sec. XVI (1534), mm 215x165, cc. II,128 num. rec., scrittura gotica corsiva.
Miniatura tedesca. I 42 quadri della Vita di Cristo sono opera di Nicolaus Glockendon, che si avvalse della collaborazione di Georg Stierlein per le prefigurazioni bibliche contenute nelle cornici.
Esemplare dedicato al cardinale Albrecht von Brandeburg-Mainz.
Legatura in piena pelle del 1907, di imitazione rinascimentale, con le armi dei Savoia al centro dei piatti; nelle controguardie è stata reimpiegata la vecchia coperta settecentesca, in carta marmorizzata con impressioni in oro. Fermagli antichi; taglio dorato e inciso.
Provenienza: Fondo Estense, dalla Raccolta Tommaso Obizzi del Catajo. Già appartenuto alla famiglia Czobor.
Est.136=α.U.6.7

Il Paradiso Terrestre che fa da sfondo ai vari episodi è dipinto con una minuzia di particolari ed una vivacità compositiva che ben si accordano con il concetto rinascimentale del giardino quale microcosmo, emanazione diretta della potenza e grandezza spirituale del suo artefice. Anche la centralità della figura umana, emergente da uno scenario lussureggiante, suggerisce una dimensione di vita del tutto mondana e privilegiata, in cui è attenuato anche il messaggio religioso: la sacralità della Fonte della Vita, collocata per tradizione al centro del giardino edenico, è solo un ricordo che a stento trapela dalla raffigurazione della preziosa fontana che irrora la natura circostante; anche l'Albero del Bene e del Male occupa una posizione di scarso rilievo, adombrato dal particolare esotico della palma in primo piano. Più che luogo ideale irrimediabilmente perduto, raggiungibile solo con l'ascesi mistica, il Paradiso Terrestre appare invece una meta reale, tangibile e fruibile, in cui sperimentare le doti demiurgiche che pongono l'uomo tra Dio e Natura.
Montagne e foreste circondano il giardino, come le mura di un *hortus conclusus*, alludendo ad un tempo al concetto della separatezza e della perdita: è ribadita la necessità di un limite naturale e spirituale, nel rispetto delle leggi etiche e divine, al fine di dominare le passioni e le suggestioni esterne. Il momento della perdita del limite, la cacciata dei progenitori, è citato frettolosamente quasi con disagio, mentre è esaltato il ruolo del giardino come luogo della mente e del cuore, in cui l'uomo, illuminato dalla grazia divina, esercitando arte e tecnica può ricreare la perfezione originaria, e recuperare la felicità perduta.
Il messaggio di redenzione che spira dalle tavole della Meditazione sulla Passione di Cristo accende un rapporto emotivo molto forte con il fruitore, e suscita pietà e terrore, secondo le intenzioni del movimento mistico tedesco e olandese del tardo Quattrocento noto come *devotio moderna,* che poneva alla base della salvezza individuale l'imitazione della vita di Cristo e dei Santi. La pratica dell'autocontrollo e della pazienza, oltre che esercizio spirituale personale, assumeva valenza etica universale, e pertanto coinvolgeva anche la vita pubblica del devoto, spinto a emulare, con comportamenti adeguati, il modello ideale della perfezione del Cristo. *(MR)*

a fronte:
c.5r. Nella cornice: la Creazione. Nel quadro: la creazione di Eva; in secondo piano il Peccato Originale e la cacciata dei Progenitori.





Lat.209=α.X.2.14, c.9v: Venere e suoi influssi.

Sphaerae coelestis et planetarum descriptio
(De Sphaera)

Ms. membr., sec. XV (1470 ca.), mm 245x170, cc. 16 num. rec., scrittura semigotica libraria.
Miniatura lombarda (attribuita a Cristoforo De Predis), con influenze franco-fiamminghe.
Legatura moderna in pelle verde con intarsi policromi sul piatto anteriore.
Provenienza: Antico Fondo Estense.
Lat.209=α.X.2.14

c. 9v: *«La gratiosa vener dil suo ardore / Accende i cuor gentili onde in cantare / Et danze et vaghe feste per amore / L induce col suave vagheggiare»*
L'immagine della dea si ricollega all'iconografia classica, mediata dalla letteratura cortese; come l'Afrodite greca, è ritratta nuda, appena nata dalla spuma del mare, e si presenta nel suo duplice aspetto di Urania e Pandemia, presiedendo nella casa del Toro all'amore universale, e nella casa della Bilancia all'amore sensuale. I suoi attributi sono il serto di rose bianche e rosse sui capelli sciolti, acconciatura tipicamente verginale, e il mazzetto di fiori nella mano destra, elementi ricollegabili al mito di Adone, simbolo del fiorire e appassire della vegetazione, ovvero del ciclo della vita; lo specchio quadrato nella mano sinistra ricorda il trionfo di Venere come dea della bellezza, ribadito dal giudizio di Paride, ma l'assenza di immagini riflesse ricorda la purezza dell'anima che guarda se stessa. Alla Venere celeste, sorgente di vita, si addicono la stagione primaverile e tutte le attività improntate a raffinatezza e bellezza; alla Venere terrestre, ispiratrice di ogni piacere, si addicono i giardini di delizie in cui esercitare il fascino magico già racchiuso nel significato del suo nome. Le giovani coppie che si intrattengono nel giardino d'amore, intente ad amoreggiare, a conversare, a cantare e fare musica, seguono l'iconografia dei "figli dei pianeti"; la scena si svolge all'interno di uno spazio verde e fiorito, delimitato da una piantata circolare di alberi, garante di tranquillità e riservatezza, in un *hortus conclusus* luminoso e gentile, dove le strutture murarie sono sostituite da architetture verdi che chiudono lo sguardo in prospettive artificiali e che accentuano la scissione con il paesaggio circostante.

c.10r: Un'atmosfera carica di suggestione, quasi da rito iniziatico, si respira all'interno di un sontuoso giardino di delizie, in cui un'allegra compagnia si abbandona ai piaceri del bagno, cercando nella fontana dell'Eterna Giovinezza gagliardia fisica e mentale. Al riparo di alte e possenti mura, a ridosso di lussuosi palazzi, il giardino segreto offre i suoi incanti: amoreggiamenti, musiche, canti e libagioni, per la gioia dei figli di Venere. Il tema cortese della fonte miracolosa e della gioventù rinata, come negli affreschi del castello della Manta di Saluzzo, non allude a nulla di spirituale, ma è un vero e proprio inno alla vita terrena: le mura del giardino segnano il confine con il mondo reale, e delimitano lo spazio celebrativo di una liturgia del tutto laica e profana, in cui anche la dimensione temporale sembra sospesa nella festosità del momento. *(MR)*

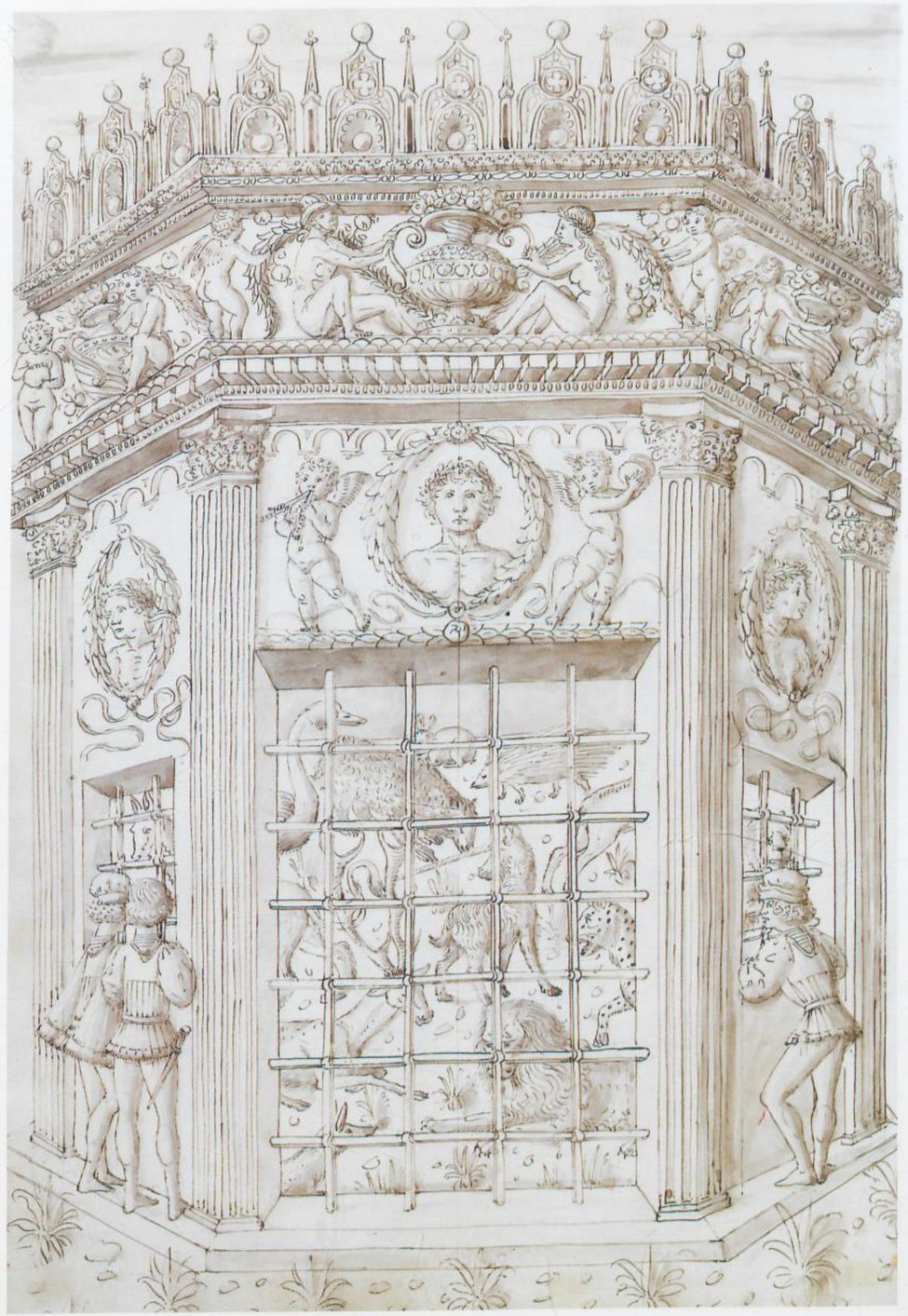
a fronte:
c.10r: giardino d'amore e fontana dell'Eterna Giovinezza.

GIOVANNI MARCANOVA
Collectio Antiquitatum

Ms. membr., sec. XV (1465), mm 343x320, cc.VIII+230+XIV, scrittura umanistica capitale e corsiva; inchiostri policromi, pergamena dipinta.
Disegni in seppia (20); uso di inchiostri, tempera, acquerello, e foglia d'oro.
Legatura di stile persiano eseguita a Bologna; i piatti sono in marocchino rosso, con decorazioni di ispirazione islamica eseguite a piccoli ferri e in oro; all'interno dei risguardi sono incassate decorazioni a intaglio, rifinite con perline di vetro rosso su fondo azzurro, secondo la tecnica dell'arabesco.
Provenienza: Fondo Estense; già nella Raccolta Tommaso Obizzi del Catajo.
Lat.992=α.L.5.15

Il codice contiene una celebre silloge epigrafica e vari trattatelli latini raccolti da Giovanni Marcanova (1418-1467), umanista e medico padovano con cattedra nello Studio bolognese, che si avvalse per la trascrizione in *littera antiqua* (Montecchi,1994) del famoso calligrafo veronese Felice Feliciano, amico suo e del Mantegna; la stesura dell'opera terminò a Padova, alle calende di ottobre del 1465; illustre committente e destinatario era Novello Malatesta, signore di Cesena, grande fautore delle scienze e delle arti liberali, che morì il 20 novembre del 1465, probabilmente senza aver ricevuto il manoscritto. Marcanova aveva fatto di tutto affinché il codice fosse il più elegante e il più ricco possibile, anche nel contenuto: una vera e propria enciclopedia del mondo antico, liberamente ispirata agli appunti di antiquaria di Ciriaco d'Ancona e agli album di disegni archeologici, finalizzata al recupero integrale dell'antico e all'esaltazione delle proprie origini.
Nelle prime carte sono riprodotti i monumenti della Roma antica e quattrocentesca, in cui anche il mondo classico è rivisto in chiave di contemporaneità, con l'intrusione di singoli elementi arcaicizzanti: nella immagine di *vivarium* o serraglio per le fiere (c.38v) è infatti difficile ritrovare il modello di un monumento particolare; l'artista sicuramente conosce le imagines delle grottesche, dei sarcofagi, delle monete e delle gemme, attraverso i campionari e la tradizione dei *Mirabilia*, ma l'elaborazione dei temi porta a una ricostruzione fantastica, più vicina alla moda del padiglione degli animali esotici e rari dei giardini rinascimentali che non alle fonti archeologiche.
Al mito Roma si sovrappone infatti l'immagine della città del Papa, di una splendida corte principesca imbevuta di storia e arte, secondo un linguaggio figurativo certamente noto alla corte cesenate. Le iscrizioni latine, che occupano i due terzi dell'intero volume, nel numero e nella divisione topografica esemplificano la grandezza dell'impero, ma nell'ordinamento e nell'altissima resa grafica propongono l'applicazione dell'alfabeto romano realizzato dal Feliciano al nuovo genere letterario del manoscritto epigrafico antiquario, attuando una rivoluzione semantica di grande modernità.
Le illustrazioni delle lapidi sepolcrali sono molto semplici, mentre più attente ai particolari sono le illustrazioni dei monumenti onorari; poche le epigrafi greche, tra cui quelle dell'isola di Creta, dopo le quali è inserito il disegno di un labirinto circolare con centauro nel mezzo (c.193v), ricordo del mostro di Cnosso, icona di consolidata tradizione medievale. Nel mondo greco il labirinto era metafora della città-palazzo, e l'animale umano, dalla natura ad un tempo ferina e divina, esprimeva perfettamente il nucleo della città. La vittoria sulla brutalità del Minotauro stava ad indicare la supremazia della geometria e dell'ordine sulla casualità e sul disordine, e non è improbabile che nella dotta citazione del mito di Teseo Marcanova rivolgesse un omaggio a Novello Malatesta, eroe rifondatore della propria città, creatore dell'inclita biblioteca che da lui prese il nome.
Nel pensiero rinascimentale il labirinto veniva assunto a simbolica rappresentazione della corte: il signore occupava la posizione centrale, a dominare il raffinato gioco degli inganni dall'interno, ma anche a subire i condizionamenti dell'esterno, mentre lo spazio artificiale rimaneva contrapposto allo spazio naturale, fuori dal perimetro e irraggiungibile. Nel recupero del concetto classico di giardino come luogo dell'astrazione mentale, esemplificato dalla geometria chiusa del labirinto, il signore si riappropriava

a fronte:
Lat.992=α.L.5.15, c. 38v: animali esotici nel serraglio. Degna di nota è la presenza del liocorno al centro.





c.193v: labirinto.

del potere sulla natura, organizzando lo spazio come architetto supremo e garantiva, con il possesso della chiave di accesso e d'uscita, il controllo totale dei percorsi labirintici: in altri termini, sanciva il dominio della razionalità e della logica sui dubbi e le indecisioni della corte.
Estremamente interessante appare il confronto tra il labirinto disegnato dal Feliciano e il giardino-labirinto raffigurato nel codice fiorentino di Antonio Averlino detto il Filarete, il celebre *Trattato di Architettura* (1460-1464) dedicato a Francesco Sforza, in cui è contenuto il progetto fantastico della città di "Sforzinda": la stessa matrice di tradizione classica e antiquaria sembra informare il modello, analogo nell'impostazione e nella resa grafica, concepito pressoché nello stesso tempo, dopo la frequentazione degli stessi circoli intellettuali. La geometria e la sequenza dinamica delle forme del palazzo-giardino al centro del giardino-labirinto indaga nuove possibilità di conquista dello spazio naturale e conferma l'unità progettuale della visione prospettica che unisce giardino ed edificio, destinata a svilupparsi con impianti sempre più grandiosi e complessi, ad esaltazione del paesaggio e dell'armonia degli elementi.
Il giardino come luogo ideale dell'applicazione geometrica e matematica appare illustrato anche nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, opera molto vicina alla *Collectio* del Marcanova per impostazione, iconografia e contenuti. La complessa struttura del giardino di Citera del Polifilo costituisce una totale adesione alle teorie albertiane, pitagoriche e neoplatoniche, così come la presenza di simboli astrologici alchemici e cabalistici alla fine delle *Antiquitates* sottolinea la dipendenza delle due opere dallo stesso *milieu* culturale: nell'approccio all'antico si nota la disponibilità ad accogliere innovazioni poetiche e artistiche di forte suggestione, in cui è possibile rintracciare in nuce i fondamenti teorici delle soluzioni architettoniche del giardino all'italiana. *(MR)*

LA CAMPAGNA COME GIARDINO
Gli horti estensi nella Bibbia di Borso e nel Breviario di Ercole I

di
Milena Ricci



v. I, c.263r (particolare): la palude bonificata.

Bibbia di Borso d'Este

Ms. membr., sec. XV (1455-1461), mm 265x375, vol.2 di cc.311 e 293, scrittura semigotica libraria.
Miniatura ferrarese.
Legatura moderna in velluto cremisi con fermagli, puntali e rosoni in argento cesellato e dorato, in parte originali. Taglio dorato e inciso.
La legatura originale era stata eseguita tra il 1461 e il 1462 dal cartolaio ferrarese Gregorio Gasperino.
Provenienza: Antico Fondo Estense. Asportata da Francesco V d'Austria-Este nel 1859 insieme al Breviario di Ercole I e all'Officio di Alfonso, venne conservata a Vienna dagli eredi della casa d'Asburgo fino al crollo dell'Impero. Riacquistata da Giovanni Treccani sul mercato antiquario, fu donata allo Stato Italiano e riportata solennemente alla R. Biblioteca Estense il 19 aprile 1925.
Lat.422-423=Ms.V.G.12-13

Borso d'Este (1423-1471) ha legato indissolubilmente il suo nome e gli anni d'oro del suo principato (1450-1471) alla commissione della splendida Bibbia Latina, celebrata in tutto il mondo come il capolavoro della miniatura ferrarese. Dell'eccezionalità dell'opera egli era ben conscio quando costrinse i miniatori prescelti quasi agli arresti domiciliari, nella casa che aveva preso in affitto per loro, affinché l'immane lavoro venisse completato nei tempi previsti. Dal 1455 al 1461 Taddeo Crivelli e Franco de' Russi, firmatari del contratto e responsabili in prima persona di fronte a Borso, con l'aiuto di Giorgio d'Alemagna, Marco dell'Avogaro, Giovanni da Lira, Girolamo da Cremona e altri illustri maestri, condussero a buon fine l'impresa, "illuminando" le finissime pergamene trascritte da Pietro Paolo Marone (Hermann, 1994; nota di Toniolo).
I più validi miniatori collaborarono a istoriare i quinterni, che a scadenza mensile venivano inviati a Borso per l'approvazione definitiva, proponendosi di superare in lusso, ricchezza ed eleganza ogni altro codice coevo. Un'ineffabile schiera di figure bibliche e mitologiche, una teoria di *animalia et mirabilia*, un tripudio di fiori e di colori, tutto l'imma-



v. II, c.233v (particolare): trionfo di Borso d'Este. Celebrazione della bonifica ferrarese.

ginifico di tradizione classica e medievale venne trasfuso nella «Biblia bela in dui volumi di veludo carmesino forniti d'argento» (Venturi, 1937), opera monumentale e ricchissima in cui Borso volle imprimere la grandiosità del suo *status*, perseguendo in ogni aspetto del programma figurativo l'esaltazione della casa d'Este e di se stesso quale ottimo principe, un vero e proprio *exemplum* tra gli uomini illustri del suo tempo. Dopo l'investitura del Ducato di Modena e Reggio, ottenuta dall'imperatore Federico III nel 1452, Borso lavorò incessantemente per un unico scopo, l'investitura del Ducato di Ferrara, che ottenne solo nel 1471 da Papa Paolo II; in tale contesto la Bibbia divenne, prima ancora di Palazzo Schifanoia (1465-1469), la scena in cui rappresentare gli effetti del buongoverno estense, riassumibili nella *magnificentia* della corte di Ferrara: non a caso Borso portò nel suo viaggio a Roma il preziosissimo libro, a sancire il suo grado di regalità di fronte ai principi e al Papa.
Le miniature a illustrazione del testo sacro, al di là della narrazione dei singoli episodi, esprimono una concezione del tutto idealistica della realtà, che prescinde da ogni problematica storica e che proietta eventi e personaggi in una dimensione di vita statica e irreale, in cui è riconoscibile l'ideale aristocratico della vita di corte. Nelle scene principali, come in quelle marginali, la cultura di palazzo parla un linguaggio enigmatico, leggibile solo dagli iniziati, profondi conoscitori di un codice squisitamente cavalleresco, con precisi simboli e allegorie, mirante all'esemplarità e all'ostentazione.
Intrinsecamente legate a questo mondo furono le scelte etiche, politiche, letterarie e artistiche di Borso, anche se profondamente influenzate dal pensiero umanistico; per il Duca d'Este il «trionfo delle virtù» (Montecchi, 1994) stava nell'adoprarsi per il conseguimento della pace e della giustizia, ma l'esercizio di tali virtù non poteva prescindere dai valori consacrati dalla cavalleria, e cioè prodezza, munificenza e cortesia, segni inconfondibili del nuovo eroe, ereditati dai *preux chevaliers* di una genealogia ideale.
Il tema universale della natura è presente nelle miniature della Bibbia ora con soggetti botanici e zoologici mutuati dall'osservazione diretta, ora con immagini fortemente stilizzate attinenti a modelli decorativi e ornamentali: al di là del linguaggio immediato è presente una seconda lettura allusiva e didascalica, tesa a ispirare serenità e fiducia, nell'intento di caratterizzare il Ducato come uno stato felice in cui regnano liberalità e prosperità, secondo un complesso programma intellettuale rispondente agli interessi etici e economici di Borso.

v. I, c. 56r (particolare): trionfo della giustizia. Sullo sfondo un giardino di corte, con piante potate ad arte e pavoni.



Abbandonate le imprese diplomatiche e militari, Borso sperimentò essenzialmente nella natura e nella caccia l'attivismo mai riposto del politico e del soldato e, facendo tesoro dei precetti vitruviani divulgati dall'Alberti, si dedicò alla trasformazione del paesaggio in un ameno giardino. Nei grandi spazi incolti della pianura ferrarese, devastata dalla carestia del 1432, vennero create nuove possessioni e bonifiche di terre, grazie alla consolidata politica estense delle regalie e infeudazioni; nacquero così villaggi, campi e strade nel Polesine di Rovigo e nella parte meridionale del Ferrarese, e Borso stesso divenne il principale imprenditore agricolo delle terre a lui soggette: costruire per diletto, per amore di libertà e non per necessità, come per il resto degli uomini, servi e non padroni della terra, rendeva il principe creatore e ordinatore delle cose, secondo prudenza e convenienza, virtù formative dell'uomo nuovo e qualità somme del sommo principe.



v. II, c.132v. (particolare): serraglio per animali esotici all'interno di un giardino.

Tra il 1450 e il 1460, sull'impianto di una casa di caccia nel cuore della bonifica di Casaglia Polesine, a nord ovest di Ferrara, Borso fondò un complesso rurale composto di ben 21 poderi, con la casa colonica, il pozzo, la peschiera, le stalle e la colombaia, secondo lo schema albertiano della villa ideale. Dopo la costruzione della chiesa e del palazzo il luogo prese il nome di Casaglia Nuova, e divenne una delle delizie più frequentate dalla corte, al pari delle villeggiature di Belfiore e Schifanoia, create da Alberto V tra il 1390 e il 1392 al di fuori della cinta urbana, rispettivamente a nord e ad est, abbellite mirabilmente da Leonello e ristrutturate definitivamente da Borso (Cazzola, 1982; 1989). Ai contadini del nuovo villaggio, come a quelli di Belfiore, fu affidato anche il costoso allevamento dei cani da caccia, gli ama-

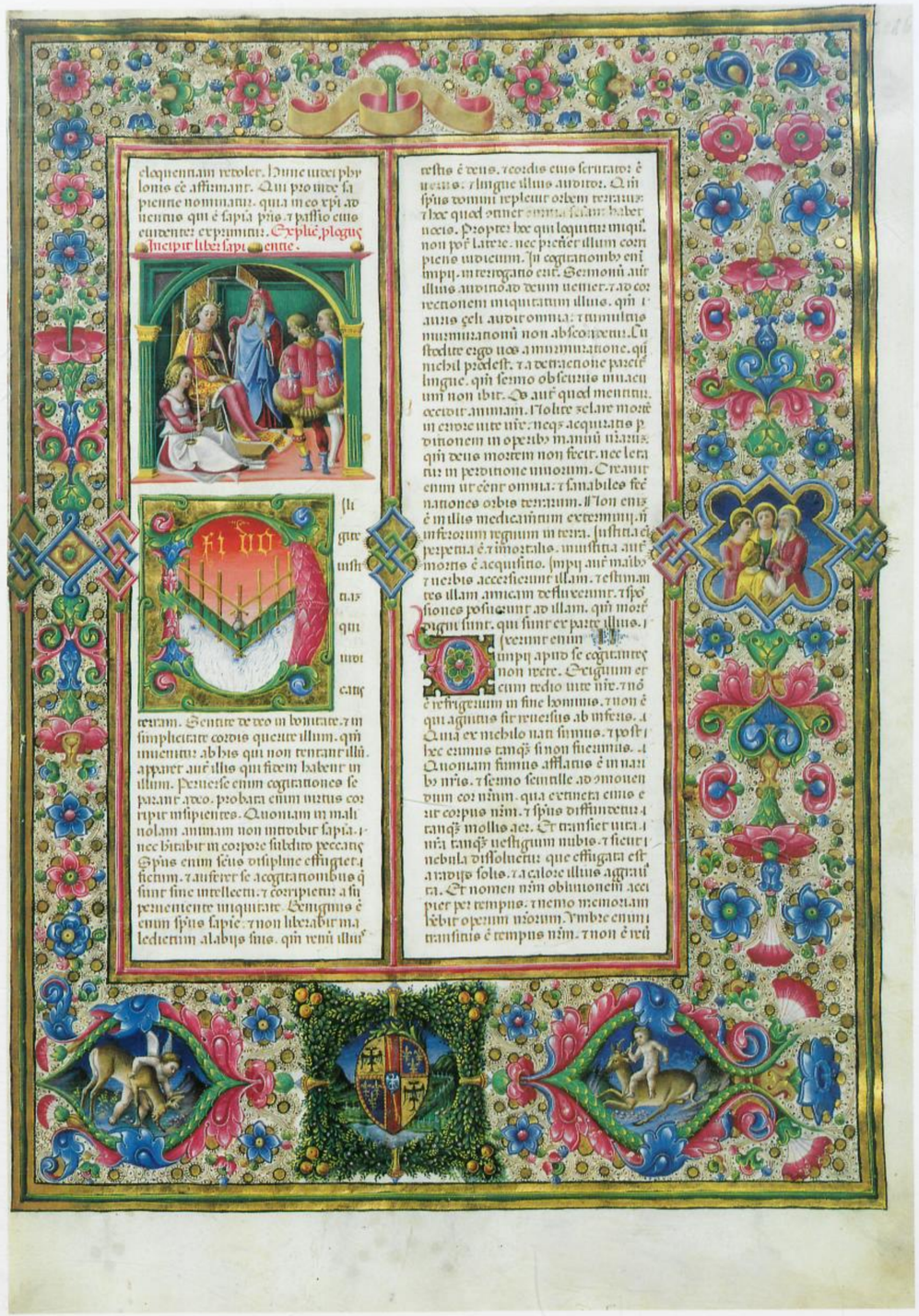


v. II, c.277r (particolare): putti giardinieri. Messa a dimora di un albero da frutto.

a fronte
v. I, c.286r: celebrazione della giustizia di Borso e delle opere di pace.

a p. 134
v. I, c.44r: celebrazione della bonifica borsiana.

tissimi bracchi e levrieri di Borso, elencati nei libri contabili della castalderia ognuno con il nome proprio.
La caccia, prima ancora che nobile intrattenimento, era infatti parte integrante delle attività agricole che si svolgevano nelle possessioni ducali e gravava non poco sulla gestione economica e sulla vita delle comunità, essendo obbligatorio provvedere ai bisogni del signore e del suo seguito per tutto il periodo del soggiorno in villa. Cavalli, cani e falconi erano custoditi nelle riserve insieme alle fiere e agli animali rari del serraglio, importati dall'Oriente e dall'Africa per le cacce esotiche e la meraviglia della corte: nel bestiario della Bibbia compaiono leoni, leopardi, elefanti, dromedari, struzzi, scimmie, orsi, linci, volpi, lupi, caprioli, daini, cervi, cinghiali, lepri, ma anche conigli, pavoni, fagiani, coturnici e galline faraone. L'estrema varietà della specie può essere solo in parte attribuita all'utilizzo degli antichi campionari di animali, cui attingevano gli artisti del Rinascimento (cfr. B. Degenhart-A. Schmitt, 1984; 1995); i miniatori della Bibbia potevano infatti godere della frequentazione diretta della fauna selvatica e domestica del Barco di Belfiore, un vero e proprio parco all'orientale, in cui erano ben curate anche la voliera, con uccelli da canto e da cortile, e la peschiera, con anatre, germani, cigni e pesci, allevati per le mense e ma soprattutto per il diletto delle dame e dei loro cavalieri (Lazzari, 1919).
Il modello regale di giardino proposto da Pier Crescenzi riviveva nelle delizie estensi, a gloria del potente Duca, favorito nella sua sorte felice dalla grazia divina, specchiata nello splendore della villa e dei suoi verzieri. Sull'onda dell'urbanizzazione il sogno della vita in campagna, più che nel palazzo di città, rispondeva da un lato al desiderio di tranquillità e libertà dai condizionamenti, dall'altro alla volontà di costruire un microcosmo autonomo e individuale in cui sperimentare le norme agrarie della tradizione classica e i precetti di economia rurale dei maestri umanisti.
Nella cura profusa ai suoi giardini di villa Borso fece proprio il concetto filosofico di *otium*, avvicinandosi in questo al fervore letterario e artistico di Leonello: portò infatti a termine il progetto di Belfiore, trasformando la palazzina di caccia in una delizia di prim'ordine, unendo sul piano figurativo, come a Schifanoia, il tema della caccia a quello del buon-





governo, segnali della raggiunta tranquillità e sicurezza della dinastia estense. Nel suo libro Borso volle realizzare per immagini una visione del tutto idealistica e arcadica della natura, ritratta ora con verosimiglianza, ora con fantasia, in un'armonica fusione di elementi contrastanti, per cui alberi spogli, rocce e montagne potevano coesistere con verdi paludi e pianure, in un rapporto dualistico che suggeriva il significato traslato del ciclo della vita e della morte, risolto nella nuova età dell'oro da lui stesso creata. Come nelle cacce degli splendidi arazzi delle delizie, gli animali sono attori comprimari dei centauri e degli amorini, sostituti allegorici della figura umana, e danno vita a figurazioni in cui si sottolinea ora il carattere elitario e privilegiante della caccia, ora il significato moraleggiante dell'invenzione, per cui l'animale, predatore e preda al tempo stesso, diviene interprete dei vizi e delle virtù umane, su cui il principe, spettatore per eccellenza, domina da vincitore assoluto.

Assimilabili per naturalezza e immediatezza ai quadretti di genere, ma in realtà ispirate alla tradizione fiammingo-borgognona dei lavori calendariali dei mesi, sono le scene di vita campestre, inserite nel contesto biblico quasi con funzione distraente, al pari delle decorazioni vegetali di classica memoria, con cornucopie e festoni di fiori e frutta, domestico ricordo del ciclo stagionale.

Paesaggio reale e paesaggio immaginato sono gli estremi entro cui oscillano le raffigurazioni del mondo verde nella Bibbia, specchio della filosofia di corte, sospesa fra passato e presente, fra realtà e simbolo, tra empirismo scientifico e magia naturale, tra ansia di conoscenza e desiderio di divertimento.

Le cornici fiorite e i medaglioni, vivacizzati dalla presenza degli animali e degli uccelli, dai boschi di sempreverdi, dai frutteti e dalle riviere limpidissime, sembrano nella forma e nei contenuti costituire un mistico richiamo al giardino edenico, fonte mai dimenticata di ogni felicità, *hortus conclusus* in cui l'uomo era signore delle piante e degli animali; parimenti la frequente ambientazione *en plein air* delle storie bibliche rispecchia nei segni di una natura fortemente umanizzata l'organizzazione rurale degli orti e dei giardini di villa; le recinzioni, le siepi e i graticciati che spuntano alle spalle dei profeti o nel pieno di una battaglia, ricordano le opere agricole e di «laboratura» incoraggiate da Borso durante la bonifica, regolamentate definitivamente con la revisione degli Statuti del 1287 (la pubblicazione a stampa è del 1476), in cui fu affrontato seriamente il problema dei danni dati dagli animali in libertà ai coltivi e alle piante (Gundersheimer, 1988).

Nei paesaggi di acque è evidente il riferimento alla bonifica del Ferrarese e del Delta del Po, trasformati da Borso in una vera e propria selva coltivata, grazie alle "piantate" di alberi da frutto e viti; cinquantamila piante furono messe a dimora dal giardiniere di corte Baldissera Galvani nella sola tenuta di Casaglia (Cazzola, 1989) e non è improbabile che i meli, i peri, i melagrani, i ciliegi, i meli cotogni, le viti, le querce e tutte le architetture arboree della Bibbia offrano una panoramica non solo della bellezza dei vivai estensi, ma anche della bontà della villa come soluzione organizzativa degli spazi coltivabili.

Il tema della bonifica, fondamentale nell'iconografia borsiana, è senza dubbio l'immagine di natura più ricorrente nella Bibbia: i verdi canneti delle miniature, abitati da cigni, anatre, germani reali, gru, pellicani, aironi e garzette, non somigliano certo alle terre sterili e malsane della costa rivierasca ferrarese prima dell'intervento di Borso; il provvedimento, al di là del valore intrinseco, assume un significato quasi sacro, avendo il principe-demiurgo restituito fertilità alla terra, liberandola dall'acqua stagnante, in una sorta di matrimonio con le forze ctonie. In questa ottica gli emblemi del battesimo e del liocorno alludono misticamente alla ritrovata purezza delle acque, mentre l'emblema del paraduro (palizzata con segnalatore di livello) e della chiodara (erpice rovesciato) nobilitano gli attrezzi agricoli utilizzati per le opere di preparazione e salvaguardia dei terreni, esaltando il significato priapico e beneaugurante della incisione della terra.

Le imprese predilette di Borso, legate agli aspetti fondamentali della sua politica, la giustizia e la bonifica, erano ripetute ossessivamente sui monumenti pubblici e privati, sugli arredi, sui manoscritti e sulle medaglie, ed esprimevano la volontà del principe di consolidare la nuova sintonia stabilitasi fra città e natura, favorendo l'apertura delle classi elevate al concetto di campagna come giardino; l'uomo colto e cittadino stabiliva un nuovo rapporto con lo spazio e l'ambiente, divenendone il centro e l'artefice, secondo l'ideale umanistico dell'*homo faber*.

Se la residenza di campagna del *dominus* medievale aveva assunto per necessità la forma del castello, la villa signorile era diventata già ai tempi di Borso il naturale completamento di una vita tipicamente urbana, luogo salubre, soleggiato, adatto alle attività agricole, libero da cure e affanni, ma sempre in relazione mentale e fisica con la città. La cosiddetta "ad-

dizione di Borso" (1451-1466), riscattando dall'abbandono le zone paludose a sud est della città e ricollegandole col centro originario, la cattedrale di S. Giorgio, sottolineava da un lato il ruolo dominante della città rispetto al contado e dall'altro poneva le premesse per la riscoperta della natura e dell'ambiente, secondo schemi di fruizione del territorio dettati dalla necessità di ordine e originalità; il rapporto tra paesaggio urbano e non urbanizzato è esemplificato nella Bibbia dalla compresenza di architetture di città e di architetture verdi, da prospettive urbane e da fondali paesaggistici, in una singolare alternanza e contiguità di spazi naturali e spazi costruiti, che anticipa l'effetto chiaroscurale dei futuri "giardini del Duca", autentica meraviglia della città cinquecentesca, vanto di Alfonso II (Cesari-Santini, 1981; Venturi, 1937) e dei suoi eredi.
L'interesse sensuale di Borso per la natura non poteva trovare appagamento negli angusti spazi del giardino privato e nelle raffinate imitazioni floreali dello studiolo (Chiappini, 1991; 1992); la campagna da lui stesso risanata era il luogo perfetto per il suo spirito perfetto: Borso abbracciava le valli, i fiumi, i campi, i boschi, i giardini della Bibbia con l'occhio del principe consapevole dell'assolutezza del proprio controllo e della limitatezza della visuale di corte, mentre a Ferrara, città anfibia tra acque e terre, tra pianure e montagne, tra campi e giardini, ampliava intanto i suoi orizzonti, rinnovava i suoi interessi economici e culturali, e si apprestava a divenire capitale del Ducato.

v. 1, c.266r (particolare): recinto per la fauna selvatica all'interno delle riserve di caccia.



Breviario di Ercole I

Ms. membr., sec. XV-XVI (1502-1505), mm 370x265, cc.491 num. rec., scrittura semigotica libraria.
Miniatura ferrarese.
Legatura settecentesca in marocchino rosso, con fregi e decorazioni dorate; fermagli e guarnizioni angolari in argento dorato, provenienti in parte dalla legatura originale.
Taglio dorato e inciso
Provenienza: Antico Fondo Estense. Il codice fu asportato con altri cimeli estensi nel 1859 da Francesco V d'Austria-Este, e per asse ereditario passò all'ultimo degli imperatori d'Asburgo Carlo I, che lo portò via da Vienna nel suo esilio dopo la fine della Prima Guerra Mondiale. Fu restituito alla Biblioteca Estense nel 1929.
Lat. 424=Ms.V.G.11



c.209r, particolare: Gesù consegna le chiavi a S. Pietro. La scena è ambientata all'interno di un colonnato di ispirazione classica, in un verde giardino di palazzo, con veduta sulla campagna circostante.

Ercole d'Este (1431-1505) fu proclamato duca di Ferrara nel 1471, alla morte del fratello Borso, che lo aveva già nominato governatore di Modena e capo del consiglio segreto. Come Leonello e Borso fu un despota illuminato, che seppe mantenere il vantaggio dell'appoggio popolare alla sua politica interna ed estera, nonostante un serio tentativo di colpo di stato (1476), una guerra disastrosa (1482) e una miriade di vicissitudini personali e pubbliche (Gundersheimer, 1988). Ercole si sforzò di dimostrare sempre la propria magnanimità, continuando la tradizione di famiglia, ricompensando i fedelissimi con terreni, case e privilegi fiscali. Appena assunta la carica, intraprese una serie di provvedimenti sul piano amministrativo e giudiziario atti a guadagnarsi il favore del popolo, ma una eccessiva delega di poteri a funzionari inefficienti e corrotti gli alienò le simpatie dei sudditi, in parte riconquistate grazie alle opere di bonifica e munizione del territorio (bonifica della Sanmartina, 1499-1501), e al riassetto urbanistico e architettonico della città (addizione del 1471-1505).
Le concessioni pubbliche di Ercole non furono del resto estranee alle sue convinzioni personali: se i panegiristi della corte di Borso avevano lodato l'eleganza, la giustizia e l'acume politico del Duca, gli scrittori della corte di Ercole, primo fra tutti Giovanni Sabadino degli Arienti, esaltarono la sua pietà, ed egli volle presentarsi soprattutto come un principe cristiano, difensore delle istituzioni religiose e praticante della carità, eleggendo Martino di Tours come santo protettore (Gundersheimer, 1988). La pietà di Ercole trovò spazio non solo nel soccorso ai poveri, con l'istituzione di elemosine e di confraternite religiose filantropiche, ma anche nella protezione delle arti visive e musicali, in quanto depositarie delle più alte possibilità espressive della ortodossía religiosa. La committenza artistica di Ercole, oltre che nella costruzione e decorazione di molte chiese, si espresse infatti sul piano librario nella composizione e miniatura di breviari, messali, libri di pietà e di musica; anche dopo l'introduzione della stampa a Ferrara nel 1471, agli artisti di corte fu affidata la cura preziosa dei testi sacri e liturgici, e il "Breviario grande", come già la "Biblia bela" di Borso, divenne manifesto e summa della politica del Duca, riassumibile nel concetto di magnificenza .
Ercole incaricò Andrea delle Vieze della trascrizione dell'opera, cui parteciparono celebri miniatori, fra cui Matteo da Milano, Tommaso da Modena, e un terzo maestro, identificato ora con Cesare delle Vieze, ora con Antonio Maria da Casanova, ora con Giovanni Battista Cavalletto o altro miniatore di area bolognese (Toniolo, 1994). In pochi anni fu redatto un ponderoso Breviario secondo l'uso di Roma, quasi una protesta di devozione personale del Duca al Papa, nonostante le scelte politiche e culturali perseguite a favore della casa di Francia. Nella varietà e complessità del programma iconografico il principe trasfuse tutta l'enigmaticità della sua immagine pubblica e privata. Nei soggetti sacri e profani del Breviario è infatti possibile rintracciare i fili dello stretto legame di Ercole con le sedi della cultura e del potere estensi: alle scene agricole del ciclo dei mesi di Schifanoia e agli arazzi palatini sono liberamente ispirate le attività del calendario, mentre i paesaggi ameni delle vignette istoriate possono configurarsi



c.2v: particolare: calendario. Mese di aprile; giovani e fanciulle in un chiuso giardino.

come citazioni dei cicli pittorici e dei giardini di Belriguardo e Belfiore.
Il bosco di Schifanoia, detto "di città" dopo l'Addizione erculea, i giardini di Belriguardo, a impianto medievale ma aperti all'esterno, e gli orti di Belfiore, già descritti da Lodovico Carbone nel 1474 e inseriti nel contesto urbano dopo il 1494, furono esperienze basilari per la riorganizzazione del verde a Ferrara, comprendendo giardini appositamente costruiti e definiti secondo una tipologia che trovò espressione compiuta ed esaltante nei giardini di mura di Alfonso II, i famosi "giardini del Duca" cantati dal Tasso, quasi un percorso protetto dal Castello a Schifanoia, e tramite ideale fra paesaggio e città (Cesari-Santini, 1981; Venturi, 1992). Acquista pertanto un significato particolare l'emblema del cestino, ricordo delle campane di vimini o paglia usate dai giardinieri per proteggere le giovani piante nei vivai, spesso dipinto davanti ad una siepe, sotto i raggi del sole, o accanto ai simboli della bonifica.
Ercole, principe e architetto, per primo superò con i suoi ambiziosi progetti il concetto medievale del giardino di palazzo come *hortus conclusus,* utilizzando gli spazi aperti per altri fini che non la coltivazione dei semplici e la ricreazione spirituale, affrancandosi dall'egemonia del luogo chiuso e delimitato a favore del concetto di campagna come giardino. Edificare la natura e renderla giardino, parte integrante della città, compiva l'ideale platonico dell'armonia del mondo, realizzava concretamente le teorie urbanistiche albertiane, ma soprattutto consolidava l'ideologia estense della città-stato. Ercole è il principe che Castiglione descrive intento a «fabricare e fare disegni», il principe costruttore che affida alla pittura, alla scultura e alla scena dipinta le anticipazioni delle soluzioni urbanistiche adottate a Ferrara, improntate a giochi di prospettive e chiaroscuri.
I luminosi paesaggi di montagna e di pianura, ricchi di boschi e di acqua, in cui sono ambientate le storie dei santi e martiri del Breviario, oltre che un ricordo dei fondali delle rappresentazioni teatrali allestite da Ercole, divengono una suggestiva allusione alla grandezza delle opere eseguite dal principe a modifica e a vantaggio della natura; la bonifica e l'impianto dei giardini sono infatti temi ricorrenti nel discorso encomiastico e celebrativo del Breviario, con una valenza storica e politica di immediato impatto visivo. Le imprese dell'idra e delle frecce, mutuate dal repertorio mitologico delle fatiche di Eracle, l'eroe che risana Lernia uccidendo il mefitico mostro, furono sovrapposte da Ercole agli emblemi della Bibbia di Borso, spesso inserite accanto alle imprese del liocorno e del paraduro, quasi a sottolineare un passaggio di consegne tra i due principi fratelli a vantaggio della salubrità del territorio ferrarese. Anche Alfonso I sovrappose nel Breviario i propri emblemi a quelli di Ercole, in una sorta di volontarismo di continuità politica e artistica (Hermann, 1994).
L'elemento naturalistico presente nelle cornici del Breviario testimonia inoltre un fortissimo interesse per l'osservazione diretta della realtà: accanto al motivo antiquario delle erme, delle candelabre, delle gemme, delle medaglie, delle iscrizioni, delle grottesche e dei vasi, ripreso da Ercole nella ornamentazione del castello di Ferrara, ci sono fiori, frutti, foglie, insetti, uccelli e animali indagati con l'occhio attento ed esperto della pittura dal vero. Anche se rivestite di un significato simbolico, allusivo al culto della Vergine, le immagini di natura denotano nella precisione del disegno la frequentazione dei viridari estensi, ricchi di specie botaniche e flora ornamentale (Tongiorgi, 1989) e dei rigogliosi boschi ferraresi. Gli oculi delle cornici sono vere e proprie finestre aperte sui casini di caccia e pesca di Comacchio e sui cortili, sui giardini e sui canali delle delizie; la grande varietà di fiere, animali esotici e falchi da caccia è ricollegabile alla dilettevole presenza del Barco, creato da Ercole tra il 1471 e il 1472 di fronte a Belfiore, sull'esempio dei parchi dei castelli francesi del sec.





c.213v: particolare: martirio di S. Apollonia. Sullo sfondo un paesaggio ricco di acque limpide e verdi prati, intorno ad una corte chiusa.

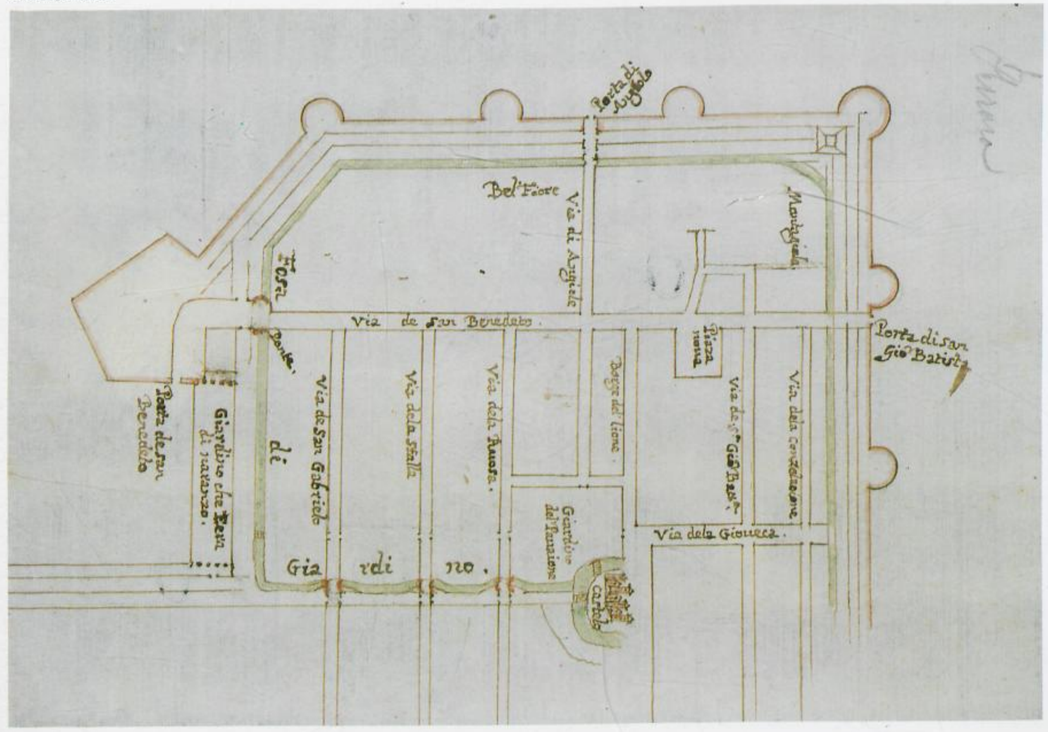
a p. 139

Breviario di Ercole I, c.444r: iniziale: S. Martino di Tours. Nella cornice: fregio a motivo vegetale con oculi a soggetto zoologico; da notare la presenza dell'airone cinerino, tipico trampoliere di palude.

XIII. Il luogo era una via di mezzo fra il bosco e il serraglio, costruito artificialmente secondo architetture di ispirazione mitologica e astrale, e popolato da ogni sorta di animali selvatici e domestici, destinati alle cacce col leopardo e il falcone, secondo il gusto di Ercole; un parco di derivazione orientale, vero e proprio paradiso, con alte mura di recinzione, osservatorio e fontana centrale per l'abbeveramento degli animali e l'irrigazione dei prati.
Il Barco fu ampliato nel 1481 e distrutto dai Veneziani nel 1483; nel nuovo Barco che Ercole costruì l'anno successivo fu inserito anche un labirinto a forma di chiocciola, lungo tre miglia, per le corse dei cavalli africani, circa 500 nelle scuderie ducali (Gundersheimer, 1988). Nel 1494, con la decisione di perimetrare la città, vennero anche differenziate le attività del Barco: nella zona più interna, detto poi Barchetto, furono mantenuti gli allevamenti e gli animali rari, mentre in quella più esterna fu risparmiata la riserva per la caccia libera; venne probabilmente abbattuta la fontana, di cui non resta alcuna traccia nella documentazione d'archivio (Cesari-Santini, 1981). Il bosco del Barco e gli orti di Belfiore vennero a far parte del tessuto connettivo della città e costituirono sicuramente un caposaldo per la formazione stessa dell'*Addizione* erculea, oltre che la matrice fondamentale del giardino ferrarese, splendida sintesi di arte e funzionalità..
L'*Addizione*, il nuovo quartiere aggiunto alla vecchia Ferrara negli anni Novanta su progetto di Biagio Rossetti, era chiamata anche "Terra Nova" e comprendeva un'ampia zona con larghe strade diritte, case eleganti, edifici religiosi, prati, giardini e canali, abbelliti da animali acquatici e cigni (Bocchi, 1982).
Nelle entusiastiche descrizioni della città di Ferrara

dell'umanista bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti i giardini occupavano un posto fondamentale, in quanto immagine del potere della corte, e luogo deputato alla esaltazione del mito di Ercole; nelle delizie il concetto di Natura si coniugava felicemente con quello di Stato, sotto l'egida dell'eroe-signore artefice di una nuova età dell'oro. Le città turrite degli orizzonti del Breviario, caratterizzate dalla alternanza cromatica del rosso delle mura e del verde dei giardini, sono forse il suggerimento della città ideale che Ercole si prefiggeva di realizzare. Nessuno dei suoi predecessori e successori raggiunse infatti una così perfetta forma della città, oggetto di meraviglia per i contemporanei e splendida proposta di ordine e sicurezza per il Ducato.
La magnificenza del Breviario ripropone idealmente la magnificenza della capitale, luogo di piacere e godimento della vita, ma anche centro di potere e autorità, in antitesi con l'incertezza e gli orrori del passato. L'effetto di pace e di equilibrio raggiunto dai miniatori carta dopo carta evoca una forte impressione di benessere, conseguente ad uno stato di grazia irripetibile: al pari delle pitture di Belriguardo e Belfiore, le immagini del Breviario offrono una cronaca diretta e appassionata del regno di Ercole, a gloria degli Estensi e della loro città. *(MR)*

ASMo, Mappe Estensi, Città, 41, Ferrara, Cart., mm 280 x190, sec. XV. Addizione erculea. Giardini ducali, dalla fossa del Castello a Schifanoia.





Hypnerotomachia Poliphili, c.71r.

Capitolo III

IL LUOGO AMENO
La cultura del giardino dal Rinascimento al Settecento

Il giardino trova la sua radice culturale nell'antichità, addirittura nel mito e nella Scrittura. Interessa però qui portare il discorso sul giardino umanistico e rinascimentale, cioè sul giardino all'italiana che per alcuni secoli sarà fonte di ispirazione per tutta Europa.

La riscoperta degli autori classici da parte degli umanisti italiani porta in primo piano i motivi ispiratori del giardino romano così come lo si trova descritto nelle pagine di Plinio il Giovane, Varrone e Vitruvio. In questi autori è descritto il giardino romano al compimento della sua evoluzione. Alla fine del II sec. a.C. lo spazio verde attorno alla casa era ancora concepito come semplice orto, coltura di ortaggi, fiori e luogo di culto dei Lari. Ma, nell'arco di un secolo, subendo le influenze dei giardini di puro ornamento e dei giardini sacri annessi ai templi in Grecia e Magna Grecia, compaiono nel mondo romano i giardini ornamentali.

Come giustamente sottolinea Antonella Pietrogrande, gli architetti rinascimentali non ripropongono una «pedissequa riedizione della sistemazione a verde dell'antichità. Il giardino romano infatti ignora le grandi prospettive, è privo di un'unità di insieme e di conseguenza risulta un ambiente parcellizzato... Il concetto spaziale unitario che informa il giardino all'italiana – basato su uno schema perfettamente geometrico e organizzato mediante una serie di punti di vista (a partire dall'asse principale e dominante) – è una peculiarità del tutto nuova, conseguenza diretta degli studi quattrocenteschi sulla prospettiva centrale. Il vero e proprio apporto del Rinascimento allo sviluppo dell'arte e della civiltà occidentale consiste infatti nell'istituzione di un moderno sistema di rappresentazione dello spazio, basato su un punto di vista unico e sulla convergenza delle parallele all'infinito. Tale ordinamento geometrico e lineare della visione investe tutte le arti con l'esigenza di offrire un'idea razionale del mondo. Anche il giardino italiano dei secoli XV e XVI rientra in questa ottica, ripetendo, nell'intelaiatura ortogonale dei suoi tracciati, l'ordine prospettico delle vie e delle piazze urbane. Nuovo e antico dunque si fondono, dando vita a quelle straordinarie realizzazioni che renderanno famosi in tutta Europa i giardini italiani e che più tardi, attraverso l'influenza dei giardini francesi – filiazione di quelli italiani – forniranno le basi per la composizione di ogni giardino europeo dell'epoca moderna, fino all'avvento del giardino inglese nel Settecento» (Pietrogrande, 1995).

La caratteristica appena descritta come innovativa per i giardini rinascimentali italiani, la prospettiva e l'ordine geometrico, non deve far pensare a realizzazioni insulse o a rigidi scenari. Come ricorda Montaigne, l'irregolarità dei territori italiani dona una particolare grazia e poesia ai parchi. Grazia e poesia che non sempre gli sfarzosi, enormi giardini francesi seppero "rubare" a quelli italiani (è sempre Montaigne che lo osserva).

La reazione inglese del Settecento, il desiderio di realizzare il giardino della natura e del sentimento in contrapposizione al giardino formale, che ormai aveva invaso con le sue rigide geometrie anche tutto il parco (cioè quella parte di verde lasciata a bosco per gli animali da caccia), riporta quindi il parco in primo piano, spariscono i *parterres* di fiori, trionfa il prato, si creano boschi con ampie, mosse radure che accolgono laghetti e piccole costruzioni. Si ricrea e si imita il paesaggio.

È questo il tipo di giardino che abbiamo ereditato e che vediamo riproposto ormai da più di due secoli nelle nostre città (parchi pubblici) e attorno a ville o case di campagna. *(PO)*



Finito che la nympha cum comitate blandissima hebbe il suo ben[i]
gno suaso & multo acceptissima recordatiõe, che la mia acrocoma Polia
propera & mãsuetissima leuato se cum gli sui festeuoli, & facetissimi simu
lachri, ouero sembianti, & cum punicante gene, & rubẽte buccule da ho
nesto & uenerãte rubore suffuse aptaua se di uolere per omni uia satisfare
di natura prompta ad omni uirtute, & dare opera alla honesta petitione.
Non che prima peroe se potesse cælare & dicio retinere alquãto che ella
intrinsicamente non suspirulasse. Il quale dulcissimo suspirulo penetroe
reflectendo nel intimo del mio, immo suo core, per la uniforme conue-
nientia. Quale aduene a dui parimente participati & concordi litui. Et
ciascuna cum diuo obtuto respecta intrepidulamente, cum quegli ludi-
bondi & micanti ochii, Da fare (Ome) gli adamanti fresi in mille fragmẽ
ticuli. Cum pie & summisse uoce, & cum elegantissimi gesti decentemen
te reuerita ogni una, ritorno e al suo solatio so sedere supra il serpilaceo so
lo. La initiata opera sequendo sellularia. Cum accommodata pronunti
atio-

Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, c.185v.

LEON BATTISTA ALBERTI
L'architettura tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli... Con la aggiunta de disegni. In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1550. ill. [sil.] fol.

Legatura in piena pelle spugnata.
Provenienza: Fondo Estense.
59.N.3

Nato nel 1404 da nobile famiglia fiorentina in esilio, Alberti compì i primi studi a Padova, poi a Bologna, ove si laureò in diritto canonico. Fu poi alla corte pontificia ove ricoprì vari incarichi. Fu umanista di vastissima cultura: architetto, scultore, musico, si occupò di filosofia, lettere... Morì a Roma nel 1472 lasciando nella sua epoca e in quelle successive una traccia indelebile. Tra le sue molteplici opere, ci interessa particolarmente il *De re aedificatoria*, composto tra il 1443 e il 1452, somma dell'esperienza di architetto e di anni di studio. Nel periodo in cui Alberti componeva il suo trattato, e sotto l'influenza delle sue teorie, veniva realizzandosi la trasformazione delle residenze signorili costruite nel contado da castelli o luoghi fortificati in ville. L'esemplificazione prima di questo processo si ebbe nelle ville medicee, in particolare in quella di Fiesole (1458 circa) opera di Michelozzo. La motivazione della profonda evoluzione del rapporto tra architettura e mondo naturale si può vedere nelle oggettive condizioni storiche mutate. Queste permisero, rispetto al Medioevo, un diverso modo di vivere nel contado da parte del *dominus* non più costretto, dalle necessità della difesa, al chiuso del castello. La villa diviene quindi una scelta di vita in una residenza in cui creare un *locus amoenus* adatto all' *otium philosophicum* amato dagli umanisti. Le origini del giardino all'italiana nascono proprio da un desiderio di dare ordine alla natura, secondo una commistione di fantasia e di rigore che è pure uno dei caratteri della cultura dell'umanesimo. Tali caratteristiche le troviamo descritte in un'opera che gioca un ruolo decisivo, anche per il Cinquecento, l'*Hypnerotomachia Poliphili*: sorta di sogno letterario e nello stesso tempo prontuario simbolico. Alberti suggerisce di costruire la villa nel territorio suburbano, in modo da godere i vantaggi sia del luogo ameno ed isolato, sia della vicinanza della città. In Alberti una felice ubicazione geografica e soprattutto la vicinanza del giardino hanno maggior importanza rispetto alle regole architettoniche.

„ *Da che pur uuoi saper quel ch'io fo in Villa.*
„ *Sappi ch'hor mangio, hor Beo, hor canto, hor giuoco*
„ *Hor mi lauo, & hor ceno, & talhor dormo,*
„ *Hor leggho, hor desto Appollo, hor Muse incito.*

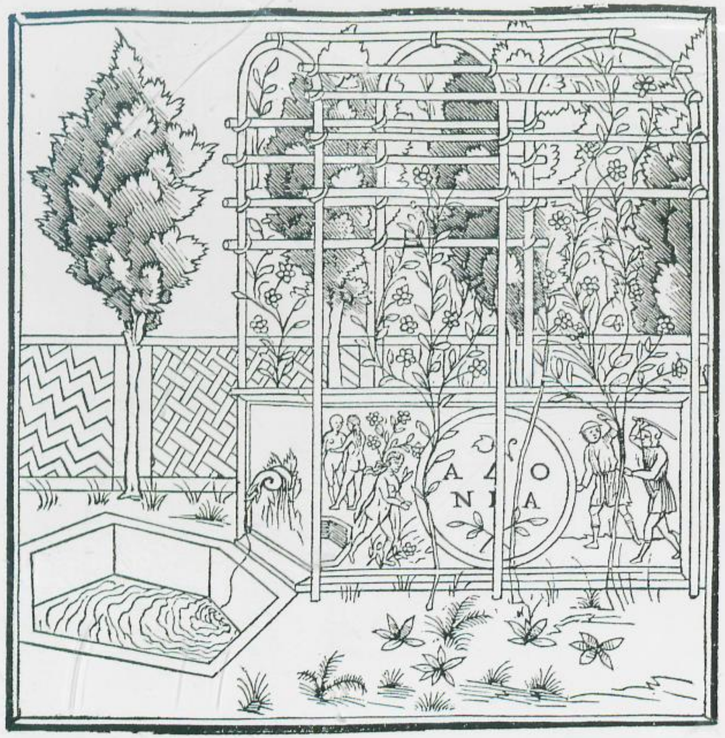
Et dilettano assai le cose simili, & i luoghi da ritirarui si facilmente vicini alla cittade, doue ei ti è lecito di far tutto quello che ti vien bene, Se il luogo sarà vicino alla città, se è vi si andrà per strada aperta, chiara, & luminosa, se il paese sarà dilettеuole, all'hora sarà quel giardino celebratissimo. Dilettеrommi di habitare in questo simil luogo se questa muraglia a chi esce subito della città si dimostrerrà tutta in faccia lieta, come se ella allettasse, & affrettasse gli huomini ad andarui; & per questo vorrei io che ella fusse alquanto rileuata, & che e' vi si salisse tanto dolcemente, che coloro che vi vanno non sene accorgessino, se nõ quando si truouano in su il luogo, cõsiderando che di quiui scuo prono assai paese, ne vorrei vi mancassino fiorite praterie & campi molto aprichi, & ombre di fresche selue, & limpidissime fontane & chiari riui, & luoghi da notare, & le altre cose che altroue dicemmo appartenersi alle Ville, si per diletto, come per bisogno. Vltimamente io vorrei, che tutta la facciata, & tutta la massa di tutto l'edifitio (il che conferisce molto all'essere gratiato) fusse da ogni banda luminosissima, & molto aperta, riceuesse dal largo cielo lumi grandissimi, grandissimi soli, & gran' quantità d'aria saluberrima. Non voglio che e' vi si vegha in alcun' luogo cosa nessuna che con ombra manenconica offenda altrui. Rida, & si rallegri ogni cosa alla venuta de forestieri. Stieno coloro che di già sono entrati in casa in dubbio, se e' vogliono per diletto dello animo loro, passare piu inanzi o pur fermarsi quiui doue e' sono; quasi prouocati della allegrezza, & dallo splendore delle cose. Vadiasi delle stanze quadre, nelle tonde, & delle tonde dinuouo nelle quadrate, & di queste si vadia in altre stanze, che non sieno ne tutte tonde ne tutte quadrate, & nel passare piu adentro nelle piu secrete stanze della casa, fà che è non vi sia pur vno scaglione che tu habbia à scendere, ma insino nelle vltime stanze fà o di andare a piano o che le soglienon vi sieno tropp'alte.

Che le parti, & le membra de gli edifitij sono infra loro differenti, di Natura, & di specie, & che elle si debbono addornare in uarij modi. Cap. III.

MA essendo i membri de gli edifitii molto differenti infra di loro cioè di natura, & di specie. Io penso che è sia bene discorrere di tutte queste cose, lequali lasciamo in dietro come riserbate a questo luogo. Conciosia che e' sono molte cose, lequali non importa che tu le faccia o tonde, o quadre, pur' che elle ti seruino bene al tuo bisogno, ma importa bene grandemẽte quanto elle sieno di numero, & in che luogo tu le metta, & alcune di queste, è necessario farle maggiori, come sono i cortili delle case, & alcune hanno bisogno di manco spatio come sono le camere, & tutte le altre stanze piu secrete. Alcune altre sono mediocri come sono le sale, & il vestibolo. Altroue habbian' detto come habbia ad esser' fatto qual' si voglia membro della casa, & come queste membra

Leon Battista Alberti, De Re Aedificatoria, Libro IX, p. 330.

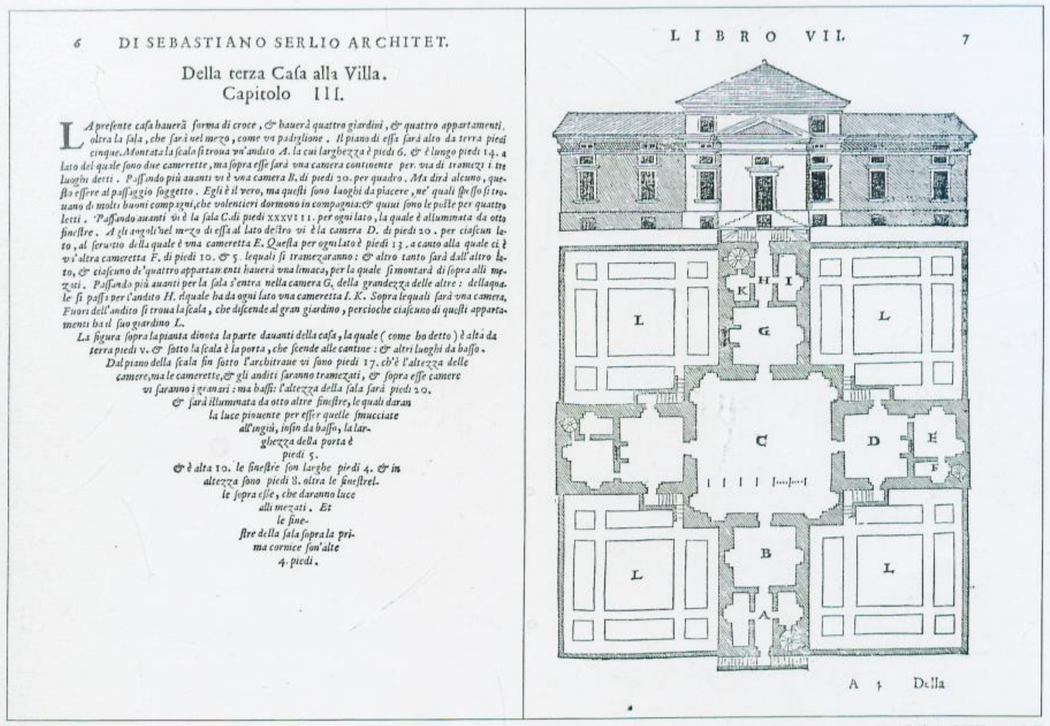
La massa della casa deve spiccare su uno sfondo di natura. Questa non è utilizzata, come avverrà più tardi per fughe prospettiche e sistemazioni complesse. Basta alla villa una zona piana per il giardino, il fondale a bosco e un terreno a terrazze. Alberti stesso scrive: «& per questo vorrei io che ella [villa] fusse alquanto rilevata, ... ne vorrei vi mancassino fiorite praterie & campi molto aprichi, & ombre di fresche selve, & limpidissime fontane & chiari rivi... Ultimamente io vorrei, che tutta la facciata, & tutta la massa di tutto l'edifitio (il che conferisce molto all'esser gratiato) fusse da ogni banda luminosissima, & molto aperta, ricevesse dal largo cielo lumi grandissimi, grandissimi soli, & gran quantità d'aria saluberrima...» (Libro IX, cap. II) (Bagatti-Langé, 1982; Chastel, 1964). *(PO)*



FRANCESCO COLONNA
Hypnerotomachia Poliphili. Venezia, Aldo Manuzio, 1499. ill. [sil.] fol.

Legatura recente in piena pelle con impressioni in oro.
Provenienza: Fondo Estense.
α.C.4.3

Opera famosa per le illustrazioni considerate tra le più belle del Rinascimento italiano, recentemente attribuite da Pozzi allo stesso Colonna, che le avrebbe disegnate nel manoscritto, sorvegliandone poi la realizzazione in fase di stampa (Pozzi, 1993). Il libro ebbe una grande fortuna, forse più in campo artistico che letterario, soprattutto in epoca manierista e barocca, quando si ispirarono all'*Hypnerotomachia* pittori come Agostino Carracci e Pietro da Cortona in Italia, Poussin e gli emblematisti olandesi all'estero. Buona parte del racconto è occupata dalla descrizione di giardini fantastici (il giardino di vetro, il labirinto del drago, il giardino di seta), che il protagonista attraversa nel suo viaggio immaginario per giungere infine nel giardino dell'isola di Citera, in cui si possono cogliere gli elementi propri del giardino quattrocentesco. In esso si trova ancora il concetto medievale del giardino inteso come *hortus conclusus*, luogo segreto all'interno dell'abitazione, simile ai chiostri degli antichi monasteri (un'alta siepe di mirto lo circonda), ma appare anche l'idea degli elementi vegetali intesi come architetture e dell'unione tra edificio, giardino e paesaggio circostante (Vicini Mastrangeli, in: *De arbore*, 1991).
L'opera fu tradotta in francese nel 1546 ed in inglese nel 1592 e la sua importanza per l'arte dei giardini andò ben oltre il Cinquecento, costituendo con le sue immagini un repertorio formale destinato a durare anche nei secoli seguenti.
(ML)



6 DI SEBASTIANO SERLIO ARCHITET.

Della terza Casa alla Villa.
Capitolo III.

La presente casa haverà forma di croce, & haverà quattro giardini, & quattro appartamenti, oltra la sala, che sarà nel mezo, come un padiglione. Il piano di essa sarà alto da terra piedi cinque. Montata la scala si trova un'andito A. la cui larghezza è piedi 6. & è lungo piedi 14. a lato del quale sono due camerette, ma sopra esse sarà una camera continente per tra di tramezi i tre luoghi detti. Passando più avanti vi è una camera B. di piedi 20. per quadro. Ma dirà alcuno, questo essere al passaggio soggetto. Egli è il vero, ma questi sono luoghi da piacere, ne' quali spesso si trovano di molti buoni compagni, che volentieri dormono in compagnia: & quivi sono le volte per quattro letti. Passando avanti vi è la sala C. di piedi XXVI 11. per ogni lato, la quale è alluminata da otto finestre. A gli angoli nel mezo di essa al lato dextro vi è la camera D. di piedi 20. per ciascun lato, al servitio della quale è una cameretta E. Questa per ogni lato è piedi 13. a canto alla quale ci è un'altra cameretta F. di piedi 10. & 5. lequali si tramezaranno: & altro tanto sarà dall'altro lato, & ciascuno de' quattro appartamenti haverà una limaca, per la quale si montarà di sopra alli mezzi. Passando più avanti per la sala s'entra nella camera G. della grandezza delle altre: dellaquale si passa per l'andito H. lequale ha da ogni lato una cameretta I. K. Sopra lequali sarà una camera. Fuori dell'andito si trova la scala, che discende al gran giardino, percioche ciascuno di questi appartamenti ha il suo giardino L.

La figura sopra la pianta dinota la parte davanti della casa, la quale (come ho detto) è alta da terra piedi v. & sotto la scala è la porta, che scende alle cantine: & altri luoghi da basso.

Dal piano della scala fin sotto l'architrave vi sono piedi 17. ch'è l'altezza delle camere, ma le camerette, & gli anditi saranno tramezzati, & sopra esse camere vi saranno i granari: ma bassi: l'altezza della sala sarà piedi 20.

& sarà illuminata da otto altre finestre, le quali daran la luce piovente per esser quelle smucciate all'ingiù, infin da basso, la larghezza della porta è piedi 5.

& è alta 10. le finestre son larghe piedi 4. & in altezza sono piedi 8. oltra le finestrelle sopra esse, che daranno luce alli mezati. Et le finestre della sala sopra la prima cornice son'alte 4. piedi.

LIBRO VII. 7

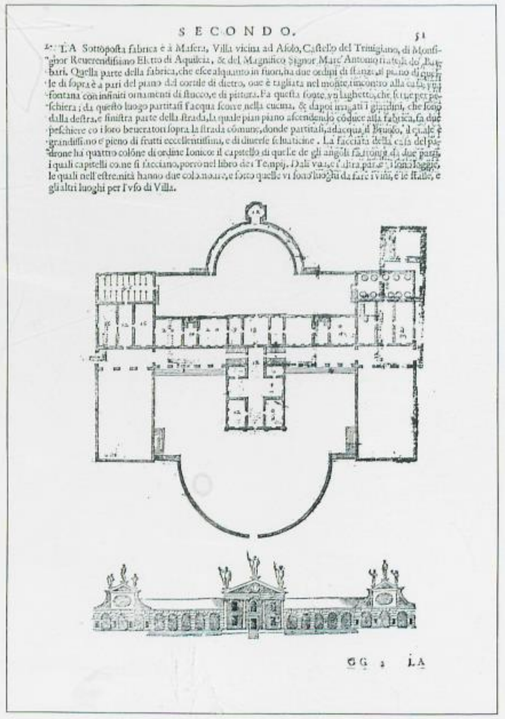
SEBASTIANO SERLIO
Tutte l'opere d'Architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio... In Vinegia, presso gli heredi di Francesco de' Franceschi, 1600. [sil.] 4°.

Legatura in pergamena rigida.
Provenienza: Fondo Universitario, Dono Selene-Bonfiglio, 1908.
52.5.27

Serlio, nato a Bologna nel 1475, fu architetto ricercato ed apprezzato in Italia e in Francia. Dopo aver lavorato nella città natale, a Roma e a Venezia, nel 1541 venne chiamato a Fontainebleau da Francesco I; lavorò poi a Lione e ad Ancy-le Franc, morì a Fontainebleau tra il 1554 e il 1555. Nel corso della vita pubblicò solo una parte delle sue teorie sull'architettura, tra il 1537 e il 1540. Il resto dei suoi scritti fu in parte pubblicato postumo nel 1575 a Francoforte, in parte è rimasto inedito alla Staatsbibliothek di Monaco fino al 1966 (Rosci, 1966). G.C. Argan sottolinea come Serlio a contatto con l'arte veneta, tese ad evolvere la sua concezione di spazio in un senso molto ampio, paesaggistico, luminoso. Nel VII libro dell'*Architettura* vi sono parecchi progetti di ville di campagna che ci mostrano come il giardino è visto da Serlio come parte integrante della costruzione: l'edificio, secondo le teorie suggerite da Alberti e anticipando il Palladio, si apre e, a volte, accoglie il giardino che così lo circonda e lo penetra. «Il giardino sarà in pratica l'humus dal quale la volumetria abitativa dovrà sorgere, e l'architettura sarà il riflesso di questa condizione naturalistica a cui il costruire dovrà necessariamente sottomettersi» (Tagliolini, 1988).
In Francia Serlio esercitò una influenza ed un insegnamento che venne particolarmente seguito da Androuet Du Cerceau. *(PO)*

ANDREA PALLADIO
I quattro libri dell'architettura... In Venetia, appresso Bartolomeo Carampello, 1581. ill. [sil.], fol.

Legatura in cartone ricoperto di carta spugnata.
Provenienza: Fondo Estense.
A.12.P.38

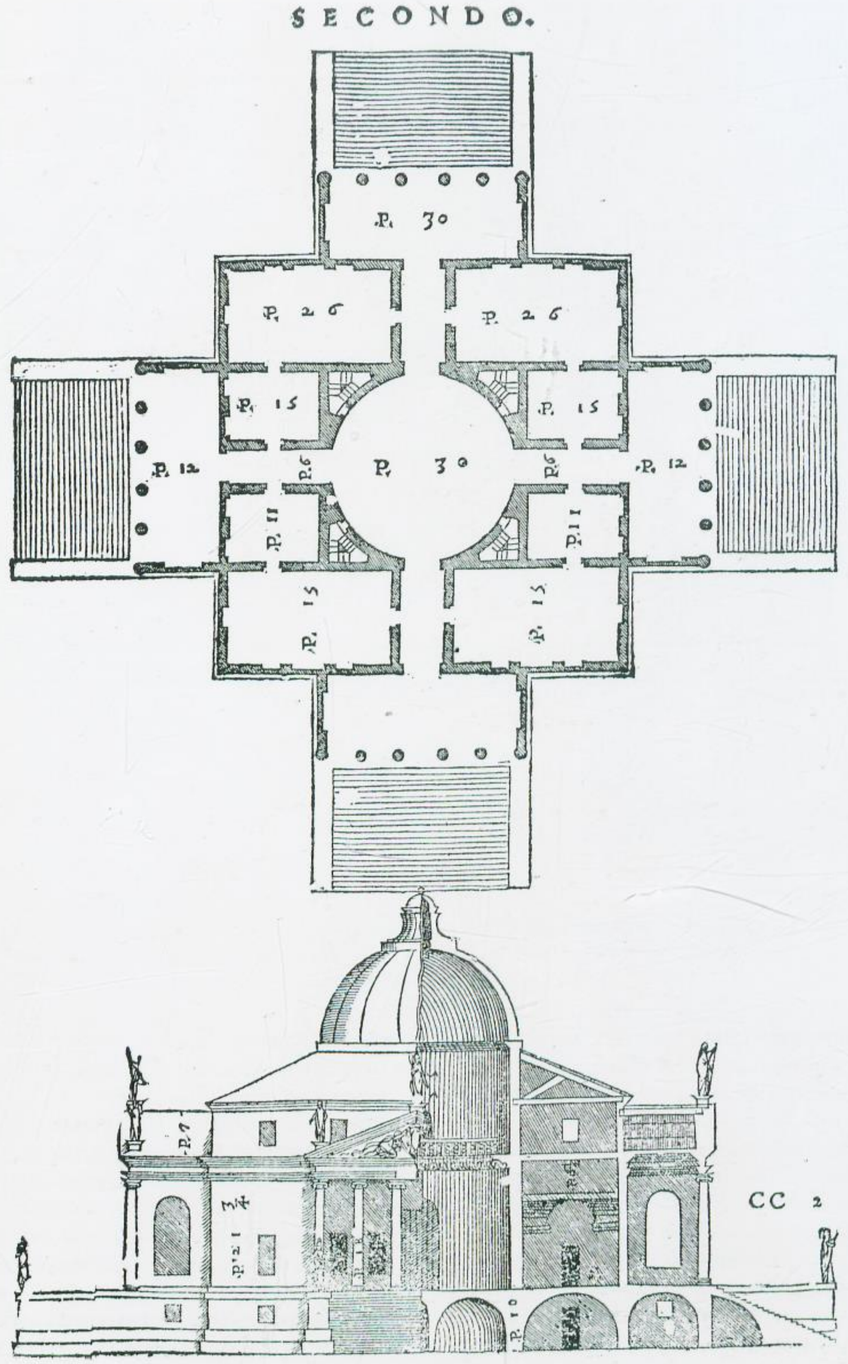

SECONDO. 51

LA Sottoposta fabrica è à Maser, Villa vicina ad Asolo, Castello del Trivigiano, di Monsignor Reuerendißimo Eletto di Aquileia, & del Magnifico Signor Marc'Antonio fratelli de' Barbari. Quella parte della fabrica, che esce alquanto in fuori, ha due ordini di finestre: il piano di quelle di sopra è a pari del piano del cortile di dietro, onde è tagliata nel monte incontro alla casa. Vi è fontana con infiniti ornamenti di stucchi, e pittura. Fa questa fronte vn loghetto, che fa per Loschiera; da questo luogo partitasi l'acqua scorre nella cucina, & dapoi in quattro giardini, che sono dalla destra, e sinistra parte della strada, la quale pian piano ascendendo conduce alla fabrica, fa due peschiere co i loro beueratori sopra la strada comune, donde partitasi, ad acqua il Brusolo, il quale è grandißimo e pieno di frutti eccellentißimi, e di diuerse sorti. La facciata della casa del padrone ha quattro colonne di ordine Ionico il capitello di quelle de gli angoli fa vnione di due parti, i quali capitelli come si facciano, potrete nel libro dei Tempij. Dalle vanne l'altra parte si entra in luoghi, le quali nell'estremità hanno due colonnate, e sono quelle vi sono luoghi da fare vini, e le stalle, e gli altri luoghi per l'vso di Villa.

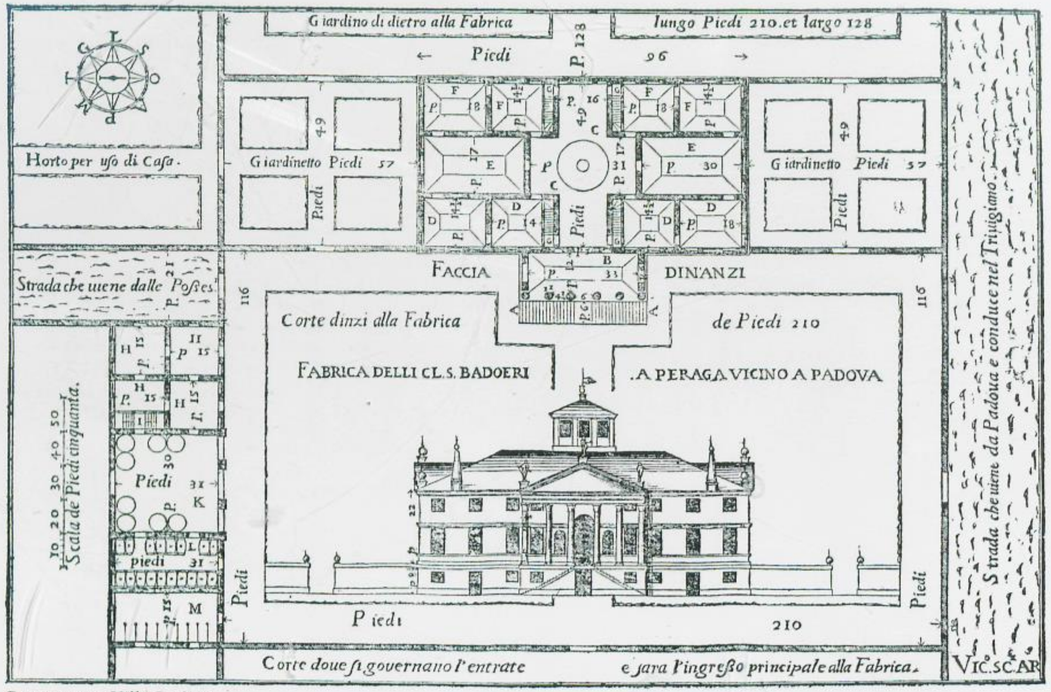
GG 2 LA

Libro II, p. 51 (edizione del 1616). Villa Barbaro a Maser.

Nato a Padova nel 1508 e morto a Vicenza nel 1580, Andrea di Pietro dalla Gondola compie la sua opera in un secolo che vide avvicendarsi nel campo dell'architettura personaggi come Serlio, Michelangelo, Antonio da Sangallo, Pirro Ligorio, Sansovino, Giulio Romano, il Vignola. A sedici anni, a Vicenza, entra nella bottega di Giovanni da Porlezza ove rimane fino ai trentadue anni, quando, nel 1540, realizza da solo come architetto Villa Godi a Lonedo.
È sorprendente il numero di edifici che progettò, realizzò e che ancora oggi possiamo ammirare. Alla formazione di Palladio concorsero sia la conoscenza delle opere degli architetti del suo tempo, sia la conoscenza dell'eredità classica. Egli opera mentre si afferma il manierismo e pur impregnando le sue costruzioni di elementi classici, non lo si può far rientrare né nei canoni del manierismo né nei canoni del Rinascimento classico. Villa Capra, detta La Rotonda, rappresenta il frutto di anni di ricerca e «tende ad incarnare un'inedita visione aperta dell'architettura...» (Zevi, 1983). La descrizione accurata che Palladio dedica al luogo ove è costruita La Rotonda testimonia l'attenzione e il suo sentimento del paesaggio. Questa concezione con il tempo andrà evolvendosi e prima vediamo come egli pone la villa in posizione dominante rispetto al paesaggio, poi la villa (es.: Barbaro a Maser) viene ad immergersi nella campagna integrandosi nell'ordito panoramico (Zevi, 1983). *(PO)*



A. Palladio, Libro II, p. 19. Villa Capra detta la Rotonda.

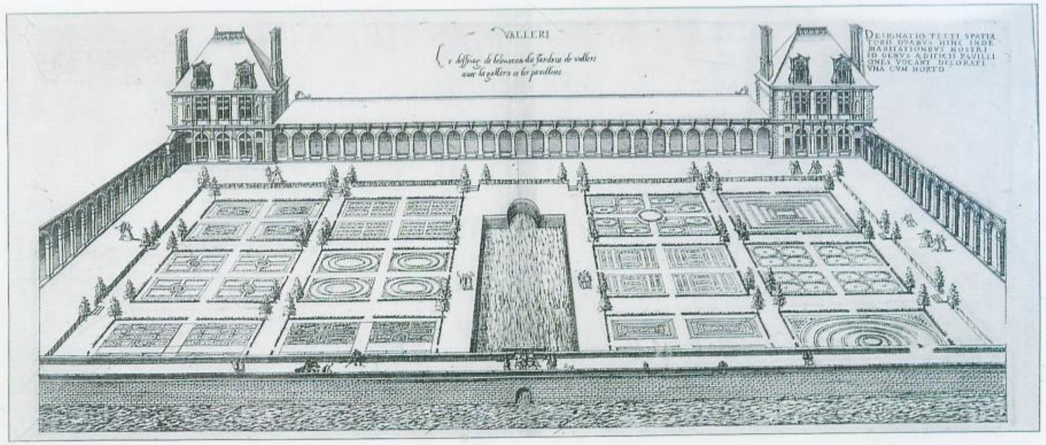


Progetto per Villa Badoer.

VINCENZO SCAMOZZI
Dell'idea della Architettura universale... In Venetia, presso lautore, (per Giorgio Valentino), 1615. 2 v. ill, [sil. e inc.] fol.

Legatura in pergamena spugnata.
Provenienza: Fondo Estense.
58.O.2-3

Scamozzi (1522-1616), architetto, ingegnere idraulico al servizio della Serenissima, fu attivo durante la grande esperienza del manierismo veneto. La sua opera rielabora e riassume la tradizione di Vitruvio, Serlio, Sansovino, Palladio. Tra i progetti realizzati ricordiamo il teatro di Sabbioneta (1588), Palazzo Trissino e la scena del teatro Olimpico a Vicenza (1579, 1584). La concezione di Scamozzi riguardo i giardini riprende, ampliandola, quella del Palladio: il giardino è complemento, cornice dello splendore della villa, che comunque è sempre inserita nel paesaggio, in costante contatto con la natura. «I giardini quanto più sono grandi, e speciosi, rendono maggior honorevolezza alla casa; e massima se vi son fonti d'acqua viva e pergolati, e spalliere di lauri silvestri, e di mortelle, e d'altre sorte di piante ben compartite; et in capo ad essi belle cedrare...» (lib. I, III). Il tono dei giardini veneti sarà comunque più dolce, e non tenderà mai alla spettacolarità dei giardini toscani e romani (Puppi, 1980). *(PO)*

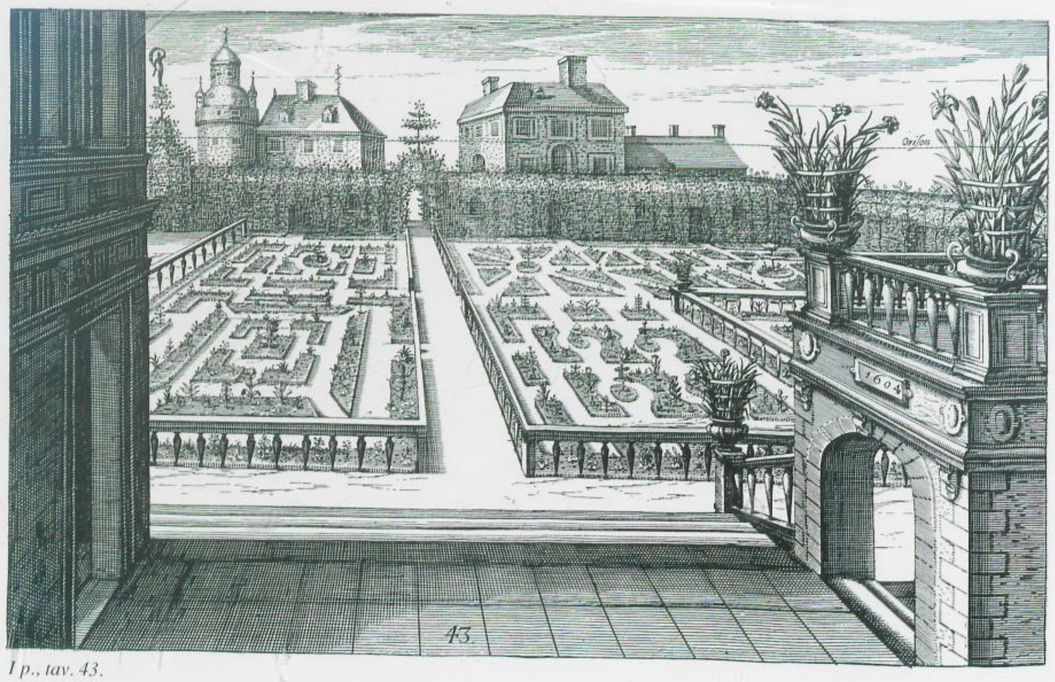


cc[93v-94r], Castello di Vallery.

JACQUES ANDROUET DU CERCEAU
Le premier [-second] volume des plus excellents bastiments de France... A Paris, pour Iacques Androuet du Cerceau, 1576-1579. 2 v. ill. [inc.] fol.

Legatura in pergamena con impressioni in oro.
Provenienza: Fondo Estense.
45.N.1-2

Le incisioni, raffiguranti 30 dei più importanti castelli e parchi francesi, sono in tutto 148 (77 nel primo e le restanti 71 nel secondo volume). I rami furono riutilizzati nella successiva edizione dell'opera, stampata a Parigi nel 1607. Autore dei disegni è lo stesso Du Cerceau, famoso anche come ornatista ed architetto, oltre che proprietario di un grande laboratorio di incisione su rame. L'opera testimonia la moda del vivere in campagna, diffusa allora tra i nobili, che portò alla costruzione, un po' ovunque, di parchi e castelli, cui sovrintesero grandi giardinieri ed architetti. Le incisioni migliori, che risultano essere anche le più precise e documentate, sono quelle riguardanti i castelli di Montargis, Vallery e Gaillon. Al castello di Montargis, donato nel 1560 da Luigi XII a Renata di Francia, moglie di Ercole II d'Este, era annesso uno dei parchi più ampi, che si sviluppava a semicerchio, oltre il fossato, con *parterres*, labirinti ed una serie di giardini ripartiti da viali alberati. Notevoli erano le gallerie in legno che andavano in direzione di una delle porte di accesso, sulla cui struttura crescevano i rampicanti. *(ML)*



I p., tav. 43.

JAN VREDEMAN DE VRIES
Perspective, Id est celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei, in pariete, tabula aut tela depicta... Lugduni Batavorum, Henric. Hondius sculps. et excud. (Hagae Comitis, ex officina Bucoldi Nieulandii sumptibus Henrici Hondii, 1604; [pt. II:] Lugduni ad Rhenum, Henricus Hondius, 1605). 2 pt. in 1 v. ill. [inc.] fol. obl.

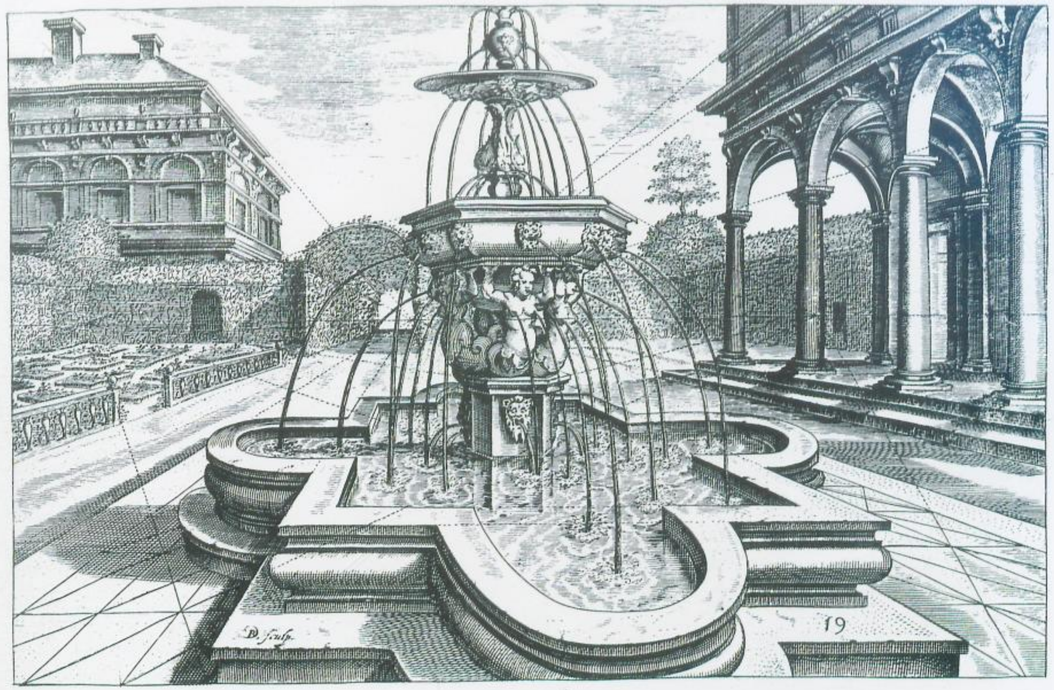
Legatura in mezza pelle. Restauro recente.
Provenienza: Fondo Estense.
A.3.O.1

[Copia di anonimo in controparte di tavole da:] *Hortorum viridariorumque elegantes et multiplices formae ad architectonicae artis normam affabre delineatae a Ioanne Vriedemanno Frisio*. Antuerpiae, Philippus Gallaeus excudebat, 1583]. ill. [inc.] fol.

Legatura in mezza pelle sec. XVIII.
Provenienza: Fondo Estense.
11.F.21

(28 TAV)
(129 TAV. ED. 1587)

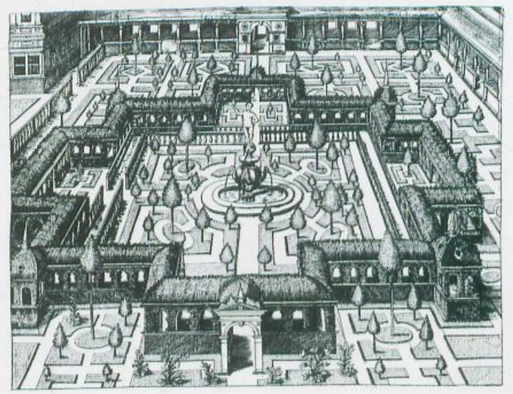
De Vries (1527-1604) fu pittore ed architetto e con le sue opere e i suoi scritti influenzò notevolmente il gusto artistico dei Paesi Bassi nei secoli XVI-XVII. Fu per lungo tempo al servizio della corte imperiale, e per Rodolfo II riorganizzò i giardini del palazzo di Praga. In questa opera e nell'*Architettura*, pubblicata ad Anversa nel 1577, espose le sue teorie, a cui non sono estranee influenze italiane, ottenendo un

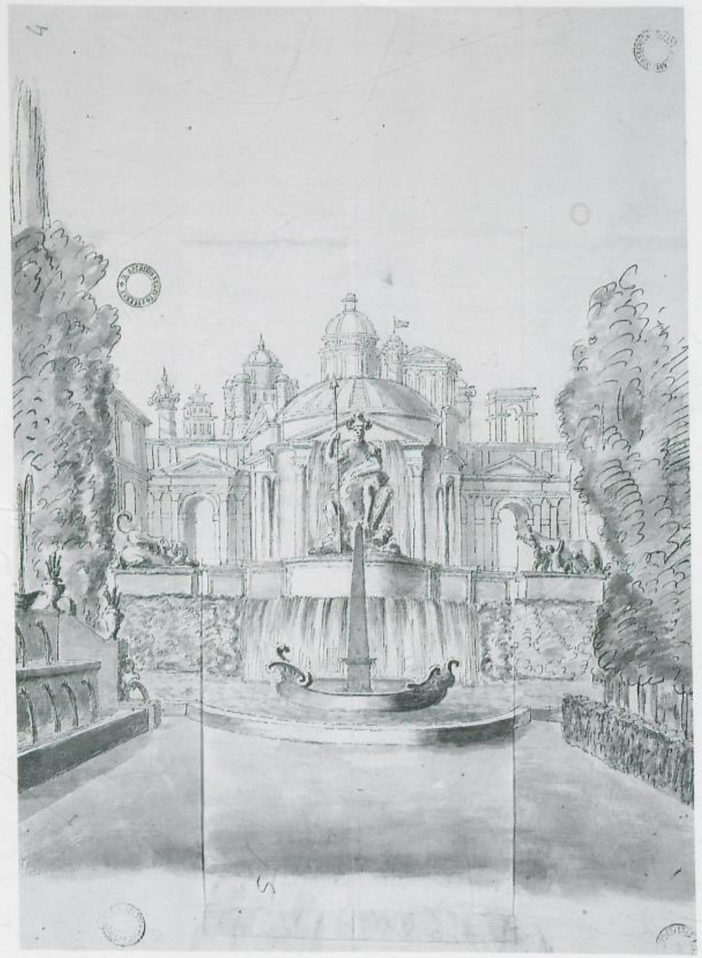


II p., tav. 19.

notevole successo che portò a varie successive ristampe. Nel 1583 pubblicò ad Anversa l'*Hortorum viridariorumque elegantes et multiplicis formae, ad architectonicae artis normam affabre delineatae* che presentava vedute di giardini. Pur non essendo la prima opera che comprendeva piante per giardini, per la novità e l'efficacia della rappresentazione prospettica suscitò una grande impressione. Nelle belle tavole incise si può notare lo stretto legame tra abitazione e giardino, spesso costituito da logge o gallerie, rivelatore dell'influsso delle teorie di Serlio e di Androuet Du Cerceau. Inoltre compaiono le aiuole disegnate in modo tale da costituire una cornice per i fiori esotici. De Vries influenzò notevolmente e per molto tempo lo sviluppo del giardino classico nordico; anche il disegno dell'*Hortus Palatinus* di Heidelberg richiama le incisioni dell'*Hortorum* (Mosser-Teyssot, 1990). *(PO)*

[copia della tav. 21]



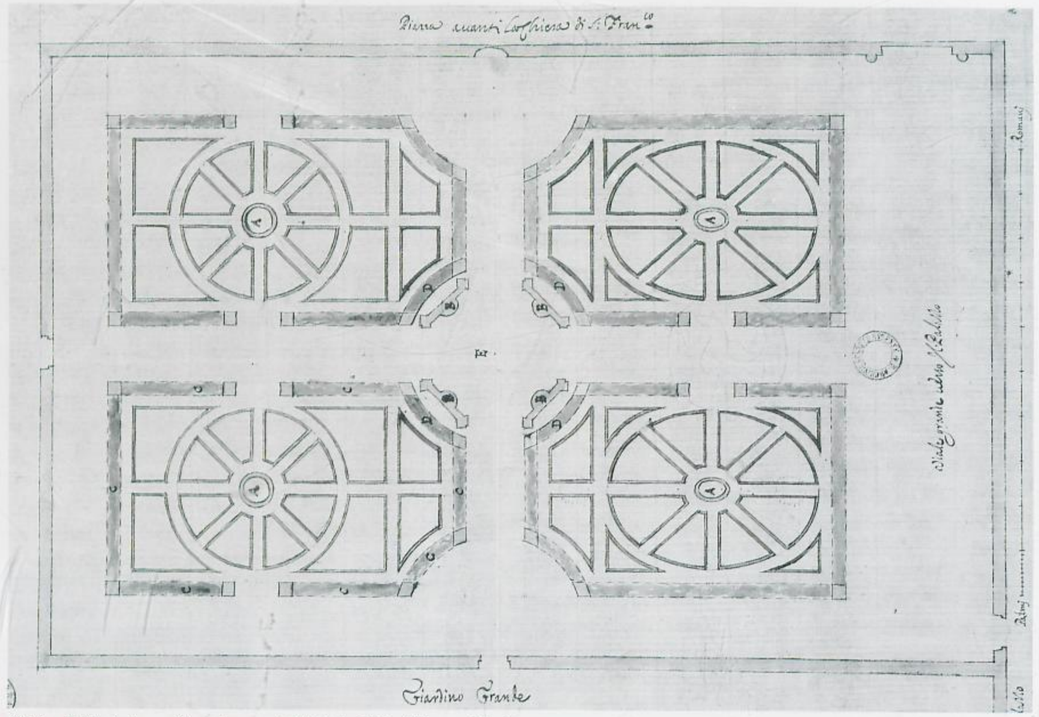


Fabbriche e villeggiature, disegno di Matteo de' Rossi, ASMo, b. 71.10.13.
Villa d'Este a Tivoli, fontana detta "della Rometta".

JOAN BLAEU
Theatrum civitatum et admirandorum Italiae... Amstelodami, typis Ioannis Blaeu, 1663. 2 v. ill. [inc. col. a mano] fol.

Legatura in piena pelle con fregi in oro sui piatti e sul dorso.
Provenienza: Fondo Estense.
32.M.19

Il cardinale Ippolito II d'Este, figlio di Alfonso I duca di Ferrara e di Lucrezia Borgia, fu personaggio notevole e all'altezza della fama che la casata aveva allora acquisito. Fu molto legato alla Francia di Francesco I, con cui gli Este avevano stabilito legami anche col matrimonio della figlia Renata con Ercole, divenuto poi duca. Nominato dal Papa a soli dieci anni, nel 1519, arcivescovo di Milano, ebbe poi dal re di Francia numerosi benefici: gli arcivescovadi d'Auch, d'Arles, di Lione, il vescovado di Autun, e l'investitura ad abate di Flavigny; Francesco I accarezzò poi l'idea di appoggiarne l'elezione al papato. La famiglia d'Este era famosa per le ville, le delizie e i giardini sparsi nel territorio ferrarese, ma Ippolito trasformò e lasciò la sua splendida traccia in ogni sua residenza: a Siena, Belfiore, Fontainebleau e in particolare a Roma. Si circondò sempre di artisti e letterati ed ebbe una sua corte, come un principe. A testimoniare lo splendore della sua "casa" è rimasto il ricordo di un sontuoso ricevimento tenutosi nel giardino del palazzo di Belfiore il 20 maggio 1529; la festa fu data da Ippolito in onore di Ercole e Renata, durò nove ore tra rappresentazioni teatrali, musica e il convito preparato dal Messisbugo. A Fontainebleau Ippolito si fece costruire, tra il 1544 e il 1546, una palazzina da Sebastiano Serlio, detta la Gran Ferrara ora distrutta, ma allora molto lodata dal re di Francia. Il disegno di questa costruzione si può ammirare nel manoscritto conservato a Monaco del libro VI di Serlio (Serlio, 1994). A Roma la "Silva Estensium" o vigna di Ferrara posta sul Quirinale, tra Monte Cavallo e la Fontana di Trevi, venne acquistata dal cardinale Ippolito nel 1549. Rapidamente divenne famosa come luogo di delizie. Ippolito prima, il cardinale Luigi poi vi abitarono e ne fecero una magnifica residenza ornata da un giardino ricordato per la splendida coltivazione degli alberi, per i labirinti, i boschetti e le pergole ad archi di querce, opera in parte di Girolamo da Carpi, progettista del giardino, come ricorda il Vasari. Il papa Gregorio III, che fu spesso ospite del card. Luigi, riuscì nel 1583 ad acquistare i terreni e la villa che da allora fece parte dei beni pontifici (il palazzo del Quirinale è poi frutto di lavori successivi che inglobarono anche le costruzioni precedenti). Su ciascuno dei lati della villa, collegato con loggiati e ambulacri, si trovava un *hortus conclusus*. Molte le statue, confluite poi a Tivoli, che il cardinale aveva qui esposte, provenienti sia dal mercato antiquario, sia dagli scavi che si effettuavano in quel periodo a Roma e dintorni (Pacifici, 1920). Nel giardino vi era anche una parte dedicata alla coltivazione dei semplici che era stata curata da Evangelista Quattrami, eremitano, botanico, anzi semplicista, come amava definirsi lui stesso, che fu al servizio dei cardinali estensi per circa trent'anni. Quattrami fu in contatto con Aldrovandi, L'Ecluse e altri studiosi con cui scambiò semi e piante, contribuendo fattivamente a quella fitta rete di diffusione di notizie che in tutta Europa portò a una rapida evoluzione della botanica.
Sempre ad Ippolito dobbiamo la villa di Tivoli frutto dell'inventiva e del genio di Pirro Ligorio, personalità che portò contributi ricchi di idee e di rinnovamento nella scena del giardino manierista. Questi dal 1549 al 1555 lavorò a Tivoli sia alla realizzazione di villa d'Este, sia agli scavi nella villa Adriana, da cui furono tratte molte statue utilizzate per ornare il giardino e le fontane. Il palazzo fu costruito su un vecchio monastero benedettino e l'area del giardino, una valle che scendeva verso la via Tiburtina, venne coinvolta in incredibili opere di sbancamento. Inoltre per l'acqua necessaria alle opere idrauliche furono convogliate in condotte le acque dell'Aniene e di un corso minore, il Rivellese. L'impostazione del giardino è rimasta abbastanza simile nel tempo e vi possiamo ancora oggi scorgere i vari temi iconografici e allegorici che Ligorio sviluppò nel percorso e che illustrano il rapporto tra arte e natura, descrivono la bella regione, i fiumi, il mito di Ercole, il tema del vizio e della virtù, il giardino delle Esperidi. Vicino al palazzo un'area è destinata a bosco, più in basso vediamo l'area pianeggiante destinata a giar-



ASMo, Fabbriche e villeggiature, b.71.10.1. Villa d'Este a Tivoli; progetto per aiuole.

dino. Questo si presenta diviso dall'asse del viale centrale in due grandi spazi e suddiviso dai vialetti secondari nelle figure romboidali, quadrate e triangolari delle aiuole fiorite. Dopo la grande peschiera con le due fontane dedicate ad Esculapio un tempo si poteva ammirare il vasto giardino dei semplici, anche questo impostato da Evangelista Quattrami. Il viale delle cento fontane, la fontana dell'Ovato, quella della Girandola, quella detta della Rometta sono le opere più bizzarre di Ligorio; in queste gli elementi simbolici, archeologici e fantastici sono resi con grande perizia tecnica (alle fontane della villa sono dedicate 28 tavole di Venturini inserite nella quarta parte dell'opera del Falda, *Le fontane di Roma...*).
Per realizzare i disegni della fontana detta dell'Ovato concorsero vari artisti: Curzio Maccarone costruì la parte superiore tra le cui rupi, ricoperte di edera e capelvenere, scorrono tanti piccoli rivi e si ammirano le statue in travertino dei fiumi Aniene ed Erculaneo di Giuseppe Malanca. Le statue delle ninfe poste ad ogni nicchia del portico sono invece di Giovanni Battista della Porta. Il simbolismo dei fiumi si ritrova nella fontana della Rometta dove il Tevere e l'Aniene contemplano l'unione delle loro acque. Roma, realizzata in vesti guerriere da Pietro de la Motte, si staglia sullo sfondo della ricostruzione in piccolo degli edifici di Roma antica. Di questa fontana esiste all'Archivio di Stato di Modena un disegno di Matteo de Rossi con una proposta di variante. Claude Venard ideò la meravigliosa fontana dell'Organo o della Natura, edificio che precorre l'arte barocca.
Le fontane, la coreografia e la musica creata con l'acqua furono elementi che resero indimenticabile il giardino a chi lo visitò. L'immagine di tale "delizia" ci è stata tramandata, oltre che dalle incisioni del Venturini, dall'incisione di Du Perac, realizzata nel 1573 e servita da modello per molte altre, e dalle descrizioni di Michel de Montaigne del 1581 riportate nel suo *Journal de voyage*. *(PO)*

Parte III, tav. [67], giardino Montalto.



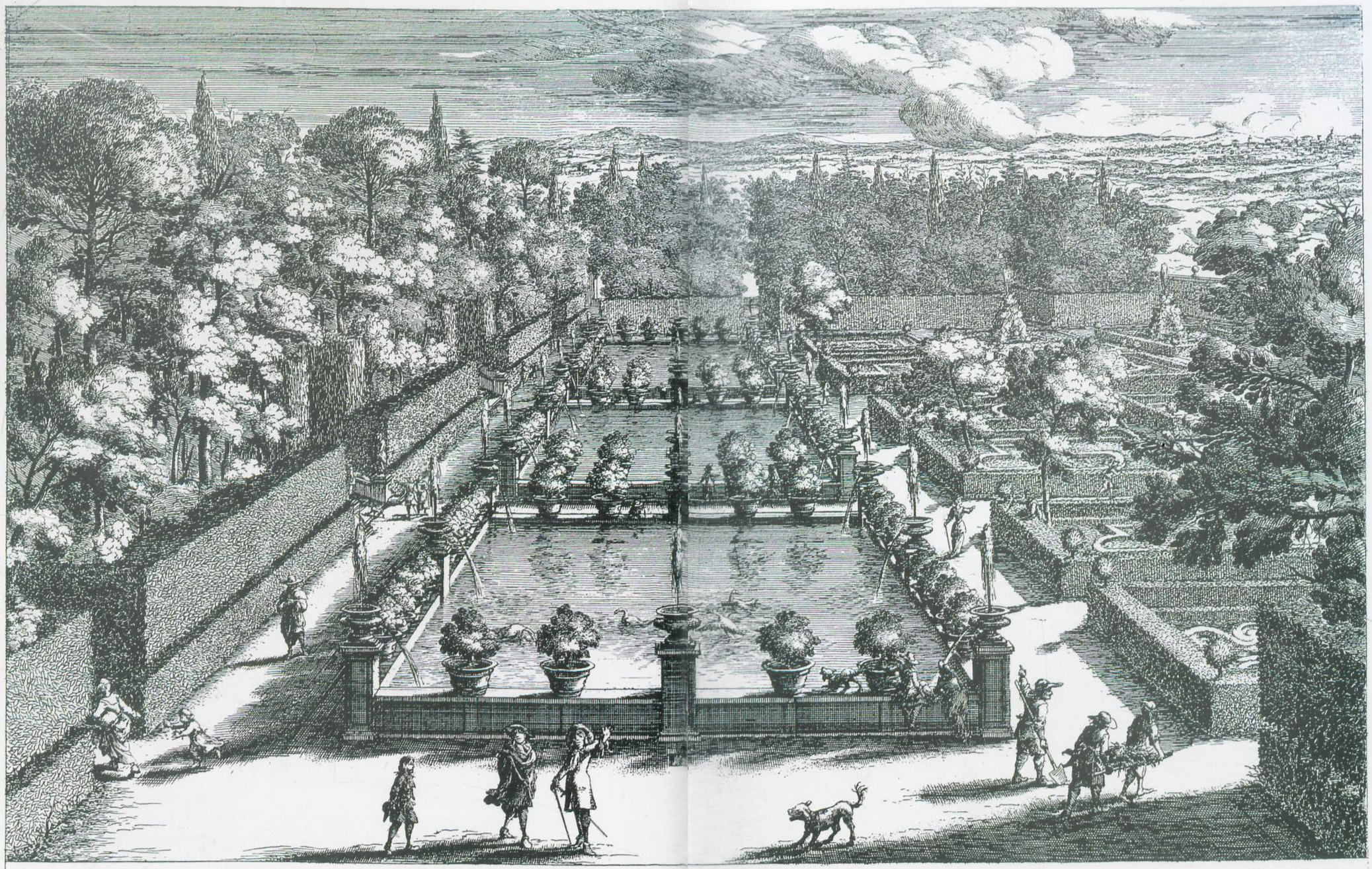
GIOVANNI BATTISTA FALDA
Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi publici della città... disegnate ed intagliate da Gio. Battista Falda. Libro primo [-quarto]. Roma, date in luce con direttione e cura da Gio. Giacomo de Rossi, [s. a.]. 4 t. in 1 v. ill. [inc.] 4° obl.

Legatura in pelle spugnata con impressioni e stemma in oro sui piatti.
Provenienza: Fondo Estense.
VI.F.1.26

Le quattro parti di questa splendida raccolta di incisioni (109) furono pubblicate per la prima volta tra il 1684 e il 1691. Falda è il maggior autore dei disegni e delle incisioni, alcune delle quali sono firmate Giovanni Francesco Venturini e Ludovico Rouhier. La quarta parte di questa opera illustra con 28 tavole Villa d'Este di Tivoli ed è dedicata al duca Francesco II di Modena. Tra le varie tavole due ci testimoniano lo splendore di villa Montalto all'Esquilino. Il cardinale Felice Peretti da Montalto, poi Sisto V, fece costruire la villa e i giardini tra il 1576 e il 1580. La vigna, che costituiva una buona parte del parco, fu completata con successivi acquisti di terreno nel 1590. Il progetto fu eseguito dall'architetto Domenico Fontana. Dall'ingresso principale (dalla parte di Santa Maria Maggiore) partivano tre viali divergenti, che davano al giardino un aspetto triangolare. Da un lato si poteva ammirare un giardino formale, diviso in aiuole, con fontane e arricchito dalla presenza di statue. Dall'altro lato si sviluppava un vasto giardino "naturalistico" che esaltava i toni agresti del paesaggio. Come sottolinea Tagliolini «il progetto segna una svolta determinante nella storia dell'arte dei giardini. I due aspetti della natura a confronto evadono infatti la dialettica arte-natura, su cui il giardino rinascimentale aveva costruito la propria identità, e l'immagine paesaggistica, che si contrappone agli ordinati scompartimenti fioriti, non mira a sostituire il selvatico e rappresentare l'inquietante conflitto tra arte e natura incontaminata, memoria dell'antico *lucus* italico, ma annuncia invece una serena visione arcadica che anticipa la nascita della nuova poetica del giardino pittoresco, finora generalmente individuata dalla critica negli esempi secenteschi delle ville romane Pamphili e Borghese» (Tagliolini, 1988). Un poemetto composto da Aurelio Orsi ha lasciato il ricordo degli alberi che con i loro fiori e frutti ornavano i giardini: melo, ciliegio, moro, limone, corniolo, sorbo... e i fiori: giglio, iris, giacinto, amaranto, narciso, maggiorana, zafferano, lavanda... *(PO)*

Alle pagine 158-159
Parte IV, tav. [103], Tivoli, Villa d'Este, piano del giardino.

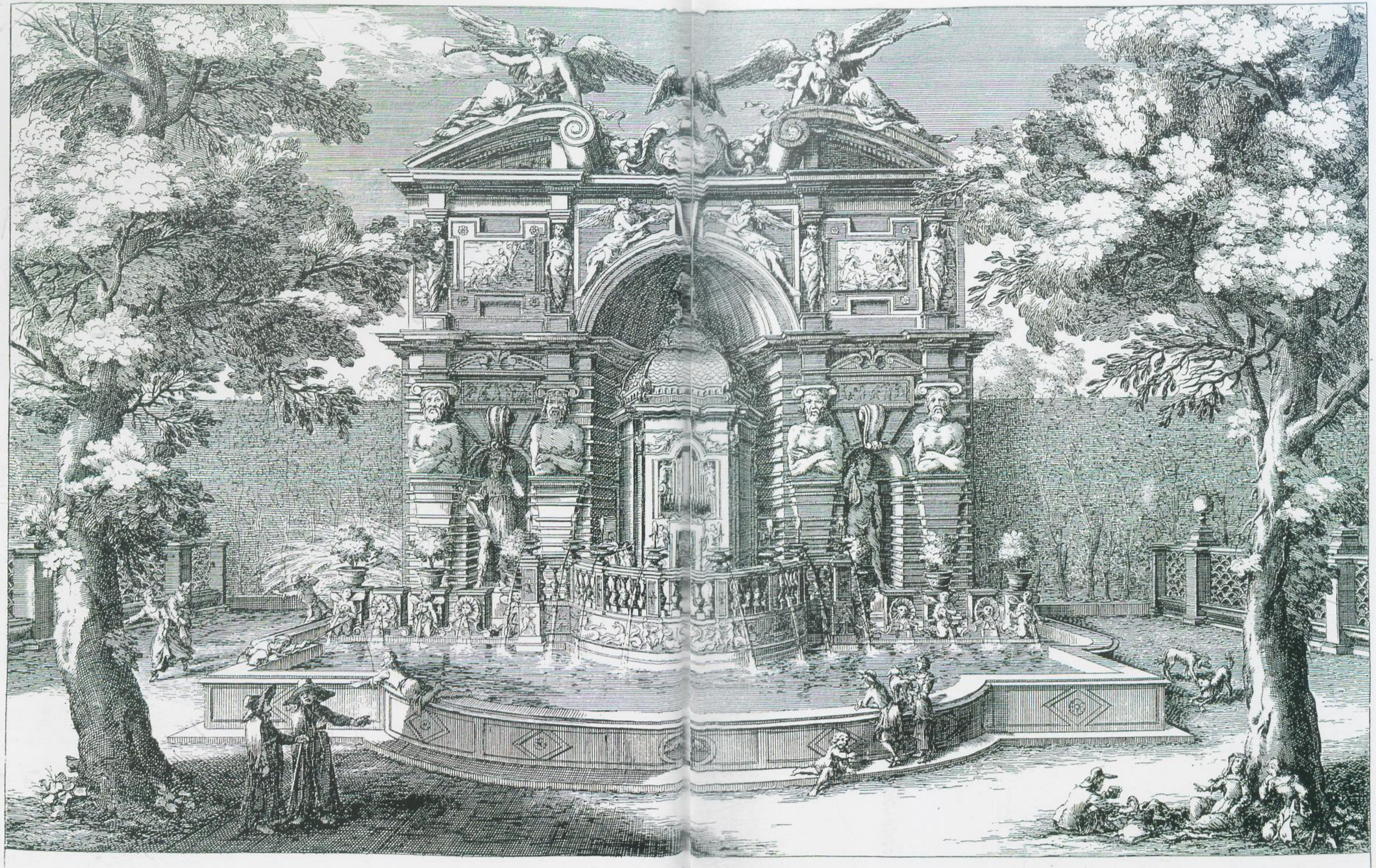
Alle pagine 160-161
Parte IV, tav.[92], Tivoli, Villa d'Este, fontana dell'organo.



VEDVTA DELLE PESCHIERE E' GIVOCHI D'ACQVA NEL PIANO DEL GIARDINO

Gio:Francesco Venturini del.et inc.

Gio:Giacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace con Priu. del S.P.



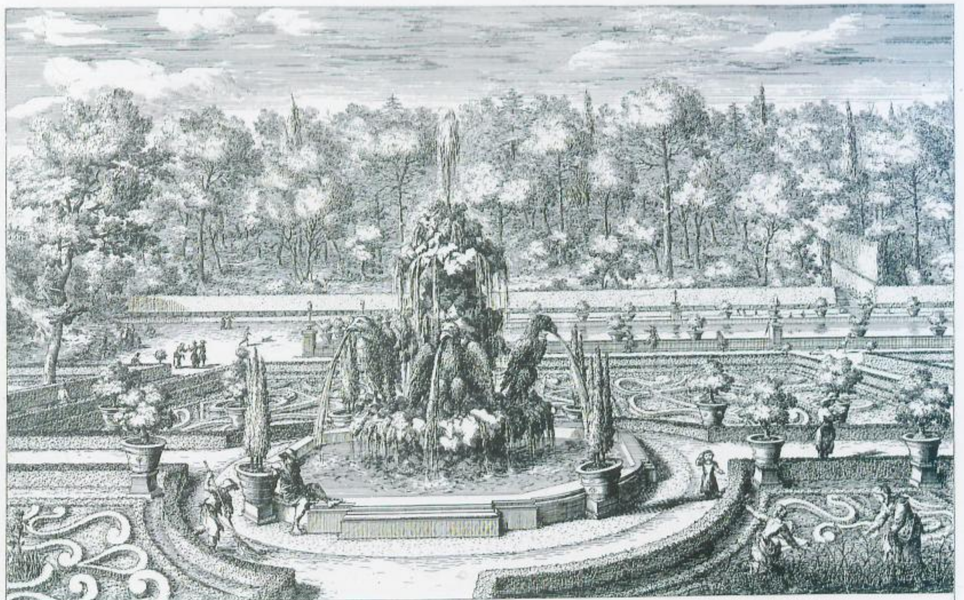
FONTANA DELL' ORGANO DAL LATO DESTRO NE PIANO DEL VIALONE DELLE FONTANELLE

Gio: Francesco Venturini del. et inc.

Gio: Giacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace con Priu. del S.P.



Parte IV, tav. [97], Tivoli, Villa d'Este, viale d'ingresso al giardino.

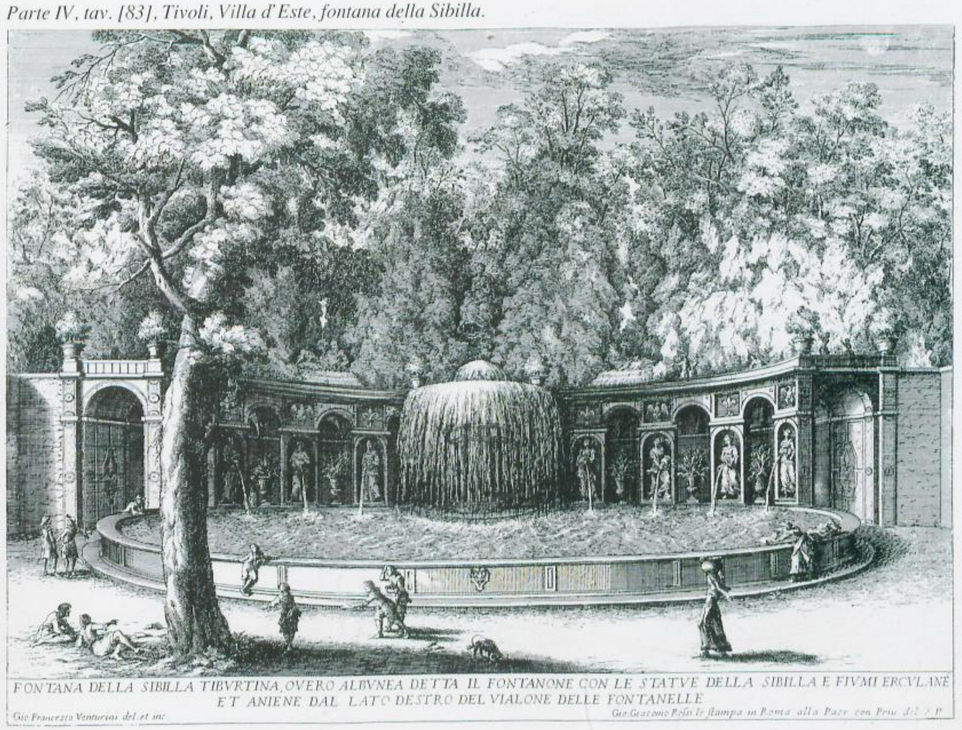


Parte IV, tav. [102], Tivoli, Villa d'Este, fontana delle aquile.

Parte IV, tav. [86], Tivoli, Villa d'Este, fontana del fiume Aniene.



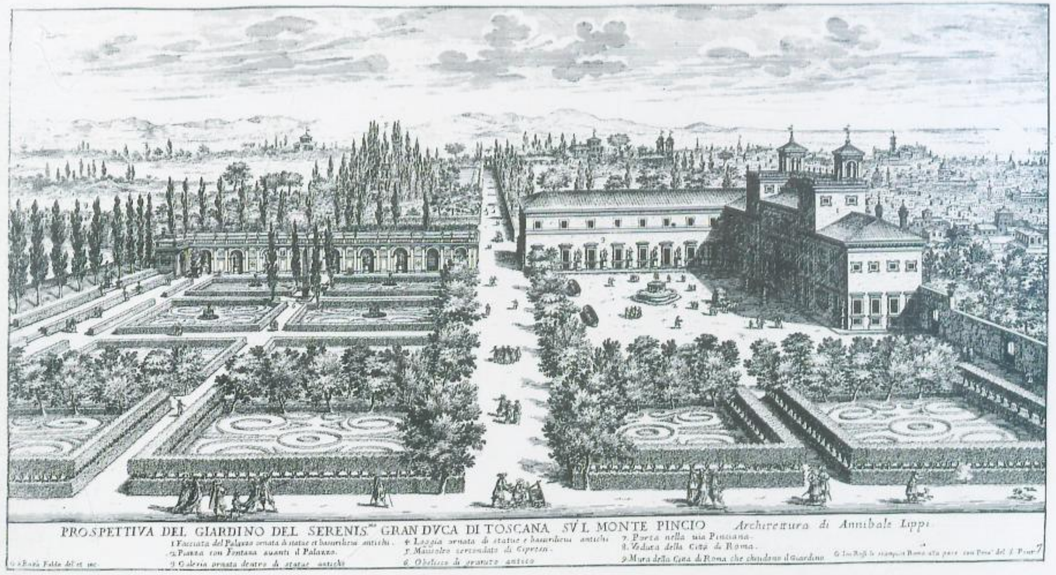
Parte IV, tav. [83], Tivoli, Villa d'Este, fontana della Sibilla.



GIOVANNI BATTISTA FALDA
Li giardini di Roma con le loro piante, alzate e vedute in prospettiva, disegnate ed intagliate da Gio. Battista Falda. Nuovamente dati alle stampe con direttione e cura di Gio. Giacomo de Rossi... Roma si stampano da Gio. Giacomo de Rossi, alla Pace, all'insegna di Parigi, [1688 c.] ill. [inc.] fol. obl.

Legatura coeva in pergamena rigida.
Provenienza: Fondo Estense
VI.F.1.39

Giovanni Battista Falda è autore di varie raccolte di incisioni realizzate tra il 1663 e il 1678, dedicate alle architetture romane. Le vedute del Falda, che ebbero uno straordinario e meritato successo per le impeccabili prospettive e i brillanti contrasti dei chiaroscuri, hanno acquistato un eccezionale valore documentario. Gli *Orti Farnesiani*, il cui progetto è attribuito ormai universalmente al Vignola, vennero realizzati a Roma tra il 1565 e il 1573 per il duca Ranuccio Farnese. Di questa monumentale opera rimangono ora misere tracce poiché gli scavi archeologici di sistemazione dell'area del Foro e del Palatino hanno cancellato quasi ogni cosa. I giardini si sviluppavano su una serie di ampie terrazze parallele che scendevano dal Campidoglio e assicuravano la possibilità di passeggiare o riposare lungo i viali godendo di una magnifica vista su Roma.
Gli studiosi affermano che Vignola ebbe il massimo rispetto per l'ambiente particolare che includeva i ruderi romani. Egli infatti «volle fare specialmente un giardino che servisse ad esporre un gran numero di statue (e il fertile suolo archeologico si prestava anche a cercarne e a trovarne in situ). Si ha infatti notizia di raccolte e collocazioni importanti. Era un modo di esporre assai diverso dal nostro; era un modo di godere dell'arte antica in liete e dotte conversazioni con amici... Rampe cordonate in dolce ascesa ora parallele ora, alla sommità, divergenti; *parterres* e giardini all'italiana, ninfei, grotticelle, fontane; infine due gemine piccole palazzine a blocchi divergenti con in alto logge e terrazze, introducevano calcolati effetti prospettici...» (Benedetti-Zender, 1990). Le piante coltivate negli Orti Farnesiani appartenevano alle più rare e spettacolari specie arrivate in Europa da molti paesi esotici. La testimonianza della ricchezza del giardino è rimasta nella *Descriptio rariorum quarundam plantarum, quae continentur Romae in Horto Farnesiano* di Pietro Castello pubblicata nel 1625.
Tra le tavole del Falda possiamo anche ammirare quelle dedicate al giardino di Villa Medici, splendida proprietà acquistata dal granduca Ferdinando di Toscana nel 1576, e, in seguito, ingrandita dall'Ammannati. Lo sconosciuto progettista del giardino fu costretto per la particolare caratteristica del suolo, una striscia terrazzata tra il Pincio e le mura aureliane, a sviluppare il giardino in senso longitudinale seguendo un lungo viale. Davanti la facciata del palazzo uno spiazzo più ampio ospitava il cortile e il giardino dei fiori. Altra tavola molto interessante è quella che ci mostra il giardino del Belvedere in Vaticano, naturalmente nel suo aspetto secentesco. Le notizie intorno ai giardini che si trovavano presso San Pietro risalgono al Medioevo ma abbiamo testimonianze iconografiche più attendibili a partire dagli ultimi anni del Quattrocento. Con il Cinquecento imponenti lavori coinvolsero edifici e giardini e Bramante prima, Ligorio e Maderno poi vi lavorarono incessantemente. Le tavole del Falda mostrano il disegno a stella dei viali intorno villa Pia, il boschetto, il giardino segreto e il giardino dei semplici, colto nei particolari. *(PO)*

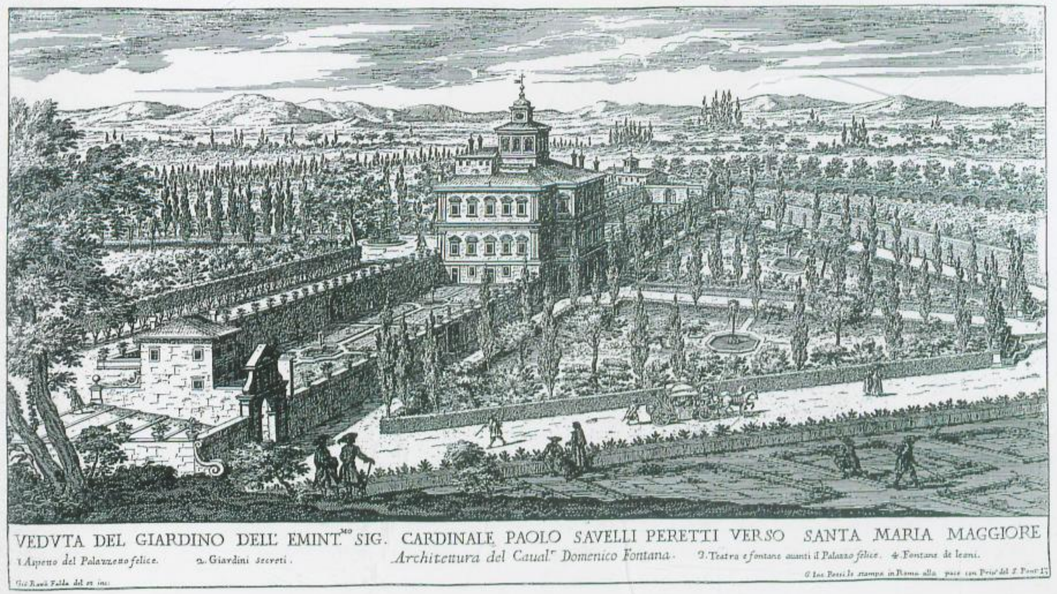


Tav. 7, Villa Medici.

Alle pagine 166-167
Tav. 10, Villa Farnese.

Alle pagine 168-169
Tav. 5, giardino del Quirinale, già "Silva Estensium".

Tav. 13, Villa Montalto.



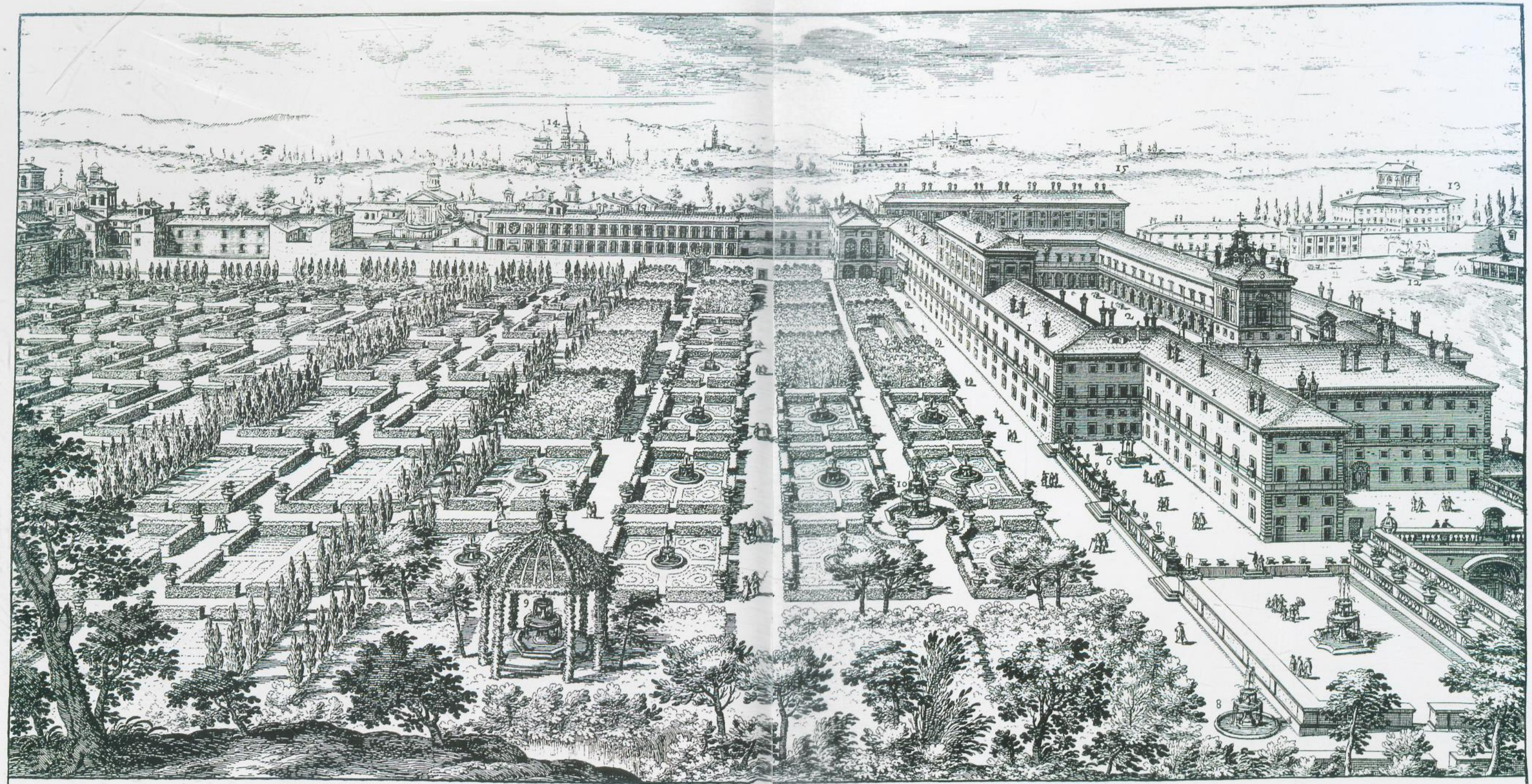
1 Portone del Giardino nella Piazza di Campo Vaccino.
2. Teatro nell' Ingresso del Giardino adornato di Statue.
3. Scala che uà al primo piano infaccia allo Stanzone della pioggia.
4. Altra scala che dal 1.° piano uà al piano 3.° in faccia al Teatro del fontanone.
5. Due scale laterali che conducono al quarto et ultimo piano.
6. Altro Portone nella strada uerso la Polueriera.
7. Piazza superiore con due Vcc'lliere' e loggia nel mezzo sopra il fontanone.
8. Piazza è fontana de Platani.
9. Piazza auanti il Casino, e Giardino segreto.
10. Scale che discendono alla fontana de gli specchi.
11. Vestigie e ruine del Monte Palatino.

PIANTA DEL GIARDINO DEL SER.mo DVCA DI PARMA SV L'MONTE PALATINO.

Architettura del Cauallier Carnaldi

Gio: Batto Falda del.t et scul.t

G. Iacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace con priu.e del S. Pont.

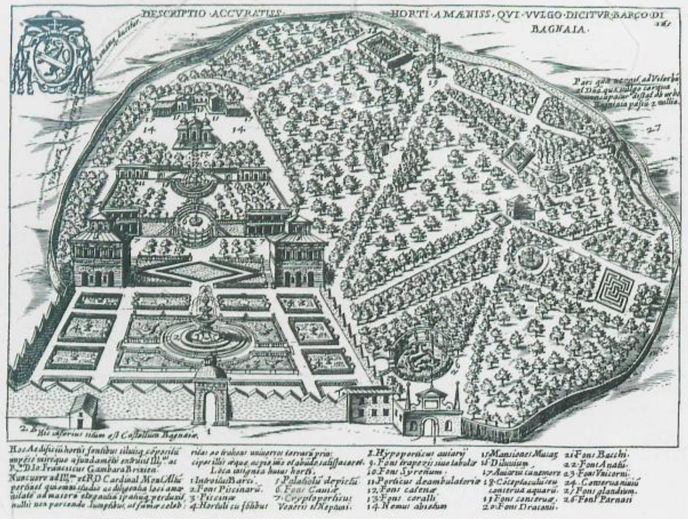


PROSPETTIVA DEL GIARDINO PONTIFICIO SV'L QVIRINALE. *Architettura di Ottauio Mascarini.*

1. *Palazzo Pontificio che guarda uerso il Giardino.*
2. *Cortile grande del Palazzo Pontificio.*
3. *Orologio del Palazzo.*
4. *Parte del Palazzo dou'è la Cappella Papale.*
5. *Fabbrica nuoua della famiglia uerso la strada delle 4 fontane.*
6. *Piazza della Cisterna uerso il Giardino.*
7. *Organo hidraulico.*
8. *Fontana del Bicchiere a capo il Viale principale.*
9. *Fontana di porfido del Padiglione.*
10. *Fontana dell'Ombrella.*
11. *Fontana del Sole.*
12. *Colossi su la Piazza di Monte Cauallo.*
13. *Palazzo Mazzarrini.*
14. *Basilica di S.ta Maria maggiore.*
15. *Veduta di Roma.*

Gio. Bapta Falda del. et inc.

Giac. Rossi le stampa in Roma alla pace con Priu. del S. Pont.

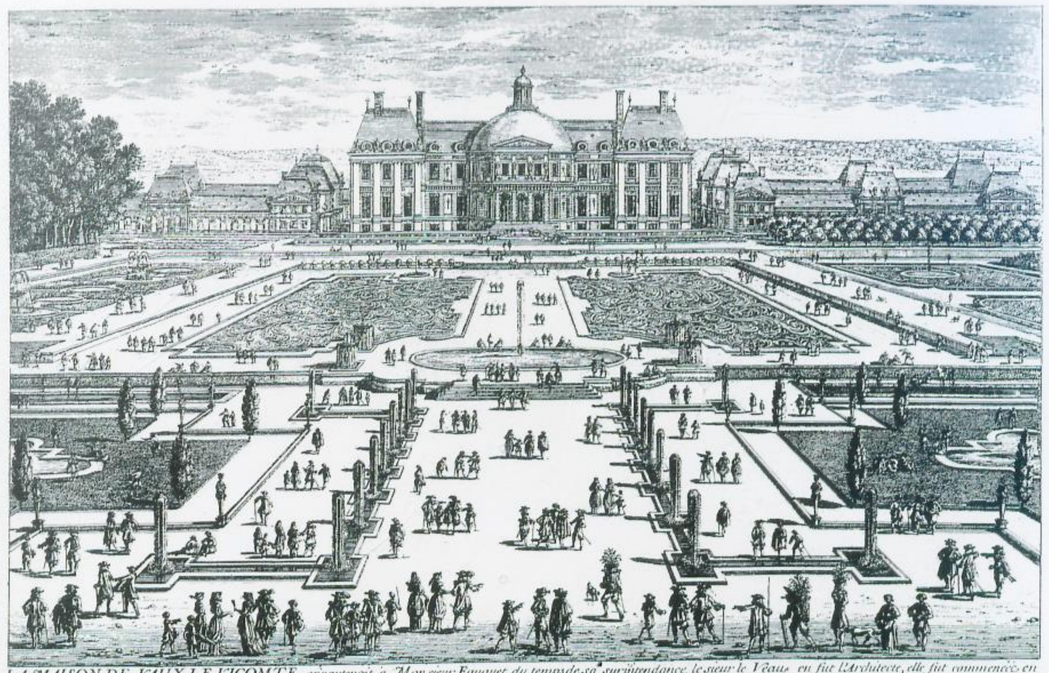


Tav. 159, Villa Lante di Bagnaia.

GIACOMO LAURO
Splendore dell'antica e moderna Roma nel quale si rappresentano tutti i principali templi, teatri... con li più segnalati giardini degli antichi e moderni romani... In Roma, nella stamperia di Andrea Fei, 1641. 4 t. in 1 v. ill. [inc.] 4° obl.

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: Fondo Estense.
84.L.5

La prima edizione di questa celebre raccolta di incisioni è del 1612-13. Giacomo Lauro, incisore, stampatore ed antiquario fu attivo a Roma tra il 1583 e il 1645. Tra le tavole splendidamente incise che ci tramandano i più bei giardini di Roma secentesca e dei dintorni, è da notare villa Lante di Bagnaia. Questo complesso architettonico fu progettato da Jacopo Barozzi, detto il Vignola, per il cardinale Giovanni Francesco Gambara intorno al 1568 e completata da Girolamo Rainaldi dopo il 1620. «Il giardino non era soltanto bello e spettacolare, ma implicava elementi storici e mitologici. Le fontane del parco dedicate a Pegaso e a Bacco, richiamavano l'età dell'oro, quando l'uomo si cibava di ghiande, cadute dall'albero di Giove e quando il vino scorreva ovunque come ruscelli...» (Laird, 1993). Il giardino è rimasto sostanzialmente quello progettato dal Vignola, sono però cambiate le essenze usate: allora prevalevano i fiori colorati e gli alberi da frutta, ora prevalgono i verdi e gli alberi ornamentali. Il bosso nel Settecento ha sostituito le macchie di fiori. Quello che resta intatto del progetto originario è l'uso dell'acqua e della pietra: le fontane, le vasche, le cascatelle. Il parco di villa Lante presenta i tre elementi caratterizzanti il giardino rinascimentale: 1) il giardino a parterres accanto al bosco, un succedersi di natura incontaminata e vaste aree coltivate che mostrano un trionfo di colori; 2) la presenza dell'acqua, che non solo visivamente ma anche acusticamente si impone in mille giochi, suoni, in mille aspetti mai uguali; 3) ultimo elemento, ma non certo secondario, il dispiegarsi dello spazio: l'offerta di visuali e punti di vista che conducono a prospettive armoniche. T. Comito sottolinea che «era caratteristica dei programmi umanistici quella di offrire non già un'evasione bucolica in un regno di dominio del pittoresco (una forma di diletto più tardi offerta dal giardino inglese), bensì, al contrario, una restaurazione di pienezza e perfezione cosmica, che diviene misura della grandezza del signore del giardino» (Mosser-Teyssot, 1990). *(PO)*



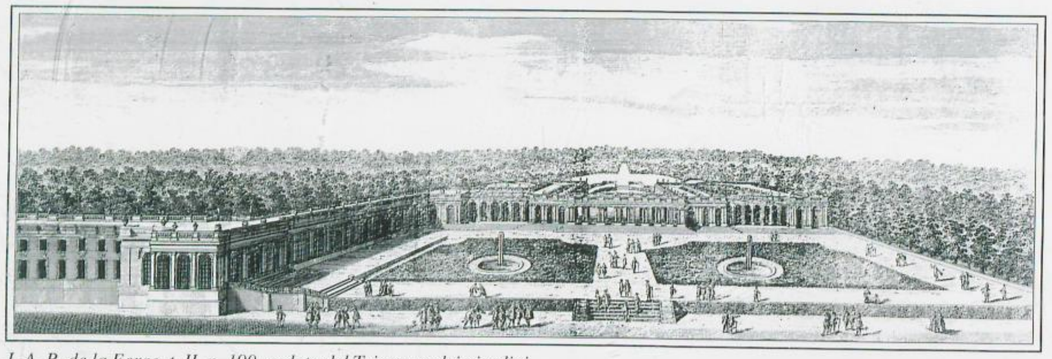
Tav. 172, castello di Vaux le Vicomte.

Les delices de Paris et des environs, ou recueil de vues perspectives des plus beaux monuments de Paris... A Paris, chez Charles-Antoine Jombert, 1753. ill. [inc.] fol.

Legatura in piena pelle spugnata.
Provenienza: Marchese Fontanelli di Modena.
41.N.4

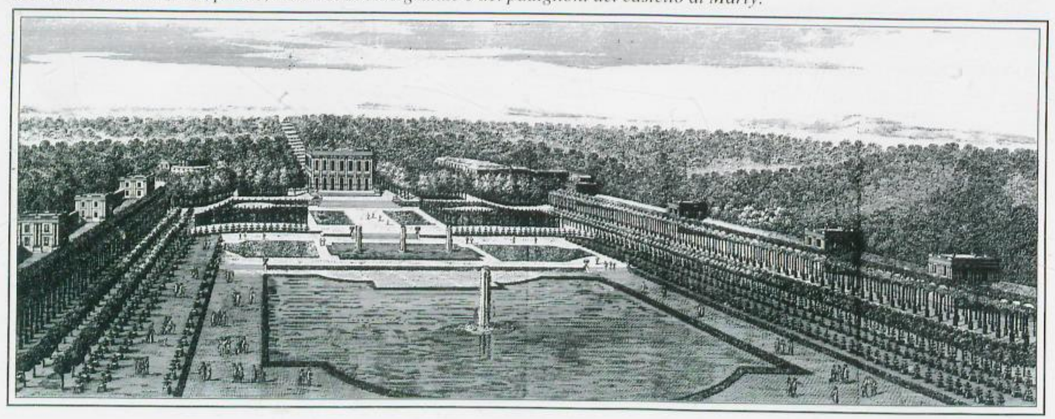
La maggior parte delle incisioni sono opera di Gabriel Perelle (1603-1677) e dei suoi figli Nicolas (1631-1695) ed Adam (1638-1695). Le incisioni sono state raccolte e pubblicate insieme solo nel 1753. Nicolas Fouquet, potente ministro delle finanze di Luigi XIV, affidò la costruzione della sua dimora di Vaux le Vicomte all'architetto Louis le Vau e all'artista Charles Le Brun; a Le Notre affidò invece il progetto di giardini. Il complesso era terminato il 17 agosto 1661 quando fu presentato al re durante una magnifica festa. Solo tre settimane più tardi Fouquet, caduto in disgrazia proprio per questi eccessi di sfarzo e potere, venne arrestato dal moschettiere D'Artagnan, reso celebre da Dumas, proprio nel giardino di Vaux. Tra il 1665 e il 1666 il giardino venne spogliato: arbusti ed alberi vennero trasportati al giardino di Versailles che proprio Le Notre era stato chiamato a progettare. Nel parco di Vaux, Le Notre dimostrò le sue capacità di rielaborare elementi tradizionali, derivati dai giardini rinascimentali ita-

liani, con la grandiosità degli spazi, disegnati con sapienti prospettive e giustamente va considerato il creatore del giardino alla francese. La spianata davanti al castello offriva una vista stupenda sui *parterres*, sui boschi e sulla campagna all'orizzonte. I sentieri del giardino erano color sabbia e ben delineavano i *parterres* di tre tipi: *parterre de broderie* (aiuole di fiori colorate, delimitate dal verde del bosso), *parterre de pièces coupées pour des fleurs* in tutti i colori dell'iride (aiuole di fiori, di varie forme, delimitate da stretti sentieri di sabbia colorata), *parterre a l'angloise* (di erba e sabbia). Altro elemento importante era l'acqua, il canale, l'imponente cascata, la grotta. I fiori utilizzati per ottenere gli effetti policromi erano: tulipani, giacinti e narcisi in primavera; in estate la gamma dei fiori annuali come papaveri scarlatti, consolide blu e rosa, lunaria annua ametista, celosia gialla e rossa. Il ricordo di questo giardino è tramandato ora solo da alcune incisioni dell'epoca. Vaux esiste ancora, il castello e la magnifica vista sullo spazio e sui boschi esistono ancora, non possiamo però più ammirare i fini disegni e i magnifici colori dei *parterres* disegnati da Le Notre (Laird, 1993). *(PO)*

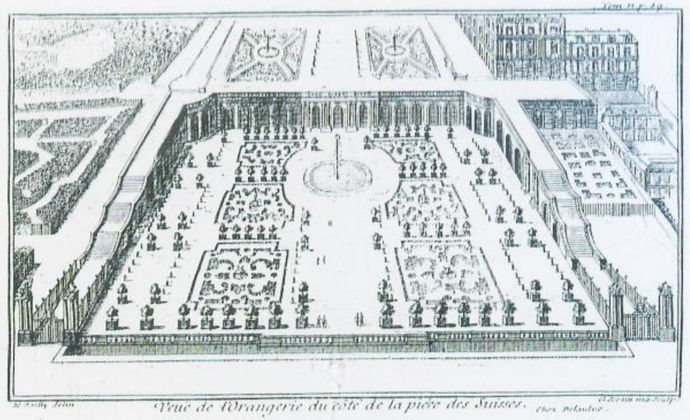


J. A. P. de la Force, t. II, p. 190, veduta del Trianon e dei giardini.

J. A. P. de la Force, t. II, p. 242, vista del bacino grande e dei padiglioni del castello di Marly.



Tomo II, p. 89, veduta dell'Orangerie.



JEAN-AYMAR PIGANIOL DE LA FORCE
Nouvelle description des chateaux et parcs de Versailles et de Marly... A Paris, chez Florentin Delaulne, 1717. ill. [inc.] 12°.

Legatura coeva in pelle spruzzata.
Provenienza: Fondo Estense.
45.C.27-28

Luigi XIV diede inizio ai lavori di sistemazione di Versailles, trasformando il padiglione di caccia nella reggia che ancora si può ammirare, nel 1661. La costruzione richiese lavori enormi poiché il terreno in cui si trovava la palazzina di caccia era incolto e paludoso; inoltre mancavano veri corsi d'acqua per alimentare le fontane, le vasche e i canali. Per creare i boschi si trapiantarono alberi già adulti trasportandoli dalla Normandia, dal Delfinato e altre province. Le piante rare e molte statue furono invece tolte al parco di Vaux-le-Vicomte. Infine il villaggio di Versailles fu ricostruito seguendo un preciso piano urbanistico.
La costruzione del complesso era ancora in atto alla morte di Luigi nel 1715. Il primo architetto di Versailles fu Le Vau, poi subentrò Jules Hardouin Mansart a cui si deve anche l'originalissimo progetto di Marly. La progettazione del parco fu affidata a Le Notre, che ne fece un giardino complesso in cui affrontò vari temi iconografici, ma su tutti dominante quello di Apollo, e in cui dispiegò spazi aperti e chiusi (Andersen, 1969). Sotto l'appartamento della regina realizzò il *parterre d'amour*, che successivamente fu modificato, mentre sotto gli appartamenti del re si ammira ancora oggi un *parterre à l'angloise*, costituito da cinque strisce erbose con bordure di fiori e arbusti di tasso potati ad imitare le figure degli scacchi. La topiaria particolarmente fantasiosa realizzata a Versailles deriva da prototipi italiani: l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, Villa Medici, Villa Garzoni. L'acqua e le fontane giocano un ruolo fondamentale nell'illustrazione del mito di Apollo, dio del Sole. Il Bacino di Latona, madre di Apollo, precede quello dedicato al Sole che sorge (*bassin d'Apollon*). Queste fontane si incontrano ancora oggi sul grande viale che costituisce l'asse centrale del giardino. I boschetti, che ora hanno perso molto fascino, ai tempi di Le Notre erano animati da fontane, sculture e rallegrati da grandi vasi con piante da fiore colorate e profumate; inoltre erano interrotti da teatri all'aperto e da un labirinto. Questo combinava due temi: il dedalo dell'amore e le favole di Esopo, illustrate con trentanove fontane in cui gli animali erano riprodotti in modo molto naturalistico e le loro voci imitate dall'acqua. (Nel 1775 il labirinto fu sostituito con il *Bosquet de la Reine*). Esisteva anche un serraglio con animali esotici. Si deve ricordare che i giardini reali erano aperti al pubblico, e che raggiungevano il massimo dello splendore in occasione delle feste. Allora le varie parti del giardino venivano abilmente sfruttate come sfondi teatrali (Laird, 1993). *(PO)*

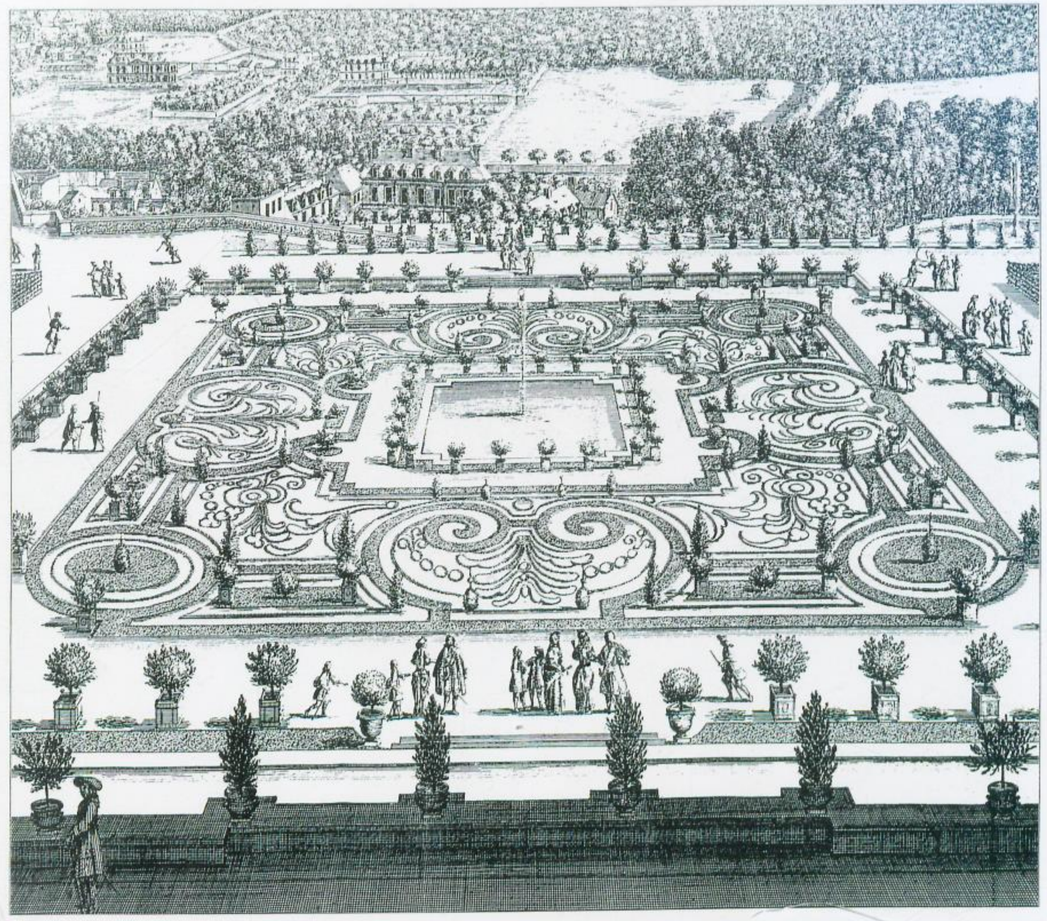


Tav. [3], castello di Meudon, veduta del parco.

NICOLAS DE FER
L'Atlas curieux ou le monde réprésenté dans des cartes génerales et particulieres... et orné par des plans et descriptions des villes capitales et principales... A Paris, chez l'auteur, 1700-1704. ill. [inc.] fol. obl.

Legatura in piena pelle spugnata.
Provenienza: Fondo Estense.
VI.F.1.28

Gruppo di splendide incisioni all'acquaforte di Israel Silvestre, realizzate tra il 1685 e il 1688, dedicate al castello di Meudon. Qui sorgevano due costruzioni: la prima progettata e costruita per il cardinale Carlo di Lorena da Philibert Delorme nella seconda metà del XVI secolo; la seconda costruita durante il regno di Luigi XIV, quando la tenuta diventò dominio reale e residenza del Delfino. L'architetto Jules Hardouin Mansart costruì il nuovo castello e al rifacimento del giardino collaborò Le Notre. Mansart, architetto di Luigi XIV dal 1675, fu il massimo esponente dell'architettura classica francese nel secolo di re Sole. Lavorò a Versailles, sostituendo Le Vau, a Marly e a Parigi. *(PO)*



Tav. [5], il parterre del castello di Meudon.

Theatrum statuum... Sabaudiae ducis, Pedemontii principis... Pars prima [-altera]... Amstelodami, apud haeredes Ioannis Blaeu, 1682. 2v. ill. [inc.] fol.

Legatura in pelle con impressioni in oro.
Provenienza: Fondo Estense.
32.M.17-18

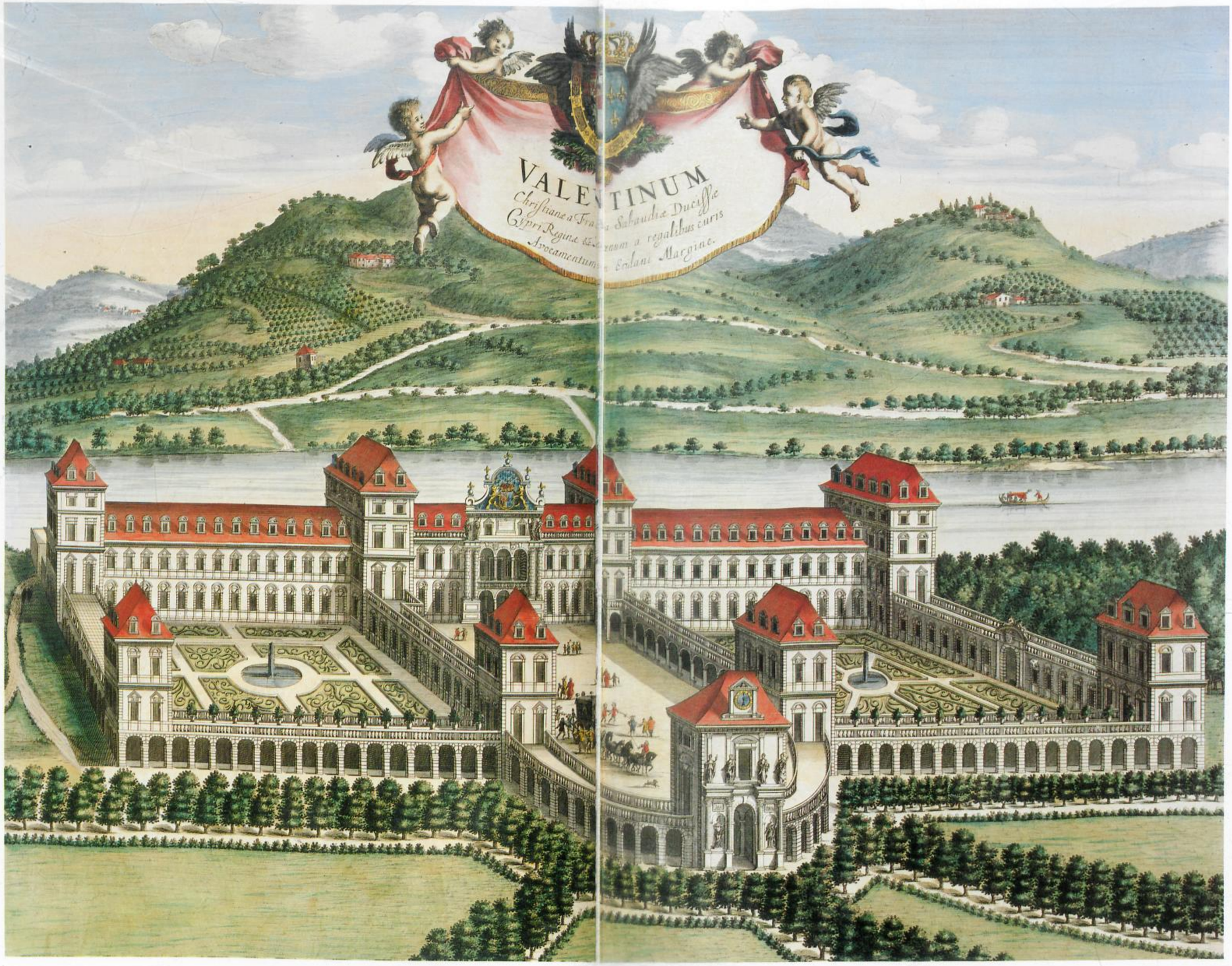
Si tratta della prima edizione dell'opera pubblicata da Joan II e Peter Blaeu che, dopo l'incendio della tipografia (1672) e la morte del padre Joan, avvenuta l'anno seguente, ripresero l'attività dell'officina di famiglia e ne continuarono la tradizione fino quasi al 1700. Il successo del *Theatrum Sabaudiae* fu notevole tanto che nel 1700, a l'Aia, ne fu stampata una seconda edizione, in francese, cui ne seguì una terza pubblicata nel 1726, con varianti ed aggiunte. Il primo volume contiene 70 tavole e si riferisce al Piemonte, il secondo è illustrato da 72 tavole e riguarda il ducato di Savoia. Le incisioni, molte delle quali furono eseguite su disegno di Giovanni Tommaso Borgonio, ingegnere militare, topografo e cartografo al servizio dei Savoia per oltre trent'anni, sono tutte colorate all'acquerello.
Evidente è l'intento celebrativo dell'opera che si manifesta soprattutto nello splendido apparato iconografico del primo volume. Le tavole dedicate a Torino ed alle dimore regali cittadine e suburbane, delizie e residenze di caccia, illustrano un preciso programma di organizzazione della capitale e del territorio circostante, volto ad esprimere l'affermazione del potere sabaudo. Le incisioni, raffiguranti progetti che non sempre furono realizzati nelle forme qui presentate (Valentino, Mirafiori), mostrano anche i fastosi giardini che circondavano le residenze ducali. Il *Theatrum* offre una preziosa testimonianza del loro aspetto seicentesco, in cui è manifesto il gusto francesizzante del tempo, qui più radicato che altrove per gli stretti rapporti dei Savoia con la monarchia d'oltralpe. Si tratta di un patrimonio che solo in parte è sopravvissuto fino ad oggi in forme sostanzialmente inalterate come il giardino di Villa della Regina, grandiosa dimora barocca costruita tra il 1610 ed il 1620 sulla collina dei Cappuccini, ad est di Torino, per il cardinale Maurizio di Savoia, divenuta in seguito la residenza preferita di Anna d'Orleans, moglie di Vittorio Amedeo II. Notevole è l'impatto visivo dell'intero complesso concepito per essere, nei secoli, «...uno dei perni non solo mondani, ma anche e soprattutto paesaggistici dei dintorni di Torino...» (*Palazzi reali*, 1993). Il parco, scenograficamente concluso dalla splendida esedra del giardino retrostante la villa, si presenta come «...una vera e propria architettura disegnata, corredata da statue, balaustre, scalee, nicchie, grotte, fontane e grandi vasi, già definita nei suoi caratteri sostanziali nel seicentesco impianto di provata attribuzione vitozziana» (*Ville, parchi e giardini*, 1992). In altri casi parchi e giardini, tuttora esistenti, risultano più o meno modificati da ristrutturazioni ottocentesche, come il parco del Valentino e la Vigna di Madama Reale. Il Valentino, residenza fluviale situata sulla riva sinistra del Po, di proprietà dei Savoia già nel 1564, nel 1619 fu donato da Carlo Emanuele I alla nuora Maria Cristina di Francia, che tra il 1630 ed il 1660 lo trasformò in un ricco e fastoso luogo di delizie. Sistemato su disegno di Carlo di Castellamonte, il grande parco, che si stendeva a lato del Po, fu nel Sei-Settecento la naturale e suggestiva cornice di splendide feste, rappresentazioni teatrali, giostre, tornei d'amore. Dopo un periodo di decadenza, fu aperto al pubblico nel 1856 e rinnovato nel 1864 su disegno di Barillet Dechamps, assumendo l'aspetto attuale con i vialetti, gli specchi d'acqua, i saliscendi ed il pittoresco Borgo, riproduzione di edifici piemontesi del tardo Medioevo realizzata per l'Esposizione del 1884. Quattro tavole sono dedicate alla più complessa tra le residenze di caccia sabaude, la Venaria Reale, sorta nella piana a nord-ovest di Torino presso il borgo di Altessano, che nell'occasione fu profondamente ristrutturato. Al castello, costruito da Amedeo di Castellamonte (1660) per volere di Carlo Emanuele II, era annesso uno dei parchi più ampi e fastosi, ornato da circa tremila statue, fontane, laghetti. La Venaria ebbe nel Settecento un visitatore illustre, Montesquieu, che nel suo *Viaggio in Italia* attribuisce erroneamente il disegno dei giardini, «molto grandi», a Le Notre e sottolinea l'importanza



Volume I, villa della Regina.

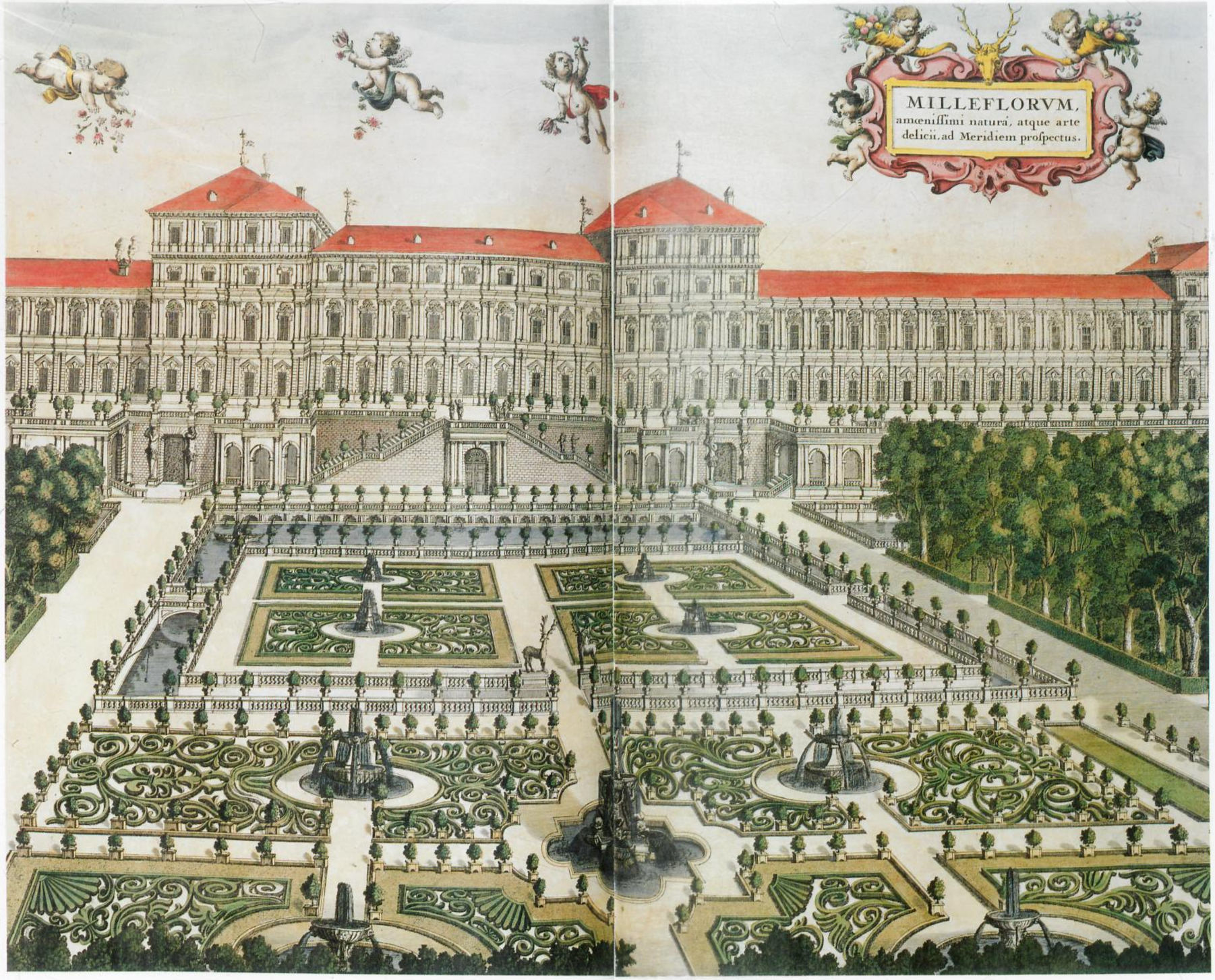
Alle pagine 178-179
Vol. I, Castello del Valentino.
Alle pagine 180-181
Vol. I, Venaria Reale.
Alle pagine 182-183
Vol. I, Castello di Mirafiori.

economica del complesso. Grandiose anche le tavole che mostrano il Castello di Mirafiori secondo un progetto in realtà mai completato. L'edificio, oggi distrutto, sorgeva a sud di Torino, alla confluenza del Sangone con il Po. Concepito quasi come «il pendant della reggia [cittadina], ...era così importante da far pensare al duca [Carlo Emanuele I] e al suo architetto, Ascanio Vitozzi, di realizzare ex novo un asse stradale [la Contrada Nuova] che mettesse in comunicazione diretta palazzo e villa...» (*Palazzi reali*, 1993). Sul retro del castello si stendeva il giardino, ricco di fontane e di aiuole a *parterre* e contornato da un ampio parco. Un'incisione eseguita su disegno di Carlo Morello nel 1664 illustra il Regio Parco o Viboccone, che fu creato tra il 1568 ed il 1571 per volere di Emanuele Filiberto, nella zona a nord della città compresa tra la Dora, il Po e lo Stura. Secondo Carbonieri il parco si caratterizzò nei suoi aspetti fondamentali solo più tardi, ad opera del Vitozzi, che diede nuovo impulso anche alla fabbrica del palazzo, poi terminato da Carlo di Castellamonte (Carbonieri, 1966). Il luogo, allestito «...con una nutrita serie di interventi edilizi, di sistemazioni arboree, di viali e vialetti, nonché con tutte quelle aggiunte (grotte, peschiera, uccelliera, fontane, cappella) che si convenivano a un luogo di piacere ducale...» (*Palazzi reali*, 1993), viene descritto nel *Theatrum* (p. 39) come un «...celebre ferarum vivarium... ubi cervorum damnarumque greges... servantur...», adatto sia per la caccia che per la pesca. *(ML)*


VALE
TINUM




REGIARVM
VENATIONVM
ÆDES REGIÆ
A CAROLO EMANVELE II.
SABAVDIÆ DVCE, PRINCIPE
PEDEMONTI, CYPRI REGE, etc.
Insigni ad amœnitates omnes magnificentia
AD SERVNDAM FLVV.
ERECTÆ.


MILLEFLORVM,
amœniſſimi naturâ, atque arte
delicii, ad Meridiem proſpectus.



cc[52v-53r]: fianco del palazzo verso il giardino.



a fronte: cc[24v-25r]: teatro di Diana, particolare.

DOMENICO FELICE LEONARDI
Le delizie della villa di Castellazzo descritte in verso... In Milano, nella Regia Ducal Corte, per Giuseppe Richino Malatesta, 1743. ill. [inc.] fol.

Legatura in piena pelle.
Provenienza: marchese Fontanelli.
9.H.34

Le prime notizie relative al complesso del Castellazzo, posto poco fuori Milano sulla strada per Como, risalgono alla seconda metà del XVI secolo ed indicano nei marchesi Cusani i proprietari. La famiglia Arconati subentra sul finire del secolo e piano piano nel corso del seicento trasforma l'edificio, nato per assolvere funzioni militari, in villa. Tra il 1722 e il 1740 l'architetto Giovanni Ruggeri, chiamato da Giuseppe Antonio Arconati Visconti, operò la trasformazione della villa «dai limiti angusti della figuratività secentesca alle ampie possibilità di presenza nei confronti dell'ambiente circostante, attraverso la formazione di assi prospettici nuovi e complessi, tanto da assurgere ad esempio dei più qualificati tra le ville milanesi e forse il maggiore per grandiosità». Collaborò alla costruzione del giardino il francese Giovanni Gianda. «Le lodi sia dell'abate Leonardi che del Dal Re, autore delle incisioni, non sono affatto fuori luogo poiché si tratta indubbiamente di uno dei complessi barocchi meglio strutturati e ancora ad oggi meglio conservati». Tre viali paralleli dividono in zone il giardino: una prima a bosco con il bacino circolare; una seconda che si sviluppa attorno alla fontana centrale con labirinti disposti a stella; una terza più tipicamente francese a grandi aiuole senza bordure (Langé, 1972). *(PO)*





c.25, pianta del giardino.

Alla pagina precedente
Particolare del frontespizio.

PAUL MIQUE - CLAUDE CHATELET
Recueil des plans du petit Trianon

Ms. cart., sec. XVIII (1786), mm 606x 505, cc.26 con tavole acquerellate.
Legatura: presumibilmente originale in pelle rossiccia con impressioni dorate.
Provenienza: incerta.
Est.119 = α.&.1.2

Il manoscritto che qui viene presentato ad illustrare e ad esemplificare il giardino tardo settecentesco, è una splendida silloge di immagini ad acquerello, di piante e spaccati di edifici e di planimetrie del reale giardino.
Alla sua composizione hanno cooperato il pittore *Claude Chatelet*, autore dei magnifici scorci acquerellati e *Paul Mique*, architetto reale, che ha elaborato la parte planimetrica.
L'insieme dei pezzi risulta armonicamente assemblato ed è uno *specimen* prezioso dell'architettura dei giardini nella Francia del Settecento.
L'orientamento in questo settore, avulso ormai dal più vieto artificio barocco, è verso una architettura attentamente studiata come messinscena in base ai dettami di un rococò teatraleggiante, con lo scopo di trasferire nel giardino gli effetti che il pittore ottiene sulla tela. Sono effetti diversi che si alternano secondo il prevalere di scenografie selvagge, date da massi scoscesi, cascate, flutti oppure da architetture aggraziate, da torri in rovina, da pagode cinesi, da obelischi arcaicizzanti, da tempietti classici.
Nei sei acquerelli che scandiscono gli angoli più riposti e più preziosi del giardino di Maria Antonietta si individuano ricercatezze ed ideazioni diversificate tra le più gradevoli dell'architettura dei giardini.
La prima tavola presenta una veduta frontale del castello, *Vue du Chateau du coté de l'Entrée*: si tratta della ripresa di prammatica con la prospettiva frontale dell'edificio, entro la propria cinta ad anfiteatro.



c.19 (particolare), Vue du Belvedere et du Roher.

Soltanto a distanza si individuano le folte, svettanti chiome degli alberi del giardino, del quale le tavole successive ci daranno angoli ben più riposti.
Nel secondo paesaggio presentato si vede una cineseria: si tratta della *Vue du jeu de Bague, de sa Gallerie et dune des facades du Chateau*. Immerso nel verde di un prato e raccolto entro un anfiteatro di alberi sagomati s'innalza un porticato di pagode dalle colorazioni in rosa e azzurro.
Successivamente, nella *Vue du Belvedere et du Roher*, si individua, in uno stupendo scorcio di verde, lambito da uno specchio d'acqua, un tempietto arcaicizzante sito su un lembo di terra e circondato da cipressi. In lontananza si scorgono un ponticello e l'antro di una grotta.
È interessante notare la presenza in primo piano di personaggi che, in atteggiamento di riposo o di molle passeggiata, conferiscono nei loro colorati costumi settecenteschi un tono di favola sospesa e irreale.
Edificata su un promontorio, quasi un isolotto collegato a riva da un lembo di terra emerge, nella quarta tavola la *Vue du Temple*. Si tratta di un tempio rotondo, slanciato, eretto su uno snello colonnato corinzio.
Notevole l'effetto smagliante del marmo bianco sul contrastante verde della folta vegetazione circostante. Anche qui figure di uomini e di donne in atteggiamento di riposo o di passeggiata sembrano contrassegnare col tenue cromatismo delle vesti e nella misurata gestualità, la morbida e quasi magica atmosfera del quadro.
Nella successiva tavola, la *Vue de l' entré de la Grotte*, si passa dalla ricerca arcaicizzante dell'architettura classica al perseguimento di una selvaggia bellezza naturalistica. La vegetazione, non meno studiata rispetto alle scenografie precedenti, si fa folta e avvolgente: piante erette e ricadenti in una inestricabile commistione preparano l'accesso all'entrata della grotta, un rivo si allunga, nelle sue estenuate propaggini a lambirne l'entrata.



c. 22, (particolare), Vue du Temple.

Su un ponticello sterrato due gentiluomini e una dama si fermano a sottolineare il magico momento di vibrante attesa prima di varcare l'accesso della grotta, nascosta dai rami frondosi dei salici, ma già adombrata dalla presenza di sassi e roccaglie.
Nella pagina successiva, *Vues interieur de la Grotte*, vengono messi a fuoco due angoli interni della grotta stessa: una cascata ricadente entro una nicchia rocciosa ed un'altra cascatella che scorre all'esterno di un anfratto, adibito presumibilmente a luogo di riposo, fresca oasi nella torrida estate parigina.
Nella *Vue du Hameau prise en avant de l'Etang* compare un altro tema caro all'architettura del paesaggio: il tema rustico. Si tratta di un padiglione ideato davanti allo stagno. La struttura di un villaggio con le sue costruzioni in pietra e tetti in paglia suggerisce i "giochi delle pastorelle" che Maria Antonietta e le dame della sua corte praticavano in una improbabile e artificiosa atmosfera arcadica.
Per coerenza col tema rustico, l'elemento umano presentato nella tavola non riporta dame nè cavalieri, ma alcune figurette di pescatori colti a riposo sulla riva dello stagno o su una barchetta pronta a salpare.
Nella tavola acquerellata che funge da *frontespizio*, infine, si notano concentrati tutti gli elementi più caratteristici e disparati della scenografia applicata all'arte del giardino: vasche, cascate, un obelisco in lontananza, una tomba romana, un'arcata rocciosa, una volta frondosa che sembra incorniciare prospetticamente la pagina, un tempietto neoclassico.
Pur concentrate in una sola tavola non si ha tuttavia l'impressione dell'eccesso, in quanto la raffinata e consapevole arte dello Chatelet ha stemperato in un

armonioso insieme elementi così diversi.
Siamo alle soglie della Rivoluzione Francese: di fronte al dilagare delle idee illuministiche anche il gusto all'interno delle corti stesse ha cominciato a spogliarsi di quanto aveva di più grottesco e falsato: non c'è in questa raccolta di tavole alcun indulgere a giochi artificiosi o parossistici di finti uccelli, finti animali, *berceaux* intrecciati su architetture teatrali o improbabili pergolati.
La composizione del manoscritto, nel suo insieme di tavole diversificate, registra sempre una profonda identità fra arte e natura, fra scienza e tecnica ben disincantate da un lato e schietta poesia e godimento estetico dall'altro.
Rispetto al giardino di Versailles, sontuoso e regale nella razionale squadratura dei suoi *parterres* e delle sue vasche, il Trianon si presenta come luogo di più immediata spontaneità, di più stretto rapporto con la natura. L'architetto Mique, rispetto ai suoi predecessori, ha maturato una diversa consapevolezza nel raccordarsi con la natura e, lasciate da parte le più elaborate e sontuose artificiosità, ricerca un approccio col paesaggio più marcatamente "casuale", certo non scevro dalle coeve influenze inglesi.
Entrano in scena così fattori diversi: dal legame più stretto con la dimora, concettualmente intesa, come sede di incontro, di riposo, di divertimento alla sensibilità al terreno e alla sua topografia, al coerente accostamento giardino- arti decorative.
È questa la ragione per cui troviamo la medesima sensibilità dietro agli scorci del giardino così come nei morbidi, sensuali decori del *plafond* affrescato del teatro di Maria Antonietta (c.16).

La provenienza del manoscritto è tuttora controversa: pare che probabilmente Maria Antonietta l'abbia fatto pervenire ai Duchi di Modena per farne imitare alcune soluzioni. È certamente in Estense dalla fine del Settecento e porta ancora la legatura originale in pelle rossa con i risguardi in seta azzurra.
Assente nel catalogo dei manoscritti estensi Loschi-Panelli, risalente ai primi anni dopo la metà del XVIII secolo, viene invece citato per la prima volta nel catalogo Ciocchi-Lombardi composto tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo e in seguito integrato da continui aggiustamenti e aggiornamenti fino ai giorni nostri.
La mancanza di un numero di ingresso non ci fornisce la possibilità di verificare con sicurezza sui registri il momento dell'accessione. Quella formulata in questa sede pare comunque ipotesi pienamente credibile. *(ARV)*

A fronte: *c.23 (particolare), Vue de l'entreé de la Grotte.*
Sotto: *c. 16, plafond*

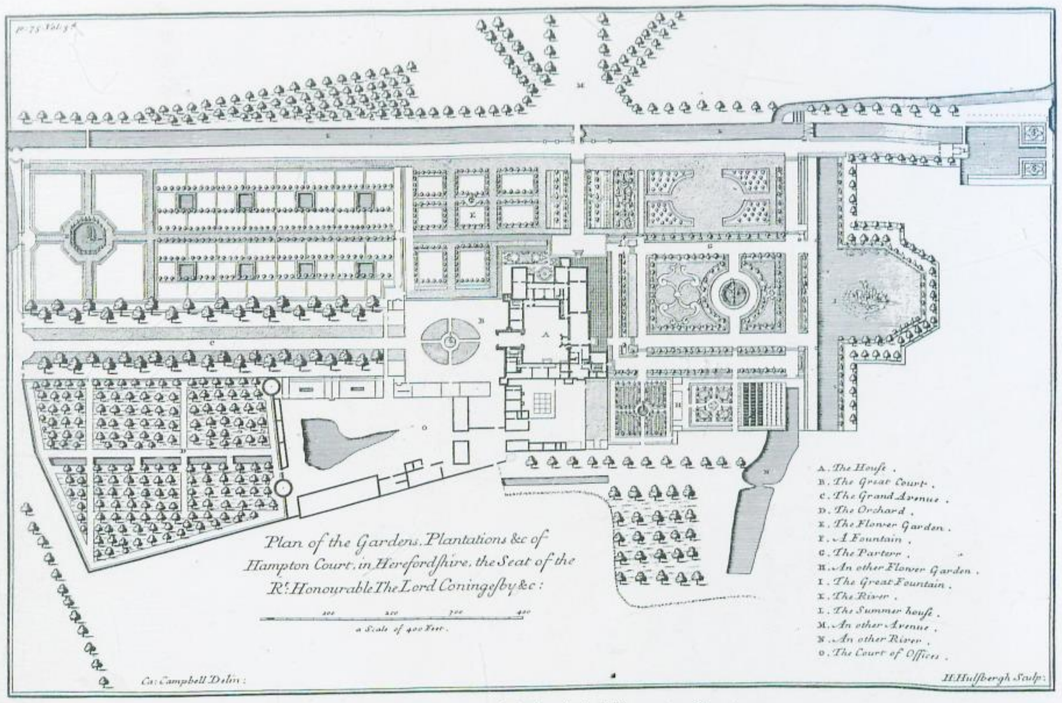




COLIN CAMPBELL
Vitruvius Britannicus or the British Architect containing the Plans, Elevations, Sections of the Regular Buildings, both Public and Private in Great Britain...
London, by the author, 1715. 3 v. ill. [inc.] fol.

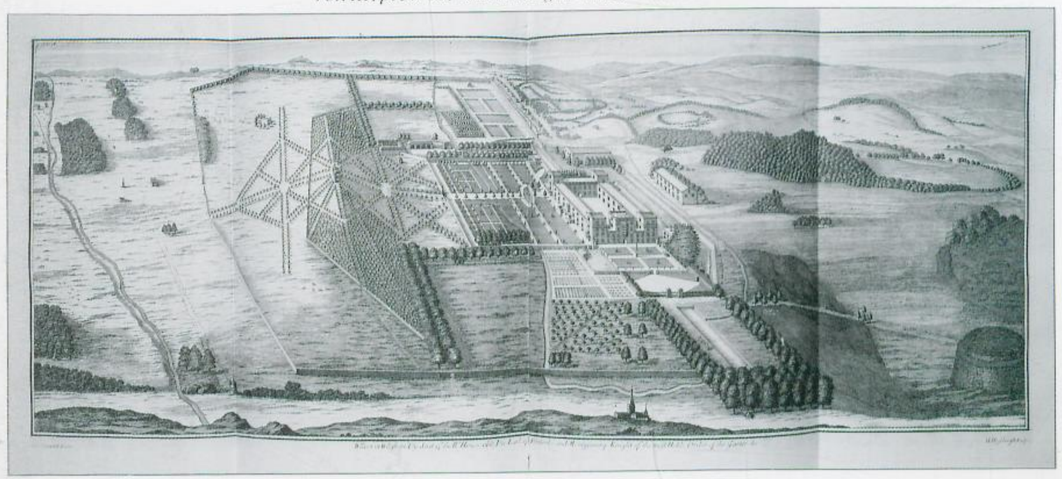
Legatura in piena pelle, piatti con impressioni a secco, dorso con impressioni in oro.
Provenienza: Fondo Estense; ex libris all'interno del piatto anteriore con le iniziali A.M.B. e in basso iniziali manoscritte Z.L.B.
A.53.R.1-3

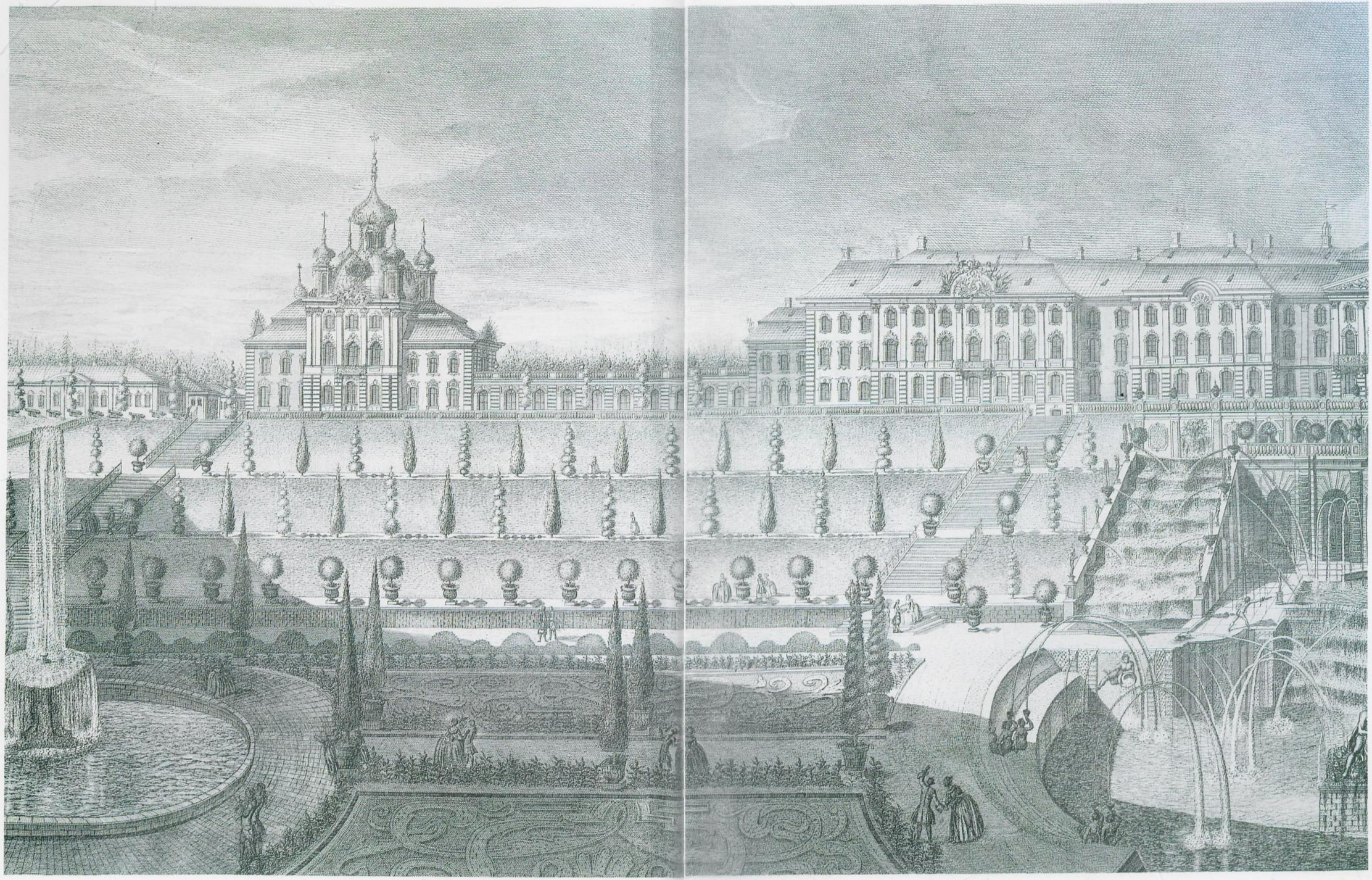
Il giardino di Hampton Court ha una storia molto antica e complessa, l'aspetto attuale, nonostante i restauri, è quello del tardo settecento. Hampton Court divenne nel 1515 feudo del cardinale Wolsey che affidò agli architetti Williams, Bettes e Townley, la trasformazione del preesistente castello sassone. Nel 1526 il palazzo passò ad Enrico VIII, che lo fece ingrandire ed arricchire. Per due secoli fu residenza reale e continuamente oggetto di lavori parziali fino a quando, nel 1689, l'architetto Christopher Wren, per volere di re Guglielmo, preparò e realizzò un progetto di ristrutturazione ispirato alla Versailles di Hardouin Mansart.
Anche i giardini di Hampton Court seguirono le complesse vicende dell'edificio e raggiunsero il massimo della loro fama proprio ai tempi di Guglielmo d'Orange (1689-1702) e della regina Maria. Nel periodo della ristrutturazione di Wren, Daniel Marot disegnò il gran *parterre* a semicerchio delimitato da tigli e i sentieri ornati da tassi potati. Vi era inoltre una parte di giardino, a *gazon coupé*, destinata ad uso privato che fu disegnata tra il 1690-91. Della parte a nord, ove si trovava il giardino selvatico, rimane il labirinto. Successivamente il giardino subì ulteriori modifiche e poco resta del giardino originario di Enrico VIII o di quello concepito da Marot e Wren. Notevoli per l'impianto anche i giardini di Wilton House, progettati nel primo Seicento da Isaac de Caus, per il conte di Pembroke. Vi si potevano ammirare elementi tipicamente italiani, come le grotte, le fontane, accanto a *parterres* di disegno francese. *(PO)*

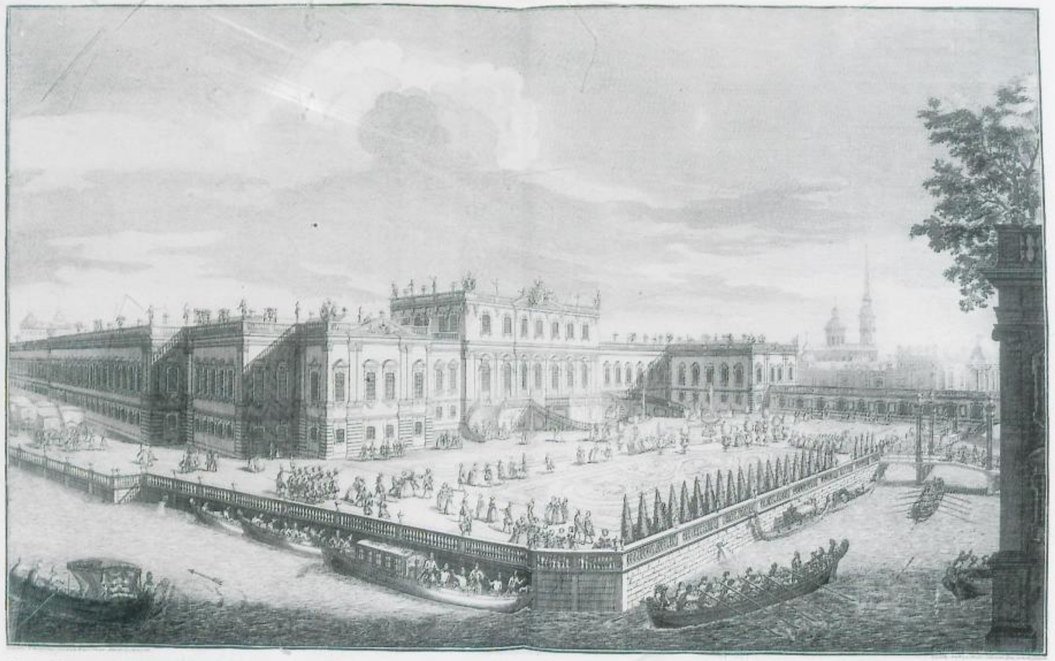


Vol. III, p. 75, pianta dei giardini di Hampton Court.

Vol. III, p. 57-60, veduta dei giardini di Wilton House.





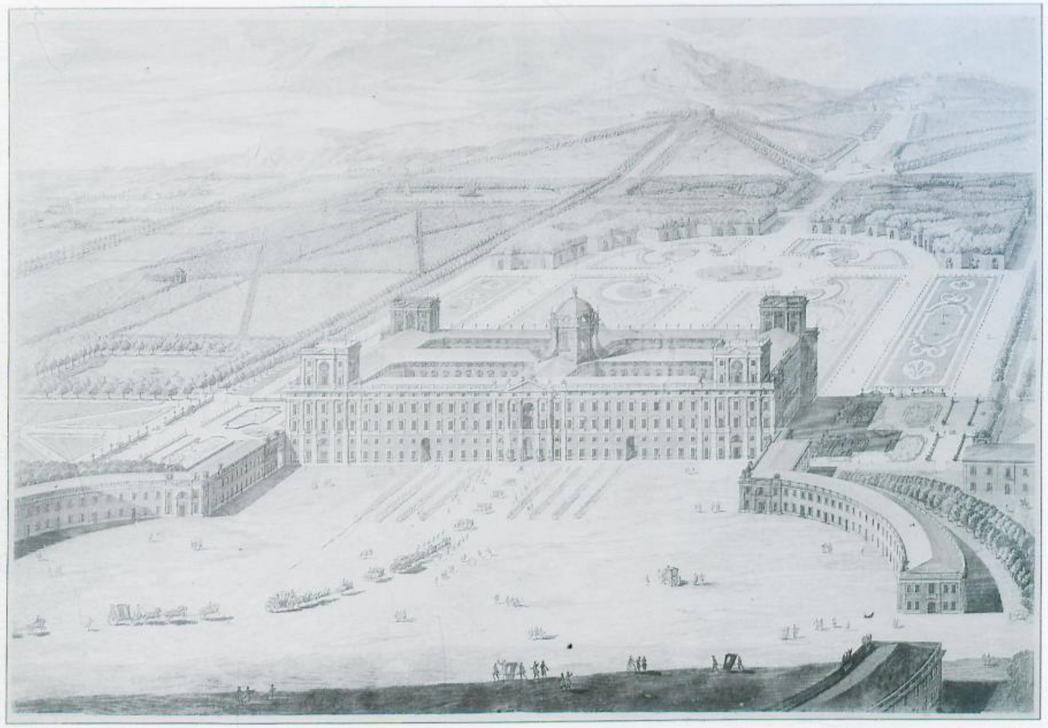


Tav. [18], palazzo d'Estate e vista sui giardini.

Plan de la ville de St. Petersbourg avec ses principales vues dessiné & gravé sous la direction de l'Academie Imperiale des Sciences & des Arts. A St. Petersbourg, [s. t.], 1753. ill. [inc.] fol.

Legatura coeva in pelle rossa con fregi in oro, stemma impresso in oro sul piatto anteriore.
Provenienza: Fondo Estense.
69.N.11

Nella città che Pietro il Grande fondò nel 1703, progettata in modo rigoroso, un posto importante ebbero i giardini. Il progetto di base della città è opera dell'architetto francese Alexandre Leblond, ma fu solo in parte realizzato per varie vicende ed eventi storici. La città rivela un'organizzazione di difese di tipo militare, nelle strade e nei canali che la dividono in modo geometrico. Negli immediati dintorni di Pietroburgo furono costruite varie residenze estive per la famiglia imperiale e l'aristocrazia, tra cui Strelna, Peterhof, Carskoe Selo. Il giardino d'estate fu iniziato nel 1704 da Leblond nello stile del suo maestro Le Notre. La ricchezza di fontane, la presenza di statue ispirate alle favole di Esopo, una notevole raccolta di statue italiane, si fondevano con filari di alberi, con siepi abilmente potate a formare barriere e pareti verdi. Il Palazzo di Peterhof, opera di Leblond, cui succedette nella conduzione dei lavori Niccolò Michetti, fu costruito per Pietro il Grande su un terrazzo naturale ed aveva un parco superiore ed uno inferiore in stile francese, terrazze, scalinate, ampi *parterres*. La caratteristica maggiore fu quella d'essere uno tra i più grandi giardini d'acqua esistenti al mondo. Un canale portava dalle colline l'acqua necessaria ad alimentare prima i bacini del parco superiore, poi le fontane, le cascate, giochi d'acqua della parte inferiore. Il palazzo d'estate e il palazzo d'inverno furono costruiti dall'italiano Bartolomeo Francesco Rastrelli tra il 1754 e il 1762 per Elisabetta I, figlia di Pietro (Mosser-Teyssot, 1990). Rastrelli costruì pure il palazzo di Carskoe Selo, sempre per Elisabetta, a pochi chilometri da Pietroburgo ed in effetti fu questa la residenza preferita della Zarina. Il giardino fu caratterizzato dalla presenza di boschetti, viali, giardini formali, vari padiglioni, tra i quali uno a grotta sul lago. Il successivo intervento operato sul parco da Johann Busch, chiamato da Caterina II, lo trasformò adeguandolo allo stile paesaggistico inglese di cui Busch era un notevole rappresentante. *(PO)*



Tav. XIII, palazzo reale di Caserta. facciata e vista sui giardini.

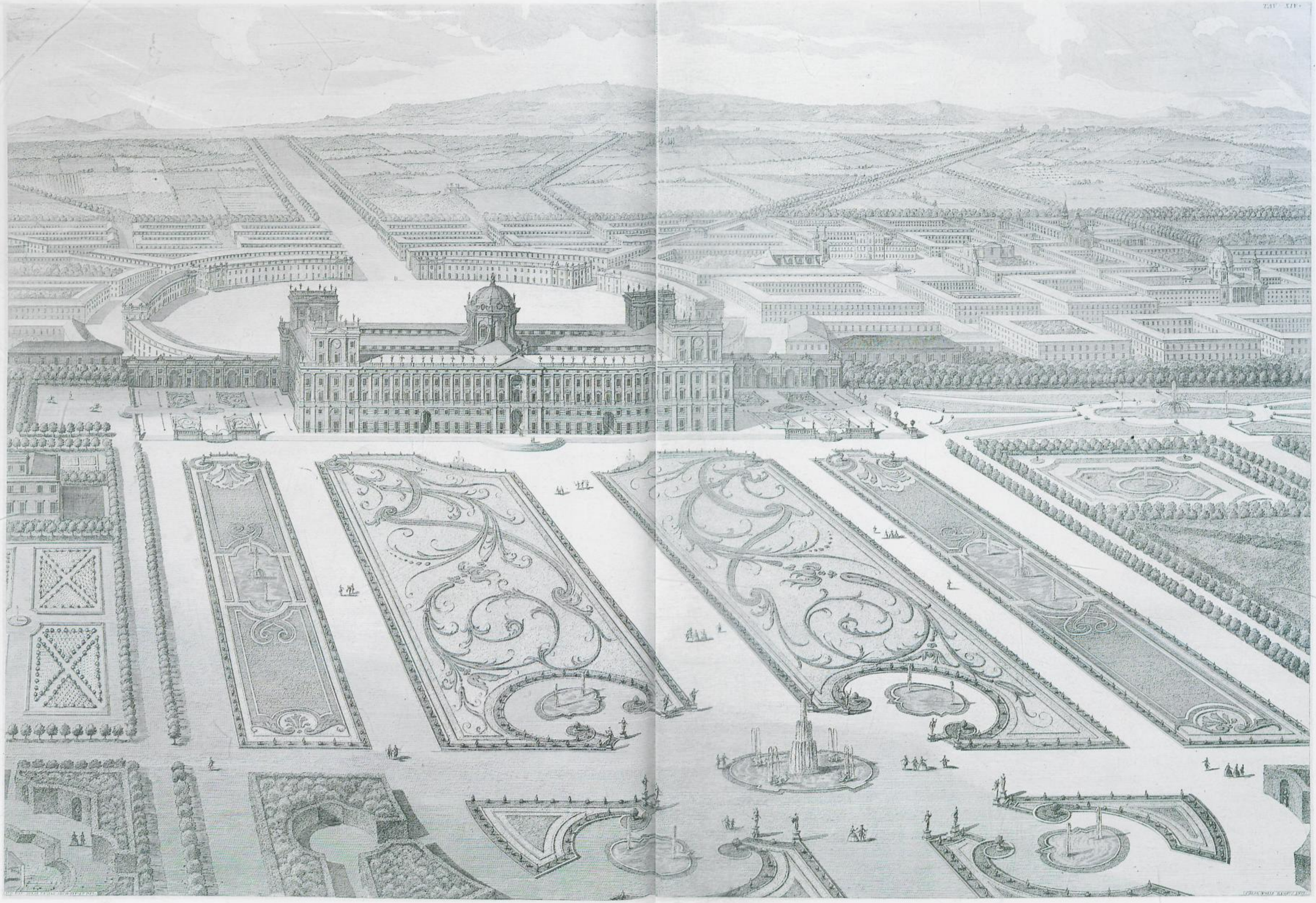
alle pagine 198-199
Tav. XIV, facciata posteriore e vista sui parterres

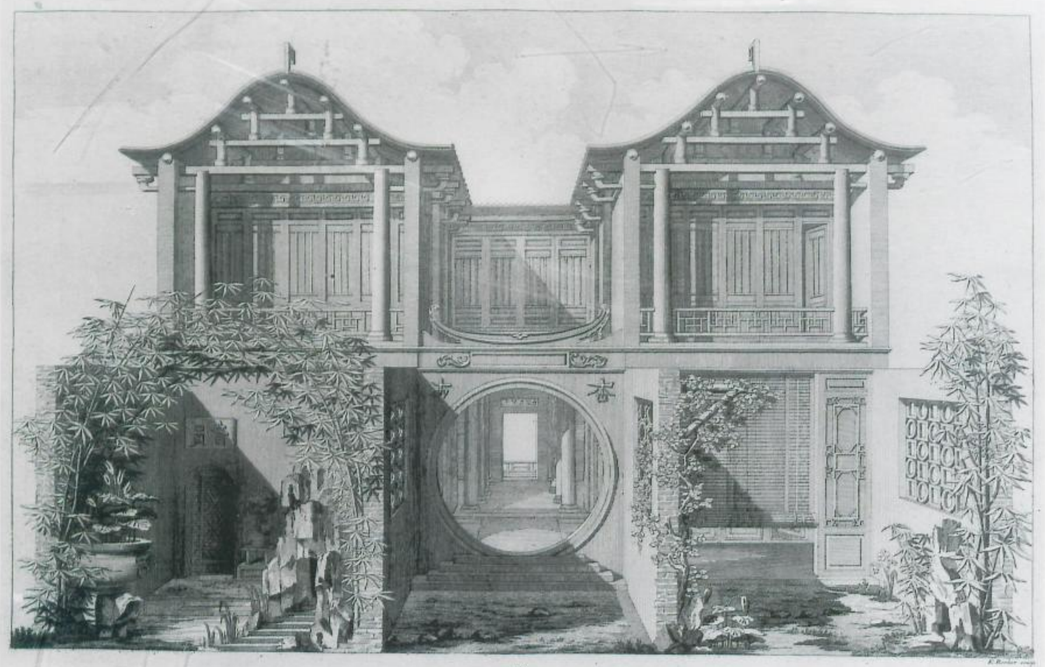
Alle pagine precedenti
Tav. [32], palazzo di Peterhof e vista sui giardini

LUIGI VANVITELLI
Dichiarazione dei disegni del reale palazzo di Caserta... In Napoli, nella Regia Stamperia, 1756. ill. [inc.] fol.

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: Fondo Estense.
69.0.47

Le incisioni all'acquaforte e a bulino, tratte dai disegni di Vanvitelli, sono state eseguite per la maggior parte da Carlo Nolli. La reggia e il parco di Caserta, testimonianza interessante della permanenza in Italia della tradizione del giardino formale in pieno Settecento, furono progettate da Luigi Vanvitelli nel 1750 circa per Carlo III. Alla morte del Vanvitelli il lavoro fu ultimato dal figlio Carlo, che apportò modifiche dovute a problemi economici e a richieste di Ferdinando IV. Il progetto originario prevedeva elaborati *parterres de broderie* che assicuravano, con macchie di fiori e siepi di bosso, elementi colorati e si alternavano a *parterres à l'angloise*, rigorosamente verdi. Un grandioso viale d'acqua correva per oltre un chilometro interrotto da varie cascate, arricchite da statue che raccontavano vari temi, la cui fonte principale era Ovidio con le *Metamorfosi* (Laird, 1993). «Nel parco era previsto un teatro all'aperto composto con siepi, vi erano stanze a cielo aperto colme di statue e fontane. L'intero giardino doveva costituire un'intricata, vasta griglia intersecata di viali, boulevards, isolati, e piazze e popolata di figure scolpite...» (Hersey, 1983). Dopo il 1787 John Graefer aggiunse un giardino informale inglese. Dell'arredo originale, *parterres*, boschetti e parco, rimane ben poco. Guardando il giardino attuale è quasi impossibile immaginare che il viale d'acqua era circondato dal parco di caccia selvatico. *(PO)*





Tav. IX, angolo di giardino.

WILLIAM CHAMBERS
Desseins des édifices, meubles... des Chinois... auxquels est ajoutée une description de leurs... jardins.
A London, de l'imprimerie de J. Haberkorn, 1757.
ill. [inc.] fol.

Legatura coeva in piena pelle spugnata.
Provenienza: marchese Fontanelli.
43.I.12

Sir William Chambers, autore anche della *Dissertation on Oriental Gardening* del 1772, trattò nella seconda metà del sec. XVIII in modo innovativo, rivoluzionario il tema del giardinaggio come arte. Venuto a contatto con il mondo orientale e in modo particolare cinese, Chambers propose l'idea di un giardino «di suprema disinvoltura architettonica», che tralasciasse le regole rinascimentali e neoclassiche a favore di un paesaggio suggestivo, strutturato seguendo la mano della natura. I giardini cinesi venivano indicati da lui come modello (Basile, 1993). Fu nominato architetto del principe di Galles, poi soprintendente delle fabbriche reali. Il suo gusto per l'esotismo e il pittoresco influenzò l'architettura francese, in particolare con la pubblicazione de *Recueil d'architectures chinoises* prima, poi con *L'art de distribuer les jardins selon l'usage des chinois* che ispirò i creatori del parco all'inglese. *(PO)*



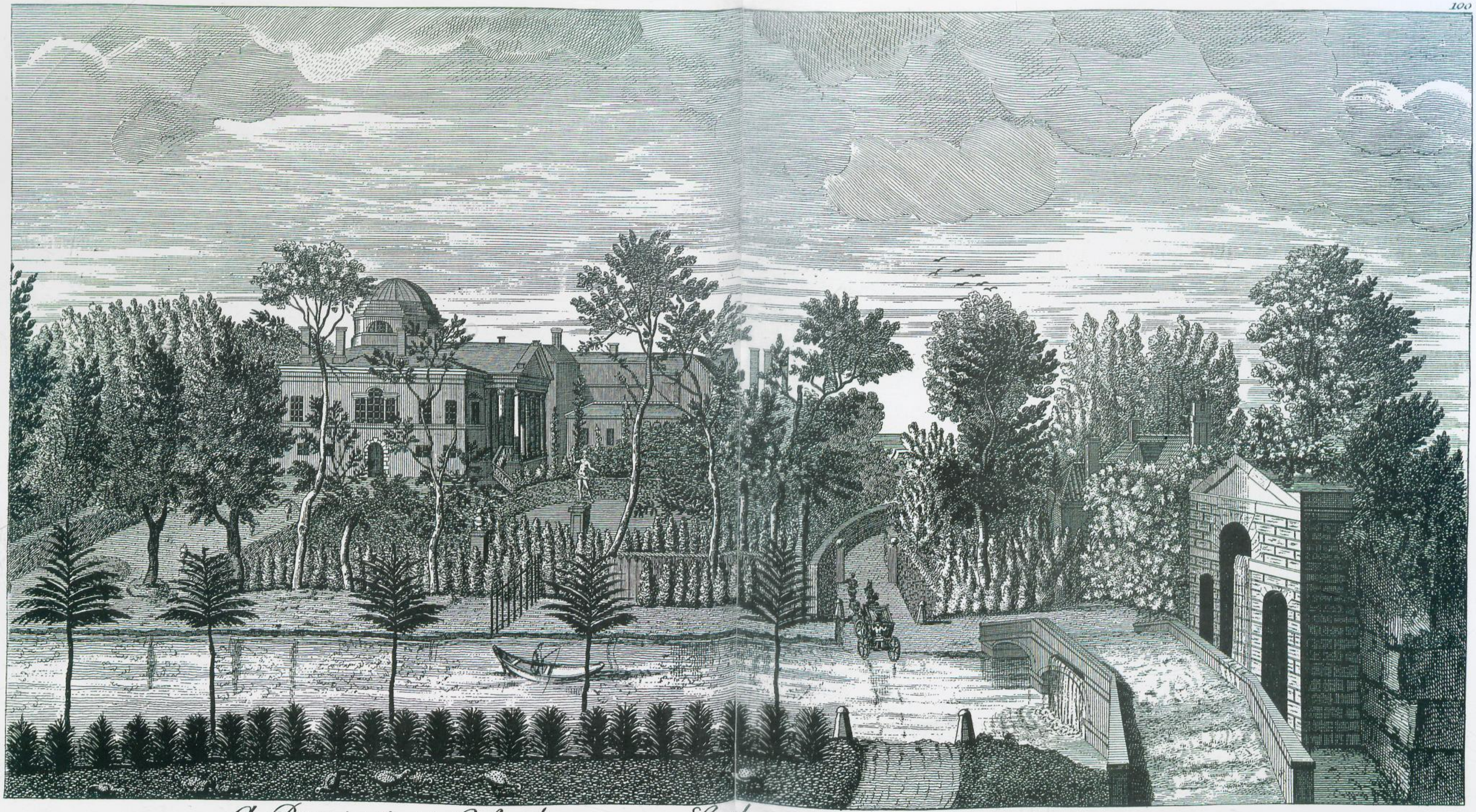
Tav. 102, veduta del grande canale del giardino di Chiswick House.

A collection of one hundred and sixteen perspective views, in Great Britain and Ireland... London, printed for Robert Sayer, 1774. ill. [inc.] fol. obl.

Legatura coeva in mezza pelle.
Provenienza: Fondo Estense.
VI.F.1.37

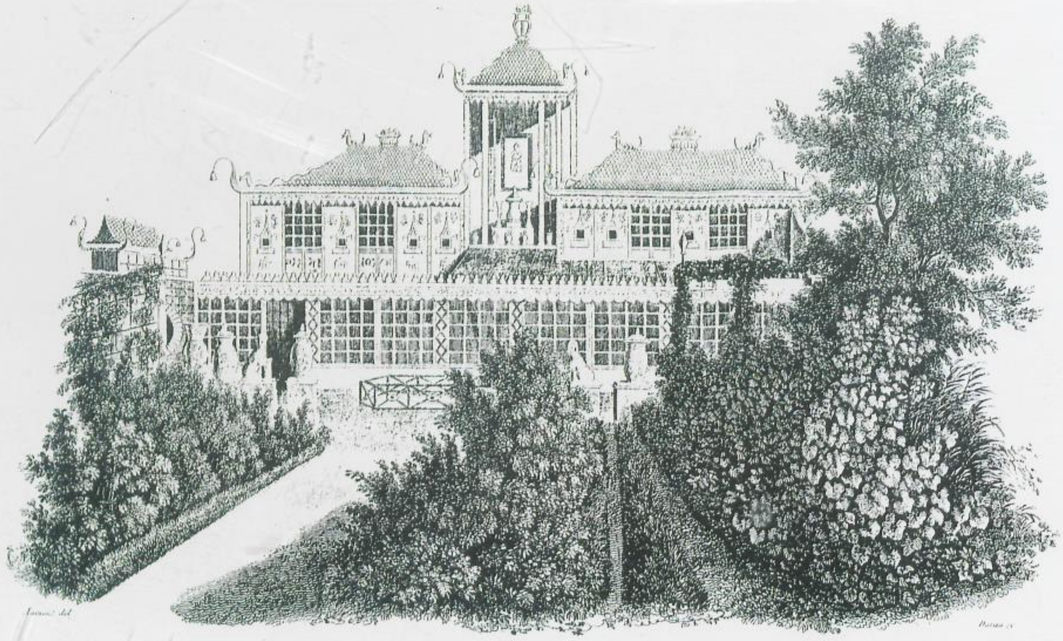
Alle pagine 202-203
Tav. 100, giardino di Chiswick House, canale con ponte e cascata.

Chiswick House e il suo parco furono concepiti da Richard Boyle, conte di Burlington, nel 1725 al ritorno da un viaggio in Italia. Con la collaborazione dell'architetto William Kent, lord Burlington cercò di ricreare le armonie classiche delle architetture romane e rinascimentali che lo avevano incantato in Italia.
Per la villa si ispirò strettamente alla Rotonda del Palladio e nel giardino, considerato il capostipite dello stile pittoresco o paesaggistico, fece realizzare una vegetazione "sapientemente naturale" ispirata ai paesaggi italiani, e alle teorie degli architetti italiani rinascimentali. La presenza di laghetti, corsi d'acqua, dolci pendii, radure in cui si poteva ammirare un tempietto ionico o intravedere statue o urne erano concepiti in realtà come vere e proprie scenografie, il paesaggio creato era "strutturato" come la veduta di un quadro. Tutto ciò rese comunque il giardino un luogo estremamente accogliente e adatto a passeggiate ispiratrici di dotte conversazioni. *(PO)*



A Prospect of the Cascade, and part of Lord BURLINGTON'S *house, at* CHISWICK

London Printed for Robt Sayer *opposite Fetter Lane Fleet Street.*



ORANGERIE CHINOISE CHEZ Mr PANCKOUCKE. Pl. 102.

Vol. II, tav. 102.

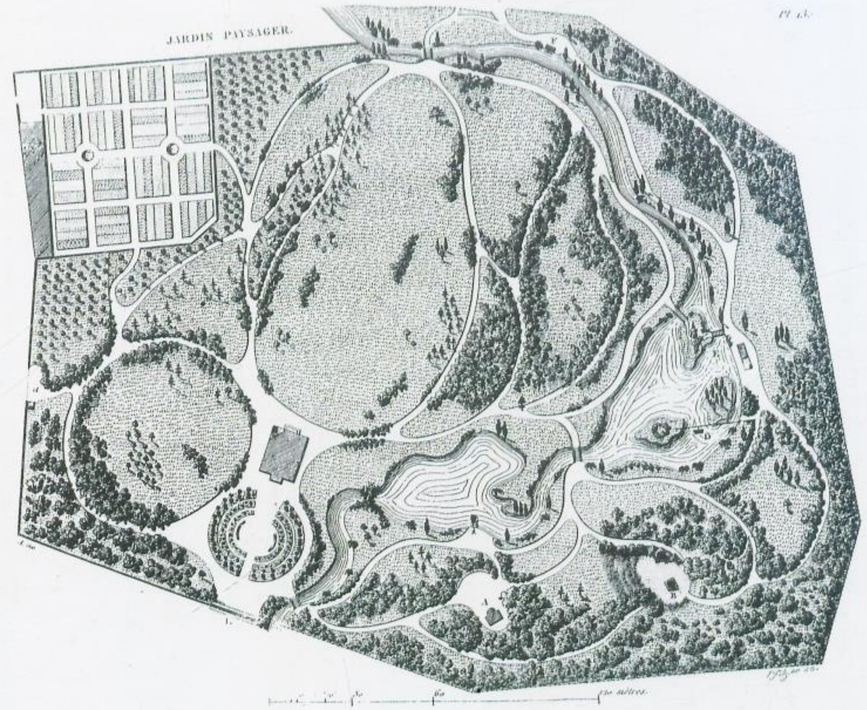
PIERRE BOITARD
Traité de la composition et de l'ornement des jardins, avec cent soixante et une planches... Ouvrage faisant suite a l'Almanach du bon jardinier. Cinquième édition... Paris, Audot, 1839. 2 v. ill. [inc. e lit.] 19x22 cm.

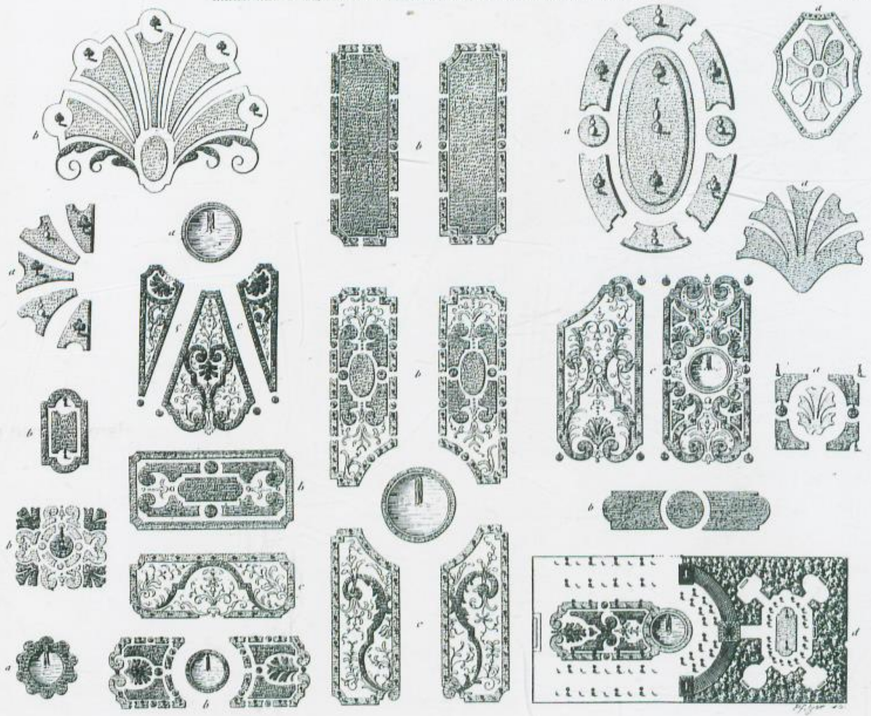
Legatura recente in mezza pelle.
Provenienza: Fondo Estense.
AY.G.45-46

A fronte
Vol. II, tavole 6 e 13,
disegni per composizioni e ornamenti dei giardini.

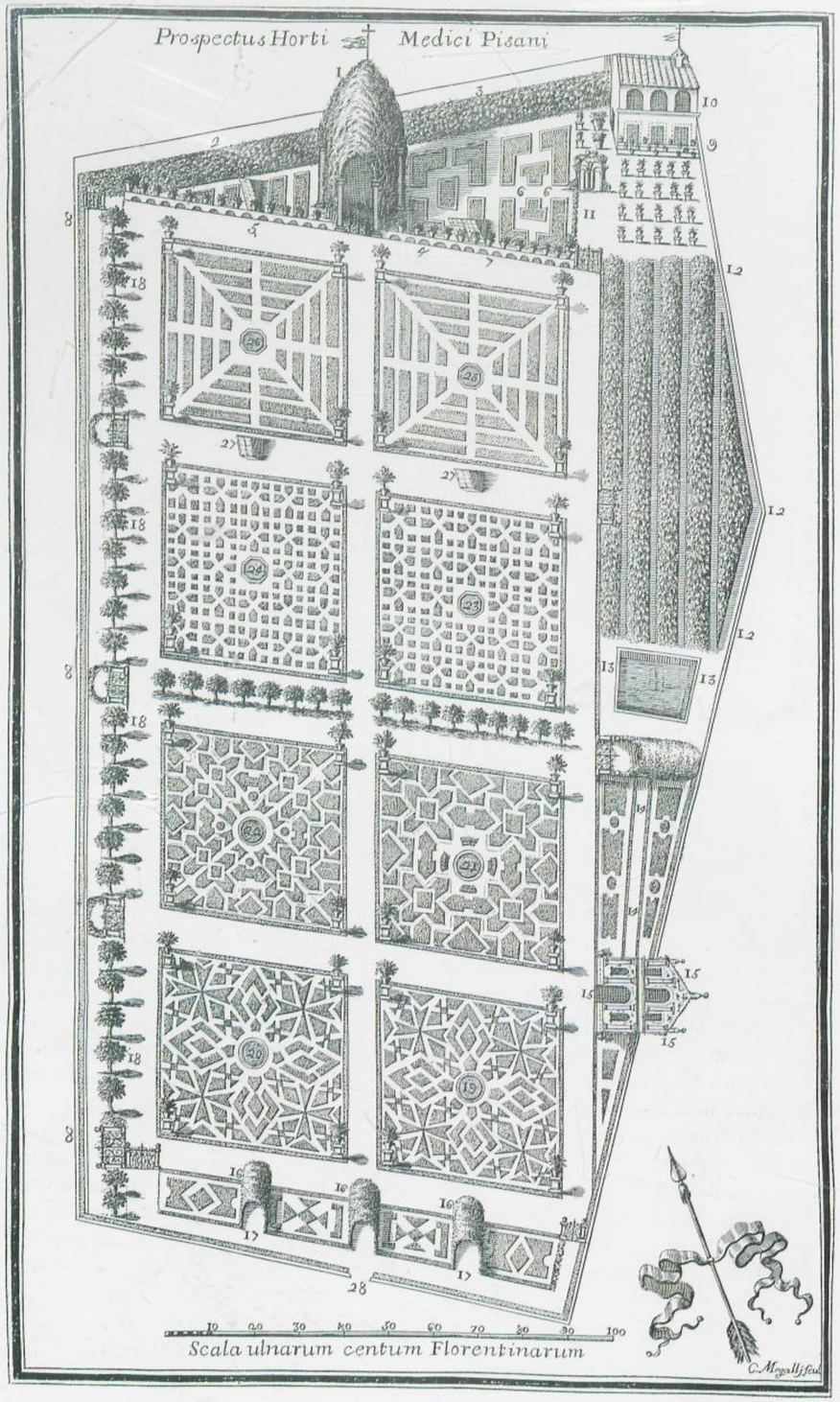
Autore dell'opera, che ebbe un buon successo e fu pubblicata più volte in pochi anni, è il francese Pierre Boitard (Macon 1787-Montrouge 1859). L'edizione qui presentata è notevolmente arricchita sia nel testo che nell'illustrazione, che risulta aumentata di 94 nuove incisioni. Si tratta di un'opera di divulgazione che, nel secondo volume, mostra vari tipi di giardini con numerosi esempi degli elementi e delle costruzioni che li possono ornare ed abbellire (fontane, templi, capanni, padiglioni, serre, pergolati, ecc.).

La tavola 29, che nell'esemplare estense precede il frontespizio del primo volume, raffigura una veduta del giardino di Levens Hall, con tassi potati in varie forme.
Il restauro dell'architettura topiaria del giardino, situato nella contea di Cumbria al confine con la Scozia, iniziò intorno al 1810 e fu portato a termine dal capo-giardiniere Archibald Forbe, sull'onda del rinnovato interesse per i giardini barocchi manifestatosi in Inghilterra agli inizi dell'Ottocento. *(ML)*





BIBLIOTECA ESTENSE



Capitolo IV

FLORICOLTURA E AGRICOLTURA



Pier Crescenzi, agricoltori, xilografia.

A fronte
M. Tilli, p. [XV].

La coltivazione

Le testimonianze delle linee di evoluzione delle tecniche antiche di coltivazione agricola ci sono offerte da qualche reperto archeologico, da iconografie, e da testi letterari o più propriamente scientifici. La conoscenza diretta del mondo greco è piuttosto scarsa, sono giunte a noi solo un'opera di Senofonte (*Oeconomicon*) e l'opera botanica di Teofrasto. Gli autori romani avevano diretta conoscenza del sapere greco in materia; infatti Columella e Varrone nelle loro opere nominano una cinquantina di scrittori. Frammenti di opere greche sono poi confluiti nella *Geoponica bizantina*.
Fino a Varrone, e siamo nel 37 a.C., le tecniche di coltivazione descritte sono strettamente legate ad un concetto di *utilitas*, ma nella sua opera, *De re rustica*, per la prima volta vediamo esposti concetti volti a soddisfare anche esigenze estetiche e di diletto: *venustas, voluptas, delectatio*. Rappresentanti del sapere agronomico del mondo romano sono Catone, Varrone, Columella, Plinio ma anche Virgilio.

La tradizione agronomica orale e, in qualche misura, scritta sopravvisse durante i secoli del disfacimento dell'impero romano e del più travagliato Medioevo. Anche in questo caso il monachesimo prima tutelò, poi provvide a ridistribuire i tesori di una cultura millenaria. Arrivando al Crescenzi, vissuto tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo a Bologna, constatiamo che ben poco di nuovo il mondo occidentale ha elaborato in materia: Valafrido Strabone, monaco alla corte carolingia nel secolo IX, e l'arabo Al Awan nella Siviglia del XII secolo furono gli unici ad occuparsi veramente di agricoltura, altrimenti solo le classiche Summe tramandano qualche rara nozione. La riscoperta dei classici, la rinascita degli studi portano alla ribalta anche il mondo agricolo ed insieme ad esso viene esplorato e descritto l'universo giardino. In forma poetica o in ponderosi trattati dai primi anni del Cinquecento fino ai nostri giorni vediamo testimoniato l'amore per i frutti (e i fiori) della terra. *(PO)*


LIBRO

Incomincia il libro. septimo de prati & boschi per che i prati creati furono. Et che atia terra acqua & sito desiderano.

Come si fanno i prati. pcuransi & rimuouēo. cap. 1.

Prati furono della natura p diuino comādamēto creati acioch̄ la terra laquale i prīa era nuda si vestiss̄i & ornasse. Et acioche le loro herbe cosi seche come verde dessēno a gli animali cōueneuole nutrimāto. Onde e dasape che in essi na scono diuerse giene ratioi dherbe p la diuersita delli humori cōtenuti nelz pte di sopra dlla terra laq̄l cosa la natura sagacie che nelle necessarie cose nō viene mai mēo ha adoprata & facta p che la diuersita delli animali si nutrisca di q̄lle. Lappetito de q̄lli in tutte le cose e diuerso & stranoi prati dessiderano aere rēpato o primāo fredeza & hūidita ma se troppa fredeza fussi ne loco farā noui cōtinuamēte le neui el giacio iq̄li al tutto spedirāno le generatiōi delherbe. Et se ui fia troppa caldeza & secheza cōsumera ogni verdume se nō ui si socorrera con cōtinuo adaq̄mēto. Et desiderāno ācora acioch̄ sieno copiosi dherbe grasso terreo vero e ch̄ se nō fara troppo grasso pduciera le sue herbe piu saporose & odorifere & sottili ma se fara troppo magro pduciera poca herba o q̄si niēte. Impo

Poi che disopra e sufficientemēte tractato del cultiuamento de cāpi campestri & delle vigne e de gli arbori & de gli orti licti richiegiono molta industria sollicitudine & doctrina. Tracteremo al p̄sente de prati & delle selue i quali non richieggiono tanta doctrina ma quasi per lor medesimi naturalmente nascono. Et principalmente diremo de prati per che furono facti & quale aere terra & acqua & sito desiderano acioche p duciano maggiore abondanza dherbe. Poi apresso diremo cōe si fanno & come si pcurino & mouino & del fieno i q̄le e il suo fructo come si colga & si cōserui & dela sua vtilitade.

c.154v

to, nell'età d'oro dei glossatori... infatti dal gioco dialettico delle opinioni divergenti espresse dai maestri dell'agronomia scaturisce nel Crescenzi un insegnamento positivo che si aggiunge... all'esperienza vissuta e all'osservazione... Proprio l'aspetto dell'esperienza personale dell'Autore conferisce al trattato il valore di una enciclopedia pratica che occupa un posto unico, a grande distanza dalle *summae naturales*... come il *De vegetabilibus* di Alberto Magno o lo *Speculum naturale* di Vincenzo di Beauvais». Crescenzi affronta in dodici libri i temi principali della scienza agraria ed è da sottolineare che l'insieme delle attività culturali è concepito ed esposto in funzione di un sistema globale di produzione: quello della villa. Nel libro sesto troviamo le norme per la cultura dei semplici, ed il testo è vicino alla tradizione del *Circa instans* di Plateario. Il libro ottavo è dedicato invece ai giardini «di piacere, all'architettura dei complessi paesaggi dei giardini fondati sull'associazione delle culture arbustive ed erbacee». Nel sistema descritto da Crescenzi si scorge una struttura agraria e un paesaggio rurale in cui le varie parti erano appoderate e gravitavano intorno ad un abitato rurale disperso nel contado: la villa, struttura caratteristica delle proprietà «di produzione e profitto» della borghesia urbana del trecento. *(PO)*

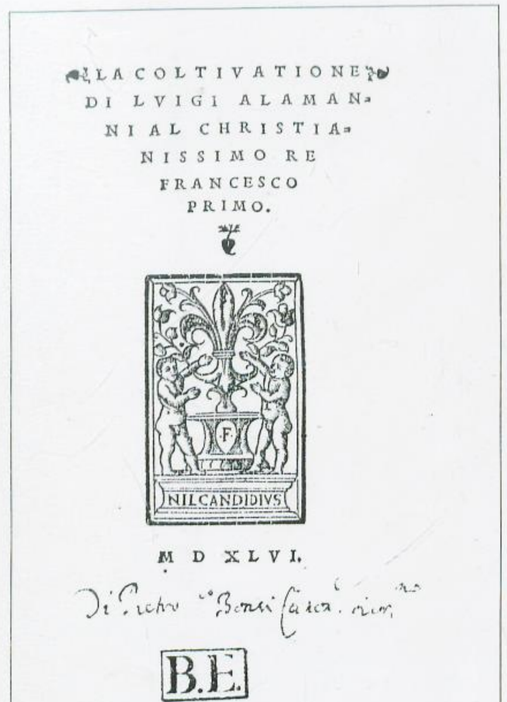
PIETRO DE' CRESCENZI
Piero Crescientio. De Agricoltura vulgare. Venetiis, [Alessandro Bindoni], 1519. ill. [sil.] 4°.

Legatura in mezza pelle
Provenienza: Fondo Estense.
α.X.10.34.

c.33v



L'*Opus ruralium commodorum* (o *De agricoltura*), composto tra il 1304 e il 1309, è considerato il più importante trattato di agronomia medievale. Ebbe una grandissima notorietà e fu diffusissimo, sia manoscritto sia a stampa, e fu tradotto in italiano, francese e tedesco sino alla metà del XVIII secolo. Crescenzi si dedicò all'*Opus ruralium commodorum* quando, ritiratosi dalla vita pubblica, si stabilì in campagna. Egli stesso ci dice che le fonti del suo trattato sono gli autori antichi, i moderni, la sua esperienza personale. Come osserva P. Toubert (*Dizionario...*, 1984) «...la funzione complessiva delle *auctoritates* nel discorso del Crescenzi ricorda quella della pratica universitaria nella quale egli si era forma-


LA COLTIVATIONE
DI LVIGI ALAMANNI AL CHRISTIANISSIMO RE FRANCESCO PRIMO.

NIL CANDIDIVS

M D XLVI.

B.E.

Frontespizio



p. 92

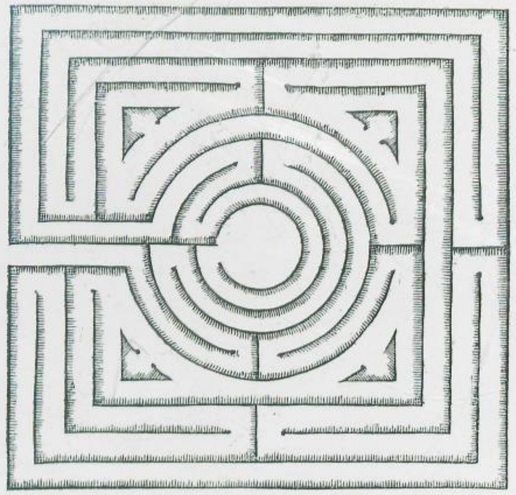
LUIGI ALAMANNI
La coltivatione... In Firenze, apresso Bernardo di Giunti, 1546. 8°

Legatura coeva in pergamena.
Provenienza: Fondo Estense.
α.Y.7.6

BARTOLOMEO TAEGIO
La villa. Dialogo... In Milano, dalla stampa di Francesco Moscheni, 1559. 4°

Legatura settecentesca in mezza pelle.
Provenienza: Fondo Estense.
56.K.1

Al 'revival' degli *scriptores rei rusticae*, Catone, Varrone, Columella, Plinio, e degli scritti di Virgilio, *Bucoliche* e *Georgiche*, è legato il fiorire nella Firenze di Lorenzo de' Medici della poesia arcadica ed elegiaca, che portò ad un diffondersi del sentimento bucolico o più genericamente al desiderio di un ritorno alla campagna. Attraverso questa via si rinnoverà la trattatistica agraria e vari scrittori, anche negli anni successivi e nelle varie parti d'Italia, affronteranno in forma poetica o in forma di dialogo l'argomento dell'agricoltura legata all'organizzazione della villa rinascimentale. Infatti, la villa non era solo un luogo di delizia circondato da un bel giardino, era anche e soprattutto il centro di un'attività agricola destinata alla produzione. Luigi Alamanni, fiorentino, lavorò al suo poema per molti anni, circa dal 1530 al 1546, mentre era in esilio in Francia, alla corte di Francesco I. Bartolomeo Taegio, milanese, dedica il dialogo all'imperatore Ferdinando I. In ambedue le opere prevale un sapere letterario e una costante presenza virgiliana. *(PO)*



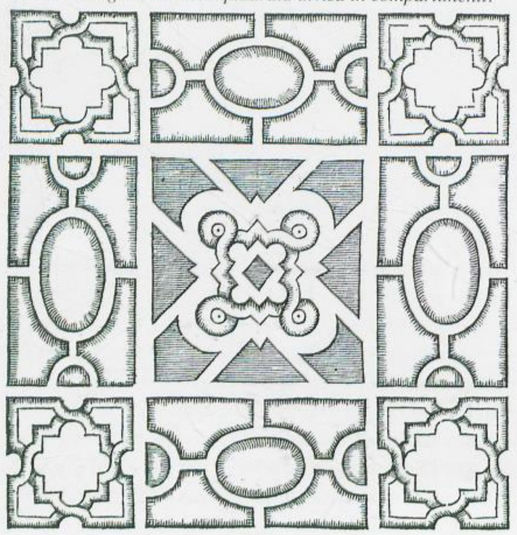
c.154v: il labirinto.

CHARLES ESTIENNE
L'agriculture, et maison rustique de MM. Charles Estienne & Iean Liebaut... A Lyon, pour Iaques Du Puys, 1583. ill. [sil.] 4°.

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: Antico Fondo Estense.
A.72.O.16

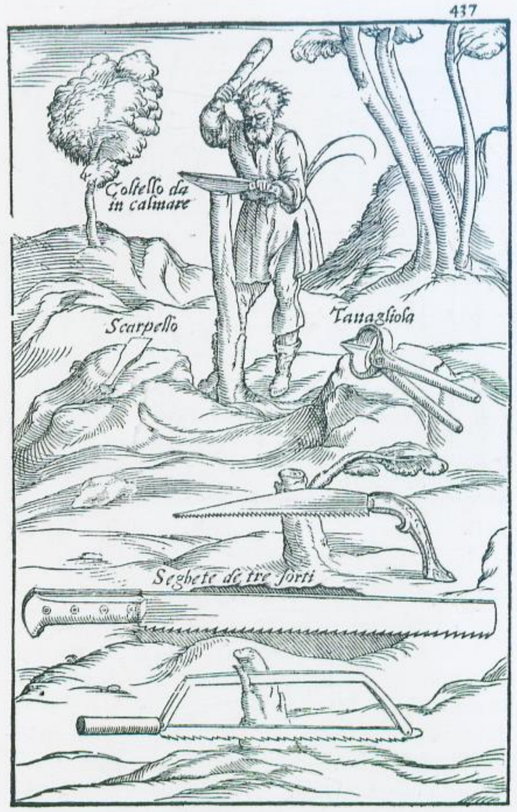
Charles Estienne, docente di medicina alla Sorbona ed editore, appartenente alla celebre famiglia degli Estienne, pubblicò nel 1554 a Parigi l'opera destinata a segnare la nascita della letteratura agronomica francese. Va ricordato che Robert Estienne, fratello di Charles, aveva pubblicato nel 1546 il poema del toscano Luigi Alamanni *La coltivatione* che, sia pure nell'elegante veste poetica, porgeva una profonda conoscenza degli agronomi classici, della scienza contemporanea e delle colture più nuove, frutto dei viaggi nel Nuovo Mondo. Jean Liébault, genero di Estienne e medico egli stesso, curò ampliandola l'edizione del 1570 e legò il suo nome a tutte le successive ristampe, oltre trenta. L'opera risulta, dal punto di vista agronomico, di una precettistica piuttosto banale. Interessanti le pagine dedicate alle piante da cui si può ricavare olio e le pagine dedicate alla produzione del sidro. Ancora molto legata alla farmacopea medievale la parte che tratta dell'erboristeria, con qualche eccezione, come nel caso dell'accurata descrizione della Nicotina. Non manca una parte dedicata al disegno delle aiuole del giardino e alla miglior disposizione delle piante ornamentali e da fiore. Le piante raccomandate per ottenere gradevoli effetti sono: issopo, serpillo, timo, salvia, maggiorana, lavanda, rosmarino, camomilla, violetta, margherita, basilico. Nonostante la fama goduta dall'opera, Estienne e Liébault incarnano più la tradizione che il rinnovamento del Rinascimento (Saltini, 1984). *(PO)*

c.152v: disegno di aiuola quadrata divisa in compartimenti.



AGOSTINO GALLO
Le vinti giornate dell'agricoltura, et de' piaceri della villa... In Venetia, appresso Camillo Borgominerio, 1578. ill. [sil.] 4°.

Legatura coeva in pergamena.
Provenienza: Biblioteca di San Pietro di Modena.
A.55.E.1



p. 437: strumenti per innestare e potare.

Agostino Gallo trasfuse il suo amore per i frutti del lavoro della terra in questa opera, a cui si dedicò tutta la vita, pubblicandola per la prima volta nel 1550 (erano solo *Dieci giornate*), poi nel 1569 (erano *Tredici*) e nel 1572. Nobile bresciano, fine umanista, Gallo espone in forma di dialogo le sue esperienze di agricoltore, toccando via via i principali temi: qualità dei terreni, coltura del fieno e dei cereali, coltivazione della vite e preparazione del vino, coltura degli orti e dei giardini, degli agrumi, preparazione e trasformazione del latte, allevamento degli animali. Virgilio e Columella sono presenti nei temi della conversazione che si snoda nell'arco delle venti giornate e testimoniano come per questo nobile, che pur è considerato un iniziatore dell'agronomia moderna, fondata sull'analisi dell'esperienza, l'autorità dei classici, con la pratica magica e le credenze religiose, hanno ancora un notevole peso. La quinta giornata è dedicata alla realizzazione e alla cura del giardini. Il giardino descritto da Gallo è innanzitutto ricco di piante da frutto di tante qualità, in modo da assicurare per quasi l'intero arco dell'anno la presenza di frutta alla tavola del signore. Poi sono presenti le piante medicinali e le essenze aromatiche, gli ortaggi e i fiori; in modo particolare sono descritte le modalità di coltivazione di rose e gigli. Una giornata a parte, la settima, è dedicata alla coltura degli agrumi: cedri, aranci, limoni, lime e ibridi usati sia ad uso alimentare sia per le essenze. Alla descrizione di Gallo viene spontaneo associare i giardini circondati da muri e con file di colonne in muratura o legno, per le coperture invernali, che ancora oggi si possono vedere sulle rive del lago di Garda. Le conversazioni sul giardino si concludono con il tema dell'olivo: «il divino arbore da cui si ricava quel singolar licore... necessario a noi mortali per lo vivere, per lo medicare, per lo conservar più cose, e per prestarci il gratissimo lume nel tempo delle tenebre...» (Saltini, 1984). *(PO)*



Mese di Aprile (xilografia di reimpiego).



Mese di Maggio (xilografia di reimpiego).

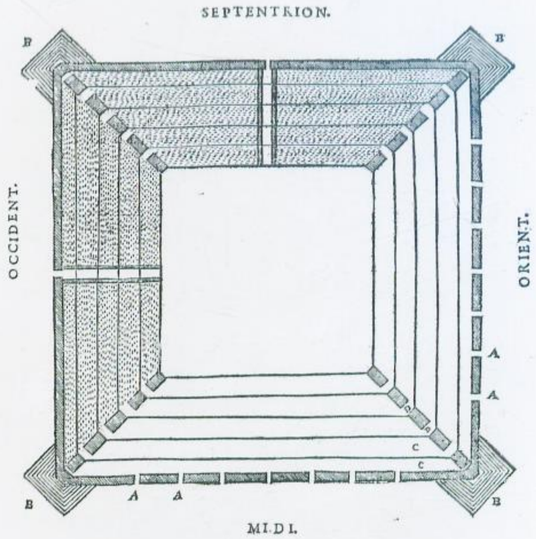
AGOSTINO DEL RICCIO
Dell'Agricoltura Sperimentata

Ms. cart., sec.XVII, cc.III, 255.
Legatura: pergamena.
Provenienza: Raccolta Campori.
Camp.623= γ.D.1.16

Di Agostino Del Riccio, autore inedito di numerosi studi, soprattutto di botanica, la Biblioteca Estense conserva ben tre esemplari, tutti ricchi di varianti l'uno dall'altro, ma ugualmente preziosi. Viene scelto per l'esposizione l'esemplare Campori, corredato da incisioni riportate che raffigurano i diversi mesi. Vi si tratta del libro secondo dell'*Agricoltura sperimentata*, seguito da una tavola alfabetica di fiori e dal trattato sulle pietre e sulle gemme. Negli altri esemplari estensi vi sono ugualmente le parti, con varianti, dell'*Agricoltura sperimentata*, ma manca il libro, di cui è ugualmente autore il Del Riccio, *Del giardino del Re*, in cui si danno le caratteristiche colturali e architettoniche di un giardino sontuoso e regale.
Agostino Del Riccio (1541-1598), fiorentino, fu un frate domenicano, operante prima nel convento di San Marco a Firenze e in seguito in Santa Maria Novella, ove era preposto alla cura dei terreni del convento. Frutto della sua sterminata esperienza in questo settore e di un'indefessa quanto modesta applicazione, l'erudito monaco scrisse pagine e pagine di trattati che non vennero mai pubblicati, ma che sono stati ben conosciuti da scienziati e botanici delle epoche successive.
Dalle diverse redazioni manoscritte, che sono variamente pervenute nelle biblioteche italiane, si desume un'enorme competenza e un diversificato applicarsi del monaco al giardino e al paesaggio.
Anche se un solo libro verte monograficamente sui giardini ("Giardino di un Re", pubblicato da Detlef Heikamp, in *Il Giardino Storico Italiano*, Firenze, 1981, pp.59-123), tuttavia, anche nella sezione riportata negli esemplari estensi cioè nella parte più propriamente colturale, che elenca doviziosamente un prezioso alfabeto di piante e delle loro caratteristiche orticole, divise mese per mese, sono già presenti linee cardine per impostare e governare o anche solo per rendere bello un giardino all'italiana.
Così suggerisce di adottare per il giardino un «frutteto nano» poiché, egli aggiunge, «s'usa nei giardini de' Signori far un campo di frutti nani, che si dichino per tutti i versi ... e tutte queste piante non hanno alzare più che alle spalle d'un huomo, ... per che non tolghino la vista...».
Egli suggerisce ancora colture floreali decorative che possano render per lunga fioritura, più bello il giardino, come il «quamoclit (che) fa molto bella e gentil verzura ne' giardini...» oppure le «viti pizzutelle dette (che) fanno uve nere buone per mangiare... vanno bene in pergole: son viti che stanno bene ne' giardini, acciò si possino maturar bene e non sien guaste...»
In più occasioni egli poi fa cenno ai bei giardini che si trovano a Firenze, riferisce opere di altri autori che si sono applicati alla sua stessa materia, magari con diverse specializzazioni (cita ad esempio Mattioli e Dioscoride), denotando non solo una personale specifica esperienza, ma una ben più generale, raffinata, avanzata cultura e sensibilità alla materia.
Non va dimenticato quali fossero, nella Firenze già del Magnifico, la sensibilità, l'erudizione, la propensione per la poesia bucolico elegiaca, con tutte le conseguenti implicazioni sul concetto di "villa". *(ARV)*

OLIVIER DE SERRES
Le theatre d'agriculture et mesnage des champs... A Paris, ches Abr. Saugrain, 1605. ill. [sil.] 4°.

Legatura coeva in piena pelle spruzzata.
Provenienza: Fondo Estense.
A.57.R.5



p. 615, progetto di giardino per piante medicinali.

Olivier de Serres, signore di Pradel en Languedoc, è autore di un'opera divenuta un caposaldo della letteratura agronomica di tutti i tempi. Figlio di un pastore ugonotto, durante le lotte religiose si rifugiò a Pradel in Provenza per sfuggire alla morte. Qui, nelle sue terre, si dedicò all'agricoltura e il suo *Theatre* nacque dall'esperienza pratica. Olivier de Serres tratta nel sesto libro della sua opera della coltivazione dei giardini «per avere ortaggi e frutti commestibili, erbe e fiori profumati, erbe medicinali...», coltivazioni tutte riunite in un unico contesto architettonico, disposte con sapiente gusto pittorico attorno alla dimora di campagna (Saltini, 1984). In particolare è per noi interessante il capitolo XIII di questo libro in cui l'autore descrive l'uso delle erbe e dei fiori per le bordure e i comparti delle aiuole, i cui bellissimi disegni vediamo riprodotti. Possiamo così immaginare il caleidoscopio dei colori di lavanda, mirto, rosmarino, bosso, timo, menta,usati per le bordure, e le macchie vivaci date da violacciocche, garofani, mughetti, violette, viole del pensiero, margherite, calendule, gigli, fragole, gladioli, tulipani, anemoni... Pagine molto importanti sono dedicate al giardino delle piante medicinali. Queste costituivano ancora l'unico strumento di cura, l'unica farmacopea basata su una tradizione millenaria approdata alle varie Università di medicina. Infine parte piuttosto importante del giardino deve essere dedicata agli alberi da frutto e Olivier de Serres accoglie anche varie piante provenienti da paesi esotici. *(PO)*

p. 602, disegno di un'aiuola del giardino delle Tuileries.

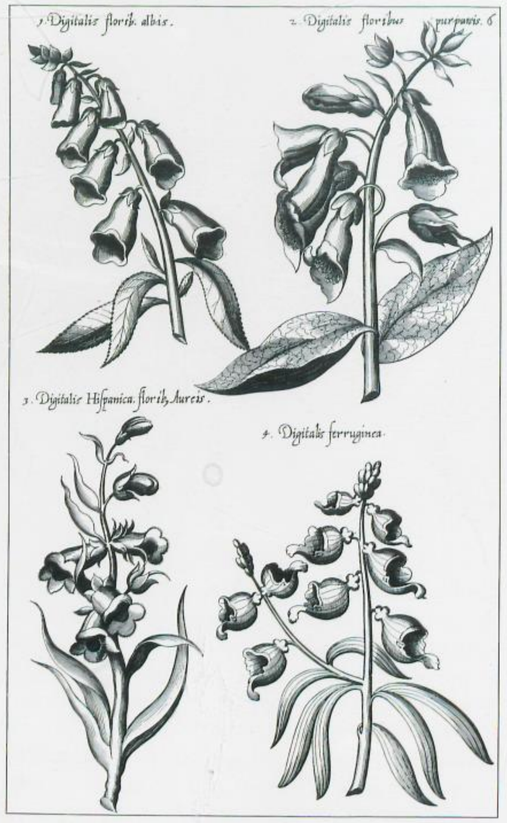
602 DV THEATRE D'AGRICVLTVRE,

C'EST VN COMPARTIMENT DE CEVX QVI SONT AV IARDIN-NEVF DES TVILleries, rempli d'enrichissemens, mesmes aux quatre coins des armoiries de France & de Nauarre.





P. II, tav. 1.



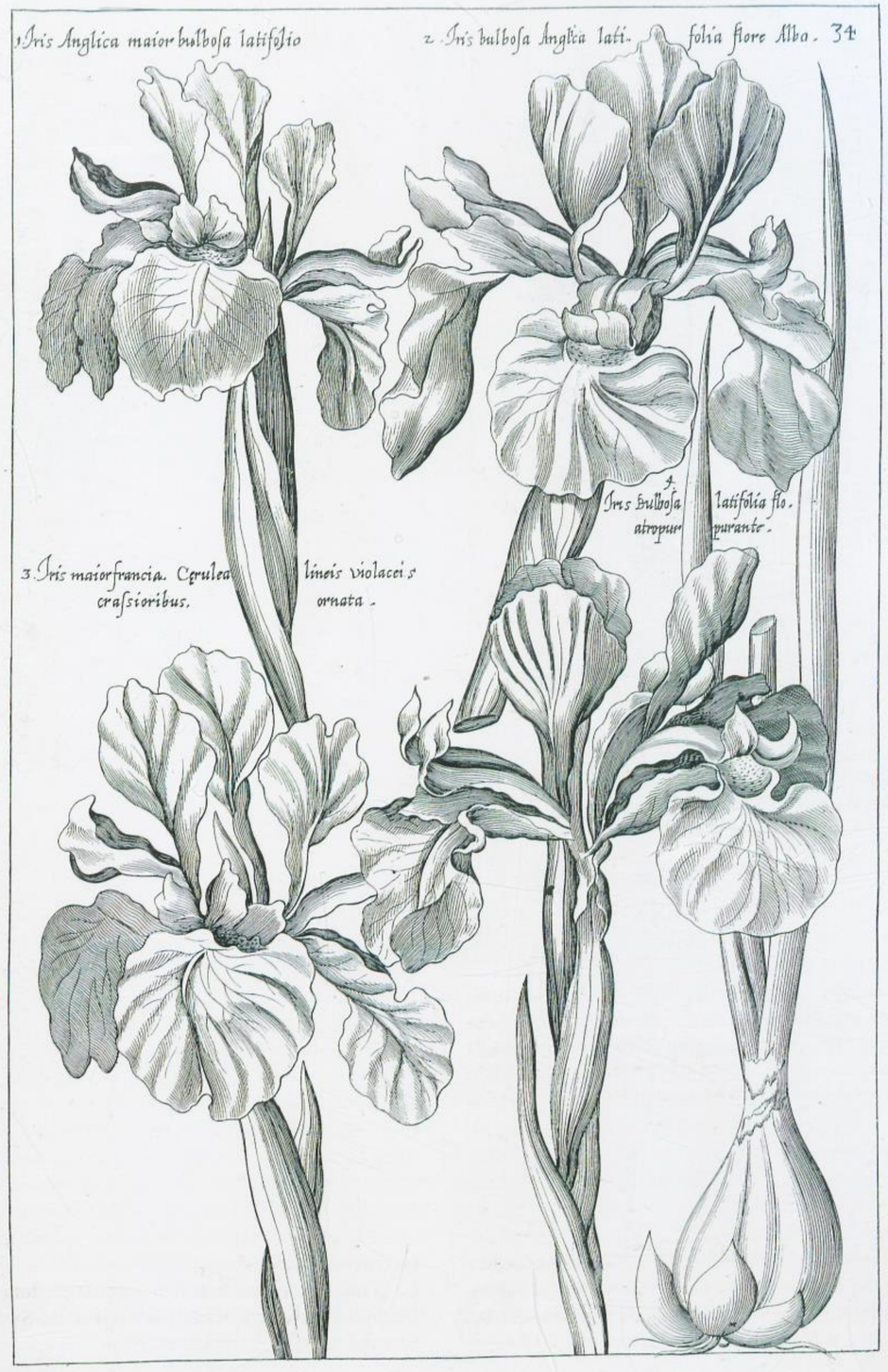
P. II, tav. 6.

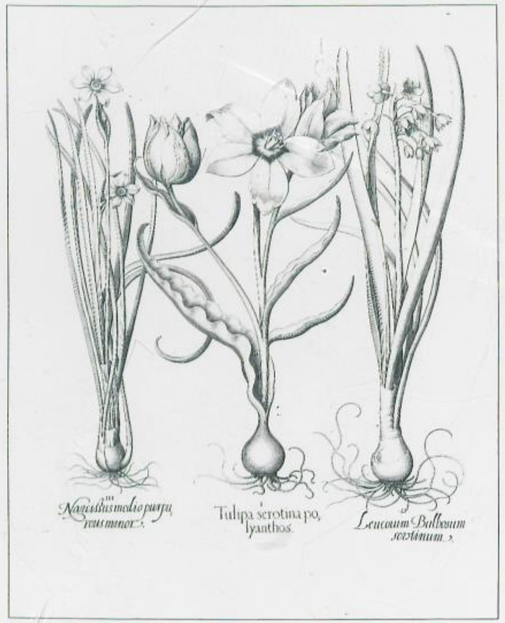
EMANUEL SWEERT
Florilegium... tractans de variis floribus... Prostat venale una cum floribus et plantis ipsis apud autorem Eman. Sweertium cuius officina ante curiam Francofur. 1612. Impressum Francofurti ad Moenum, apud Anthonium Kempener sumptibus autoris, 1615 (1614). ill. [inc.] fol.

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: Antico Fondo Estense.
A.41.H.23

Emmanuel Sweert (1552-1612) era un floricoltore e giardiniere olandese che l'imperatore Rodolfo II nominò Prefetto dei suoi giardini. Questa opera, la cui prima edizione è del 1612, è un vero e proprio catalogo di vendita.
Le piante descritte si potevano acquistare durante la Fiera di Francoforte o nella bottega dello Sweert a Francoforte e ad Amsterdam. *(PO)*

A fronte
p. I, tav. 34





Classis Aestiva, Quartus Ordo, f. 10.



Classis Verna, Primos Ordo, f. 1.

BASIL BESLER
Hortus Eystettensis sive... plantarum, florum, stirpium ex variis orbis terrae partibus... collectarum... delineatio et ad vivum repraesentatio... [Eichstett et Nurenberg], s.t., 1613. 2 v. ill. [inc.] fol.

Legatura coeva in pelle spugnata.
Provenienza: Teatini di Modena. Ex libris di Alessandro d'Este.
S.A.18

I giardini di fiori rinascimentali sono quasi completamente scomparsi. Le testimonianze che ci offrono la visione del colpo d'occhio delle distese di fiori sono assai scarse. I *parterres*, cioè l'insieme delle aiuole, progettate a vari disegni, simili a ricami, contenevano fiori o di uno stesso tipo e colore o di più specie e più colori. Le aiuole erano poi delimitate da strisce d'erba, pietre o da vialetti di ghiaia bianca, di sabbia rossa o sabbia nera, tutto studiato per accentuare il disegno e i contrasti di colori. Nei Paesi Bassi si preferiva piantare i fiori distanziati per dar loro maggiore rilievo.

Johann Konrad von Gemmingen, vescovo principe di Eichstatt dal 1595 al 1612, mosso dal suo amore per i fiori, chiamò Basil Besler a dirigere il suo giardino e lo incoraggiò nell'opera di pubblicazione del libro che doveva immortalare e testimoniare le essenze coltivate nel suo giardino. I disegni vennero fatti dallo stesso Besler e incisi da vari artisti tra i quali il più importante fu Wolfgang Kilian; le 374 tavole presentano le piante (667 specie) divise secondo le stagioni di fioritura. Il bellissimo giardino, alla morte del vescovo Konrad, fu lasciato andare in rovina dal suo successore. *(PO)*

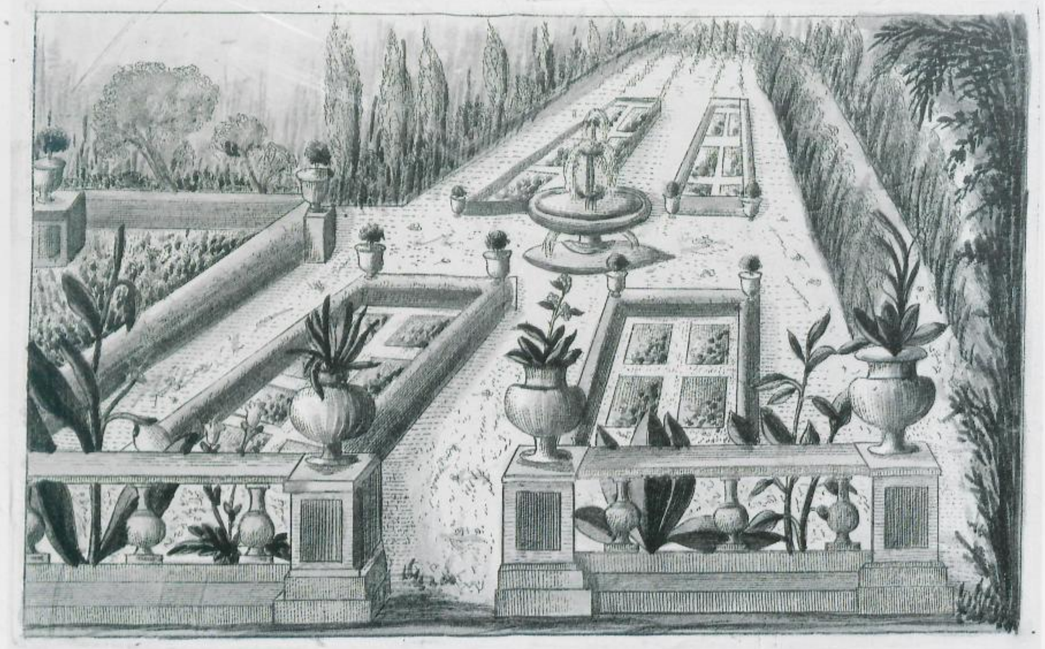
GIOVANNI BATTISTA FERRARI
De florum cultura libri IV. Romae, excudebat Stephanus Paulinus, 1633. ill. [inc.] 4°.

Legatura recente in mezza pelle.
Provenienza: Collegio dei Gesuiti di Mirandola.
A.32.F.8



p. 421

Le forme del barocco che si affermano nell'arte italiana entrano molto lentamente nella struttura dell'impianto rinascimentale del giardino e all'inizio del secolo XVII si comincia ad intravedere una visione più scenografica degli spazi.
La "meraviglia", gli spettacolari teatri d'acqua, i viali a raggiera e i percorsi a sorpresa cominciano a caratterizzare il giardino distaccandolo poco a poco dal paesaggio che nel rinascimento ne era invece il complemento naturale. L'opera del gesuita Giovanni Battista Ferrari, splendidamente illustrata da incisioni, i cui disegni sono opera di Guido Reni, Pietro da Cortona e Andrea Sacchi, ci testimonia questo particolare momento.
I giardini di fiori erano progettati non solo come puramente ornamentali, splendide viste da ammirare dalla villa, ma anche per soddisfare i sensi dell'olfatto e del gusto. C'erano fiori che si coltivavano per poter essere tagliati e portati in composizioni in casa (garofani, violacciocche, mughetti, aquilegie, gigli...), erbe che si utilizzavano in cucina o come medicamento (rosmarino, basilico, timo, melissa...). I fiori inoltre, in quanto oggetto di interesse scientifico e in quanto rarità, erano associati ai musei delle meraviglie o Wunderkammern.
Nel I libro, cap. VI, del *De florum cultura* Ferrari elogia e descrive il giardino di fiori di Francesco Caetani, duca di Sermoneta, situato vicino a Cisterna. Ogni aiuola, che presentava bordi in pietra, aveva un miscuglio di due o tre tipi di fiori con un colore predominante e l'insieme produceva un effetto simile ad un pavimento con intarsi colorati.
Da progetti manoscritti dell'epoca sappiamo che nel 1625 nel giardino c'erano 2.329 piante; queste andarono poi aumentando fino ad arrivare a 62.095, di cui la metà erano anemoni (Laird, 1993). *(PO)*

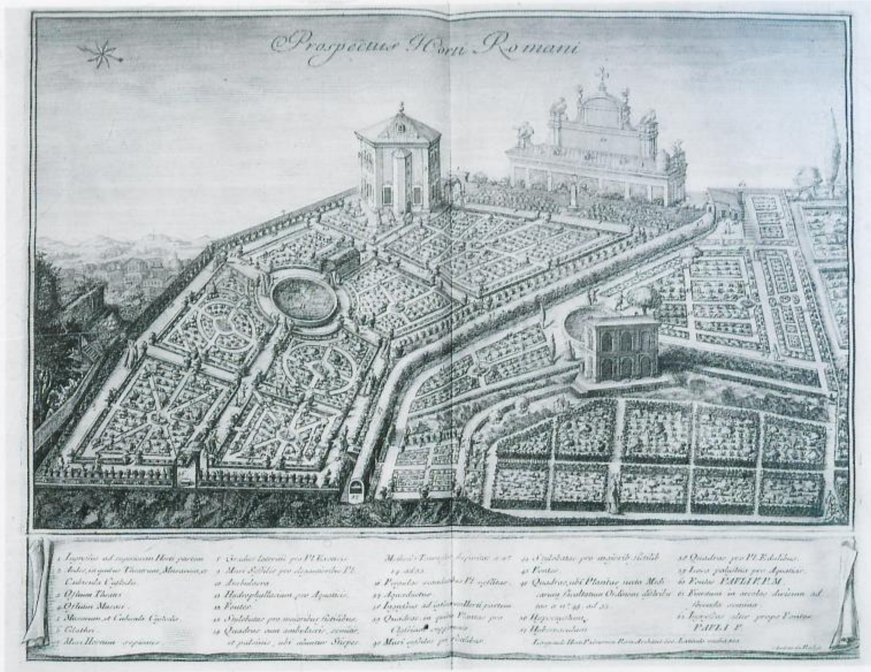


Giorgio Bonelli, Hortus Romanus, v. VII, frontespizio.

ORTI BOTANICI

L'orto botanico nasce come struttura didattico-scientifica nel 1545 a Padova e a Pisa, rispondendo ad una esigenza di studi che non si accontentano più di vedere descritte le piante medicinali in trattati o disegni. Lo studio si unisce così alla ricerca, che naturalmente voleva dire: osservazione, speculazione, sperimentazione. La coltivazione dei semplici, cioè delle piante che fornivano gli elementi per la farmacopea, è, come tutti sappiamo, antichissima e in tutti i giardini, sia piccoli sia regali, era previsto uno spazio dedicato a queste colture. I primi orti botanici sono dunque un supporto ad un insegnamento che rientra nella facoltà di medicina. Rapidamente però la conoscenza delle piante di provenienza extraeuropea porta ad un naturale ampliamento degli interessi dei semplicisti che si trasformarono quindi in studiosi del mondo vegetale, in botanici. Anche gli orti botanici naturalmente, nel tempo, seguono con le loro colture tale avanzamento di interessi.
La struttura dei più antichi orti botanici si adegua alla contemporanea architettura dei giardini. Il più emblematico e ricco di significati allegorici è sicuramente quello di Padova che con la sua struttura circolare richiama il giardino di Venere dell'isola di Citera, così come lo troviamo descritto nelle pagine dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. *(PO)*

v. I, p. [X-XI].



GIORGIO BONELLI
Hortus romanus juxta systema Tournefortiano paulo strictus distributus a Giorgio Bonelli... [a Nicolao Martellio... expositus]... Romae, sumptibus Bouchard et Gravier, ex typographia Pauli Junchi (ex typographia Joannis Zempel), 1772-1793. 8 v. ill. [inc. col. a mano] fol.

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: Fondo Estense.
43.I.1-8

Roma vanta la memoria del primo orto botanico, anzi giardino dei semplici, di cui si abbia certa traccia storica: il *Viridarium Novum* voluto da Niccolò III, tra il 1278 e il 1280, all'interno delle mura vaticane. Questa istituzione precede la fondazione dell'Università di Roma, avvenuta nel 1303 per volere di Bonifacio VIII, e dell'orto botanico voluto da Niccolò V, sempre in Vaticano, nel 1447.
Questo fu poi, intorno al 1660, trasferito al Gianicolo per volere di Alessandro VII che lo rese libero dalle necessità della Curia e del Vaticano.
Nel ruolo dei professori della Sapienza già dal 1514, al tempo di Leone X, compare un Giuliano da Foligno, incaricato della lettura dei semplici. Famoso curatore dell'orto botanico romano fu Michele Mercati, medico di Gregorio XIII, che proprio dal pontefice ebbe l'incarico di accrescere l'orto dei semplici. Giorgio Bonelli, medico e botanico di chiara fama, fu chiamato dagli editori a dirigere e curare la pubblicazione del catalogo delle piante dell'orto romano, ma abbandonò ben presto l'impresa nelle mani di Nicolò Martelli, docente di botanica all'università della Sapienza.
Bonelli aveva impostato la pubblicazione del catalogo classificando le piante secondo il sistema di Tournefort (che si basava sulla forma delle corolle); Martelli, dal secondo volume, seguì invece una classificazione più linneana. L'opera presenta 800 tavole incise da Maddalena Bouchard, colorate a mano, e tratte dai disegni di Cesare Ubertini e L. C. Sabatti. *(PO)*

GIROLAMO PORRO

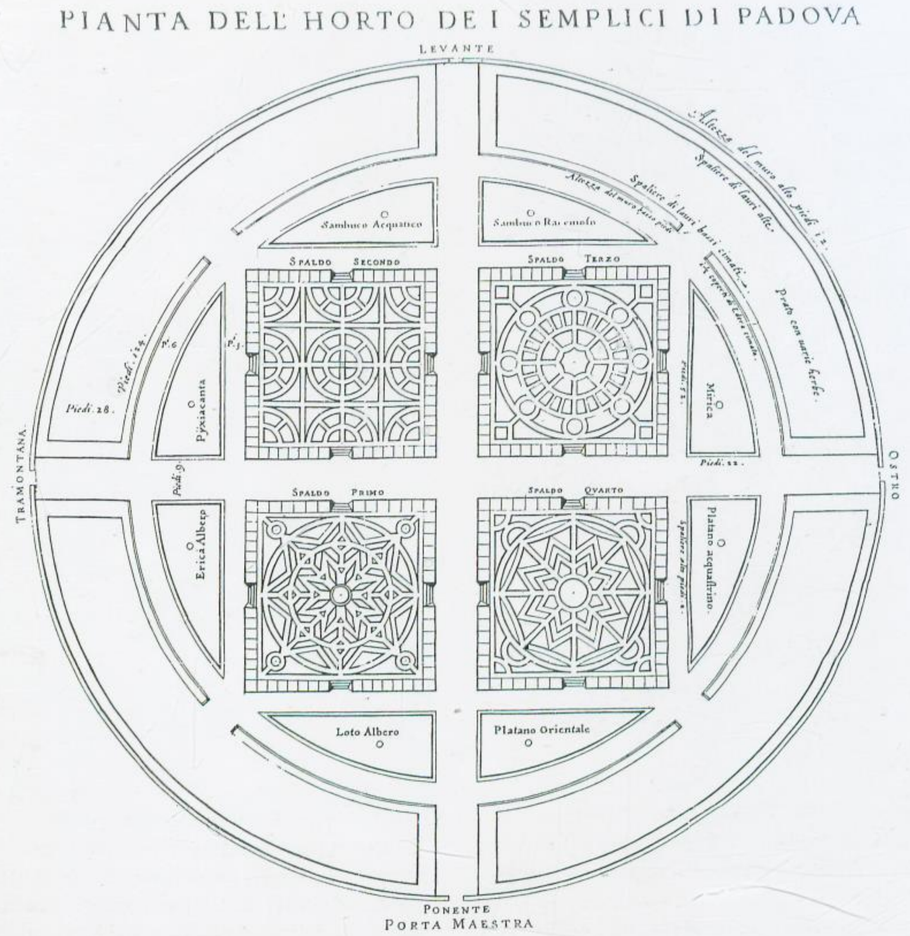
L'horto de i semplici di Padoua, oue si vede primieramente la forma di tutta la pianta con le sue misure; & indi i suoi partimenti distinti per numeri in ciascuna arella, intagliato in rame. In Venetia, appresso Girolamo Porro, 1591. ill. [inc.] 8°.

Provenienza: Biblioteca dell'Orto Botanico, Padova.
H.H.P.11

Il giardino dei semplici di Padova, uno dei primi in Europa, è l'unico orto botanico universitario rimasto fino ad oggi nella sede originaria compresa tra Santa Giustina, il Prato della Valle e la Basilica di Sant'Antonio. Istituito con decreto del Senato Veneto il 29 giugno 1545 per iniziativa di Francesco Bonafede, primo lettore dei semplici nell'ateneo cittadino (1533), conserva ancora nella parte più antica la cinquecentesca struttura circolare internamente ripartita secondo una precisa geometria, che fece dell'orto patavino un *unicum* nel quale studiosi recenti hanno colto numerosi significati simbolici (cfr. tra gli italiani Azzi Visentini). Le dettagliate descrizioni del Guazzo (*Historie*, anno 1546) e di Girolamo Porro costituiscono una preziosa testimonianza dell'origine e dei primi progetti relativi all'orto. Il volume del Porro contiene anche le note incisioni raffiguranti la pianta del giardino ed i quattro spalti interni, divisi in numerose "arelle", che richiamano i disegni di aiuole proposti qualche anno prima dal Serlio. La fama dell'*hortus sphaericus* è attestata anche nei secoli seguenti da riproduzioni famose come quelle del Tomasini (*Gymnasium Patavinum*, 1654), di Pietro Chevalier (1831), di Giovan Battista Cecchini (*Album della R. città di Padova*, 1842), di Andrea Tosini (*Guida all'Imperial Regio Orto Botanico in Padova* di Antonio Ceni, 1854). Considerato fin dall'inizio un'istituzione prestigiosa, il giardino ebbe validi prefetti a partire dal primo, Luigi Anguillara, che fu discepolo di Luca Ghini, erborizzò con il frate agostiniano Evangelista Quattrami e fu in contatto con l'Aldrovandi.

Proprio per l'Aldrovandi nel 1571 e nel 1579 furono eseguiti i disegni degli spalti che sembrano essere la più antica documentazione grafica relativa all'orto, del quale, nel giugno scorso, a Padova è stato celebrato il 450° anniversario della fondazione con un convegno internazionale.

A questo proposito è da segnalare il volume *L'Orto botanico di Padova 1545-1995*, edito a cura di Alessandro Minelli, che raccoglie gli studi più recenti ed aggiornati sulla famosa istituzione. *(ML)*



A I BENIGNI LETTORI.

SI auuertiſcono i ſauij, & giudicioſi Lettori, che l'Indice delle Piante del Giardino è ſtato formato, & compoſto da un Gentilhuomo nobile,& ben'intendente di queſta diuina facoltà delle piante; il quale ha abbracciato non ſolo le Piante cõtenute nel Giardino,ma ancora quelle di fuori ne' molti uaſi,& ſeminario del Magnifico, & Eccellentiſſimo Cortuſo il Preſidente,da eſſerà tempi conuenienti trasferite in eſſo Giardino per beneficio uniuerſale,con molt'altre Piante Cretiche,& India ne ſoprauenute,che non ſi cõtengono nell'Indice.

Appreſſo s'auuertiſcono, che le uoci Spaldi, Spalti,Quadri,o appartamenti ſono ſtate uſate riſpetto alla forma,& all'altezza di quegli altiſſimi Sporti,o forma di Pomerij interni, & ſpacio di terreno contenuto tra il Muro alto, & il Muro baſſo della circonferenza,& tra una Spalliera di Lauri,& l'altra ſimile ad un Theatro. Et per confeſſar'il uero ingenuamẽte habbiamo fatto ciò per non ſaper con quai piu proprie uoci,ò parole eſplicare,ò circoſcriuere artificio tale, fin tanto che qualche piu ſauio,&intendẽte di noi di tale materia ſi degnerà benignamente auuertirci,come haueremo alla ſeconda riſtãpa a nominare,& cõ quali piu proprie uoci,& epitetti eſplicare i detti artificioſi,& poco ſoliti,anzi rariſſimi,& ſingolariſſimi appartamenti.

Et di piu ſi dice che nel centro,ò mezo che dire uogliamo di ciaſcuna delle Areole, che contengono la diuerſità dell'herbe,& altre Piante, ui ſtanno, o Arbori nobili, ò Arbuſti, ò fruttici, o ſotto fruttici, come Cipreſſi,Anagiri, Macaleb, Platani regij,Pini,Peci,Abeti, Loti,Oſiacante,Piriacante, Agrifogli, Lauri Regij, detti Dattili di Tribiſonda, Citiſi,& tanti altri tali, quante ſono il numero delle Areole,lequali ſono coſi computando, cioè nel primo Quadro all'entrare à mano ſiniſtra Areole numero 141. Nel Secondo 125. Nel Terzo 121. & nel Quarto Areole 117. che ſumano il tutto ne i detti Quattro Quadri principali Areole numero 504.



Tav. 31: gelsomino



Tav. 35: ortica e malva.

MICHELANGELO TILLI
Catalogus plantarum horti Pisani... Florentiae, typis Regiae Celsitudinis, apud Tartinium & Franchium, 1723. ill. [inc.] fol.

Legatura coeva in piena pelle spugnata.
Provenienza: Fondo Estense.
A.36.H.1

Nel Rinascimento, con il rifiorire degli studi naturalistici, si ebbero orti botanici privati di rilievo. Nell'ambito degli studi universitari tale istituzione seguì di qualche anno la costituzione dell'insegnamento specifico: la "lectura simplicium", finalmente staccata dalla "medicina pratica". A Padova nel 1533 vediamo la nomina di Francesco Bonafede, a Bologna nel 1534 quella di Luca Ghini, che poi nel 1544 passò a Pisa. L'Orto Pisano, fondato nel 1545, ebbe l'attuale sede nel 1591. La necessità di avere a disposizione le piante da mostrare nelle lezioni, durante tutto il corso dell'anno, portò Ghini per primo in Italia a creare il giardino di carta, *l'Hortus cartaceus*. Infatti, l'*Hortus siccus*, raccolta di piante essiccate, a causa delle inevitabile alterazioni cromatiche subite dagli esemplari nel processo di essiccazione, non poteva soddisfare a pieno l'esigenza di rendere inequivocabilmente identificabili le varie specie. Nacquero così le bellissime raccolte di acquerelli realizzate da grandi artisti. Lucia Tongiorgi Tomasi (*Inventari della Galleria*, 1979) ricorda il rinvenimento di cinque codici illustrati, inediti, contenenti complessivamente un migliaio tra tempere e disegni a penna di soggetto botanico e zoologico facenti parte della biblioteca dell'Orto Botanico Pisano. Tra gli artisti si segnalano Filippo Paladini e Daniel Froeschl. Proseguendo questa tradizione anche Michelangelo Tilli fece eseguire centinaia di disegni acquerellati e a tempera per cogliere le piante nei particolari momenti della loro vita. I tre volumi della raccolta datati 1712, 1714, 1730 sono però ora conservati al British Museum of Natural History di Londra. L'opera a stampa del Tilli è corredata da cinquanta incisioni opera di Cosimo Mogalli, alcune delle quali sono tratte dai disegni ora a Londra (Garbari, 1993) *(PO)*



Antiporta



p. 611

PAUL HERMANN
Horti Academici Lugduno-Bataui catalogus... exibens plantarum omnium nomina, quibus ab anno MDCLXXXI ad annum MDCLXXXVI Hortus fuit instructus... Lugduni Batavorum, apud Cornelium Boutesteyn, 1687. ill. [inc.] 8°.

Legatura coeva in pelle con impressioni in oro. Stemma estense sui piatti.
Provenienza: Fondo Estense.
A.45.B.28

L'antiporta, incisa da Abraham de Blois su disegno di Wilhelm van Mieris, raffigura Minerva al centro di un giardino adorno di piccole aiuole rettangolari nell'atto di ricevere in dono delle piante. Le tavole che illustrano il testo rivelano una grande qualità artistica ed un notevole rigore scientifico. Autore dell'opera, in cui si propone un originale sistema di classificazione delle piante, basato sulle caratteristiche del frutto, è Paul Hermann, medico e botanico nato a Halle nel 1640 che, tornato in Europa dopo un soggiorno di otto anni nelle Indie Orientali, si mise ad insegnare all'università di Leida, dove rimase fino alla morte avvenuta nel 1695. Per l'orto botanico di Leida, fondato nel 1587, si può ricordare che «fu in un primo momento proposto di adottare lo stesso identico schema di quello di Padova, di cui uno studente olandese, Bernardus Paludanus (1550-1633), immatricolatosi presso l'ateneo patavino nel 1575, aveva accuratamente copiato il disegno in un foglio, che rappresenta la più antica immagine dell'orto patavino, oggi conservato presso l'Archivio Municipale di Leida. L'idea venne però accantonata in favore di un più tradizionale tracciato a scacchiera, dalla pianta rettangolare» (Azzi Visentini, 1992). *(ML)*



v. 1, fig. 36: lilium.



v. 2, fig. 22, anemone.

JAN COMMELIN
Horti medici Amstelodamensis rariorum tam Orientalis, quam Occidentalis Indiae... plantarum... descriptio et icones ad vivum aeri incisae... Amstelodami, apud P. & J. Blaeu, nec non Abrahamum Someren, 1697-1701. 2 v. ill. [inc.] fol.

Legatura coeva in pergamena rigida, impressioni a secco sui piatti.
Provenienza: fondo estense.
A.41.H.25-26

Jan Commelin fu l'artefice con Jan Huydecoper del nuovo orto botanico di Amsterdam, trasferito in un luogo che ne permettesse uno sviluppo adeguato all'accoglimento delle nuove piante provenienti dalle Colonie Olandesi, dal Malabar, India, Ceylon e Indie Occidentali. La morte non permise a Commelin di portare a termine la descrizione delle specie presenti nel Giardino Botanico, che fu compiuta dal nipote Caspar, anche lui botanico, docente all'Università di Amsterdam. L'edizione, in latino e in olandese, molto accurata ha splendide tavole incise tratte dagli acquerelli di Jan e Maria Monincky. *(PO)*

A fronte
vol. II, fig. 108.



Per M. S. B

×

189

Il giardino

Sago, silente, ombroso
è il mio giardin romito,
Ei d'ogni affetto ascoso
Fedel custoditor,
ch'ivi gli augelli imito
Cantando affanni e amor,

Coll'amistà che pura
In cor gentil è ascolta,
E che immutabil dura
Perchè si forma in ciel:
Mentre è l'amor talvolta
Fior di caduco stel.—

Ovver d'annose piante
Tacita all'ombra io seggo,
E col pensiero errante
Volo in estranei lidi,
E allor presenti io veggo
Què che lasciai nel Dì.

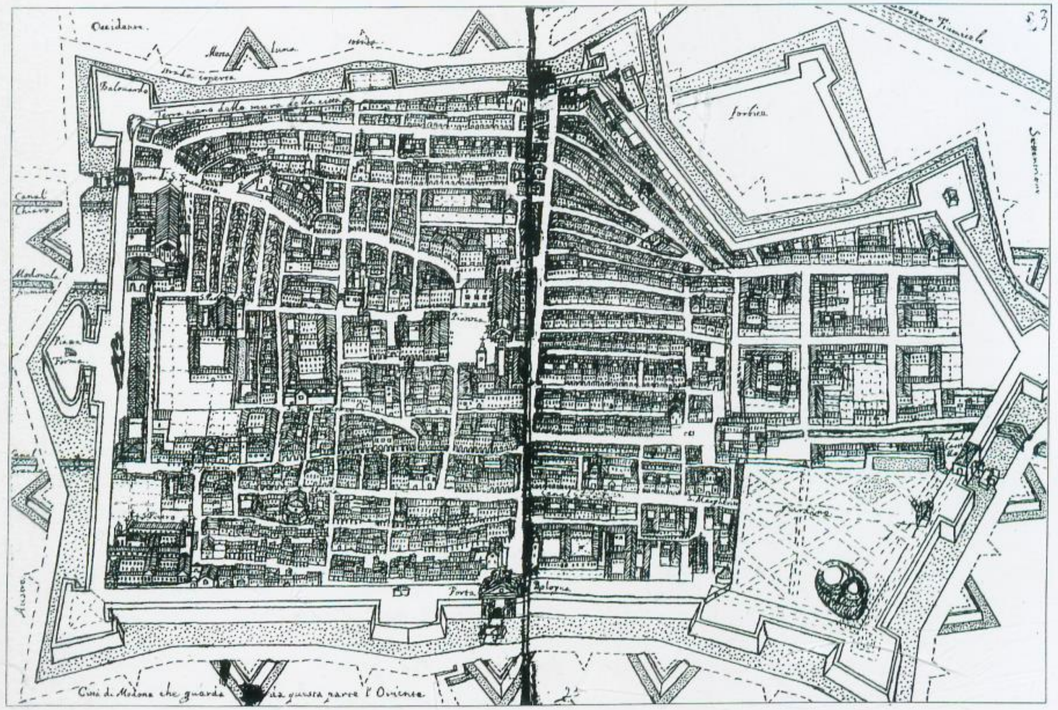
Sì in quel boschetto ho pace;
Tra i fior giocondo io sono;
E inganno, o un ben fugace
Il mio piacer non è...
a voi, monarchi, il trono,
Ed un giardino a me—

Poesia manoscritta di Cesare Campori.

Appendice

GIARDINI STORICI MODENESI

di
Anna Rosa Venturi



Pianta della città di Modena, XVII secolo.

Se oggi Modena può vantarsi di essere una delle città italiane più dotate di spazi verdi, bisogna riconoscere come essa abbia avuto alle spalle un intenso e costante lavoro per riscattarsi da una greve eredità di paludi, di canaline, di miasmi malsani e corrotti. Si deve risalire concettualmente ad una città sorta entro un'area piatta della Padania, cresciuta nel Medioevo come aggregato urbano attorno alla propria cattedrale, secondo uno schema che, pur improntato alla struttura romana, si è in seguito ampiamente affidato alla casualità, mantenendo inoltre all'interno delle proprie mura aree di scarico e canali variamente "nuotanti". Fino a quando gli Estensi hanno avuto la loro capitale ed il loro centro a Ferrara, Modena resta forzatamente legata ad un ruolo marginale e, anche se Ercole II ne amplia i confini verso l'attuale Corso Canal Grande, con quella che verrà pomposamente definita l'*Addizione erculea*, ad imitazione di quella ferrarese, la trascuratezza del suo aspetto estetico ed igienico è attestata da molteplici fonti. Se ne sono un'indiretta conferma i ricorrenti episodi di epidemie, ne sono altresì dirette testimonianze un paio di singolari sonetti che ci piace riportare nella loro integralità.

Uno, caudato, è di Alessandro Tassoni che descrive con la sua irridente ironia la propria città e coloro che vi abitano: (It.835=α.G.1.18/23)

Modana è una città di Lombardia
Che nel pantan mezza sepolta siede
Ove si suol smerdar da capo a piede
Chi s'imbatte a passar per quella via.

Scrive un antico autor, che quivi pria
Fu de le rane già l'antica sede
e ch'una vecchia al loco il nome diede
MODANA detta che vi fea osteria.

Non ha laghi vicin, selve ne' monti
Lontana al fiume e più lontana al mare
e dentro vi si va per quattro ponti.

Ha fra l'altre una cosa singolare
che zappando il terren nascono fonti,
sì che per sete non si può pigliare.

Ha una torre che pare
un palo capovolto, e le contrade
corron di fango e merda a mezza estate.

Le case affumicate
con portici di legno in su i balestri
e catapecchie, e canalette e destri.

E su i canti maestri
e a' fianchi delle porte in ogni parte
masse di stabbio vecchio, inculte o sparte

e in un buco in disparte
Ha il Potta suo ch'ogn'altra cosa eccede
Ch'è tanto piccolin che non si vede.

L'altro, attribuito ad un marchese Rangoni ed ascrivibile ad un maturo Seicento, ne ricalca i moduli e rappresenta la città come trasudante miasmi e degrado, riconoscendovi inoltre una popolazione per lo più spregevole. È riportato in due manoscritti della Biblioteca Estense, il ms.It.1905= β.2.3.25 e la miscellanea It.1115: α.S.9.24.

Portici affumicati e strade strette
Torte, piene di buche e di letamme
Un'aria sempre torbida ed infamme
un continuo notar di canalette.

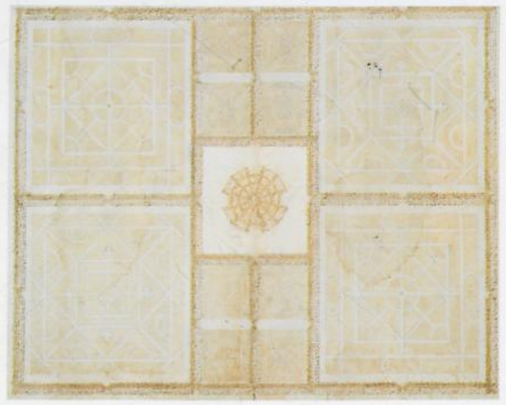
Femmine lorde e di contaggio infette
Poca moneta e per lo più di rame
Gente superba che si muor di fame
Teste leggere e lingue maledette

Chiese pollute di misfatti atroci
Clero sozzo, ignorante e popol ghitto
che sol si pasce di salsiccia e noci

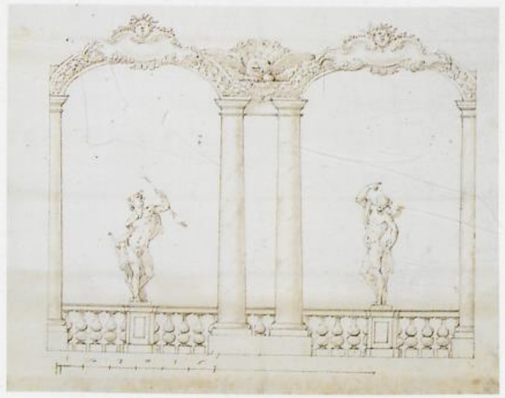
Così trov'io in un mio libro scritto
Non volgete ver me gli occhi feroci
Questa è Modena vostra e state zitto.

Tuttavia con la devoluzione e col passaggio di Ferrara allo Stato Pontificio, Modena, divenuta capitale di Ducato (1598), assiste ad un graduale, ma netto impulso costruttivo e ad un rinnovato fervore architettonico. In base alle citate testimonianze, ha necessità di più che un solo ritocco e massicce operazioni di sterramento attorno al convento di San Domenico vengono immediatamente attivate per render possibile la costruzione di una reggia adeguata.
Al proposito la *Cronaca Spaccini*[1] ai primi del Seicento, riferisce di imponenti opere di pulizia delle strade commissionate anche con la forza agli abitanti nelle zone intorno alla corte: infatti si rendeva sempre più urgente sistemare la zona dell'antico castello, quella che poi sarà destinata alla costruzione del palazzo vero e proprio.

ASMo, pianta di giardino (v. scheda p. 239).



ASMo, F. Stringa, progetto per giardino (v. scheda p. 240).



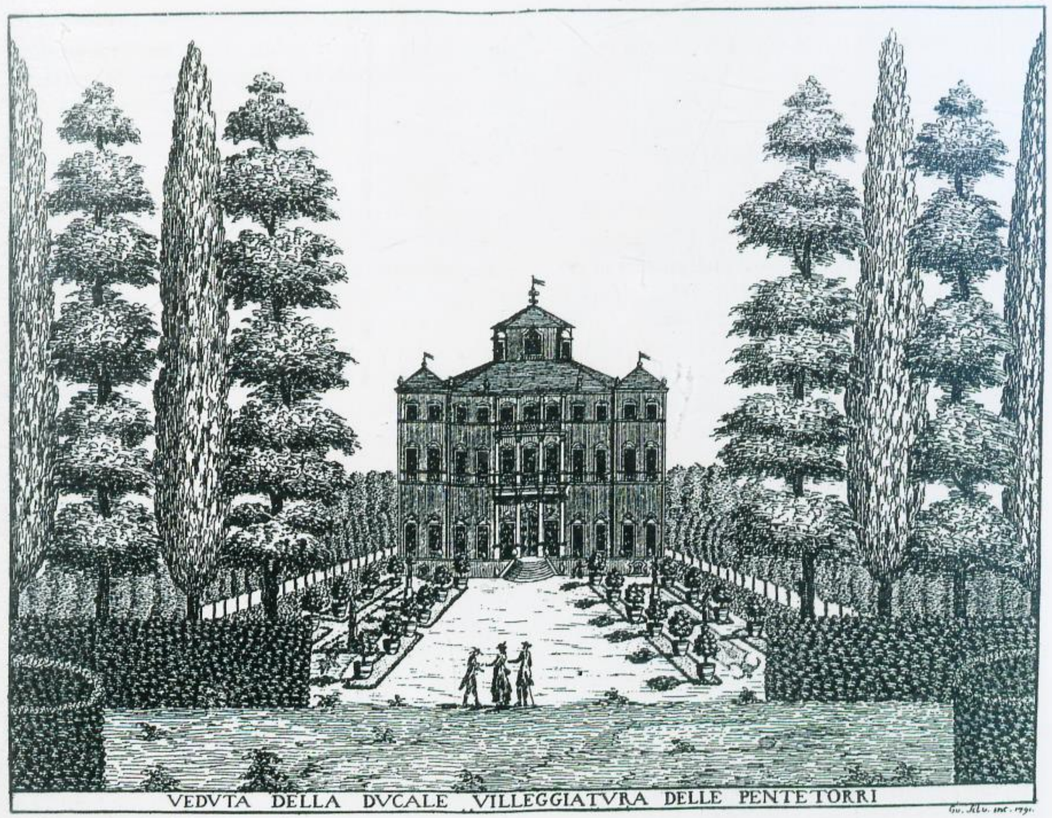


F. Stringa, scenografia teatrale (v. scheda p. 239).

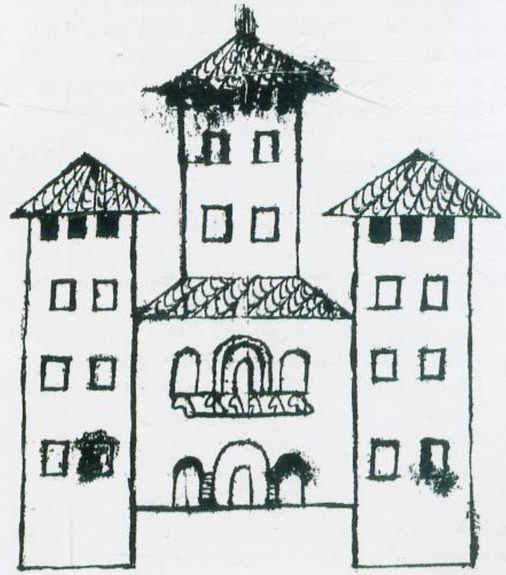
Certo la nuova configurazione della città, assurta al ruolo di capitale, se da un lato richiede una reggia degna di un sovrano, dall'altro si deve render atta ad ospitare una corte. Palazzi adeguati saranno pertanto via via costruiti per le famiglie che hanno seguito i Duchi nel loro spostamento e migliorie verranno eseguite nelle dimore già esistenti.
È ancora lo Spaccini a dirci come nel luglio 1602 (il mercordì 3 per l'esattezza) «...il Sig.r Duca prepara gran cose nel giardino, ha fatto fare attorno la peschiera la bella salicata da mettervi intorno vasi di naranzi, et questo è stato da San Pietro sin hora, havendo di più salicato un seraglio in detto luogo solo per ballare in una notte, poi, più verso le stalle, se vi fa un luogho per farvi una magna cena, il che per questo guastano tutto quello che s'era coltivato» (vol. II, p. 331).
Anche la sistemazione del giardino rientra dunque nell'ottica di un'architettura regale che rimarca lo sfarzo della costruzione vera e propria, lo sottolinea ancora Spaccini (vol. III, pp. 13 e 47), riferendo gli imponenti lavori alla peschiera e al barco dell'aprile e del giugno del 1603.
La Biblioteca conserva al proposito una memoria autografa di Giuseppe Campori (Doc. Camp.185.1) tutta sul giardino del Duca. Il Campori, attento frequentatore di archivi, analizza le documentazioni dei libri camerali[2]. Dai suoi appunti si desumono importanti notizie, che peraltro l'autore non ridusse in forma organica né diede alle stampe: riferisce come subito dopo la devoluzione, nell'anno stesso 1598, Cesare abbia fatto erigere una folta siepe perimetralmente alla terra del giardino «con un riparo alquanto di terra, acciò le Altezze Loro potessero portarvisi a ricreazione senza essere vedute...». Il terreno per rendere attuabile l'edificazione del giardino era stato precedentemente incamerato attraverso l'acquisto di terreni di proprietà della famiglia Bellincini "per modenesi lire 5.000". È interessante notare come gli operai adibiti agli sterramenti per il barco e la peschiera e agli imponenti disboscamenti fossero mantenuti a spese della Comunità. Infatti, anche a pagina 132 dei libri camerali, sotto la data 5 giugno 1600 compare la domanda "fatta per parte di Sua Altezza di uomini per segare il giardino dalla parte dei serragli alla Porta Castello fino a San Giovanni Battista, con obbligo di dargli il vitto, cosa che la città condiscese di farlo per piacere a S.A."

La piantina inserita nel ms.*Trattato della città di Modena et suo ducato*, attribuibile alla metà del Seicento, delinea con una certa precisione la fisionomia di una città in cui, oltre allo spazio verde ragguardevole attorno al Palazzo Ducale e di privata proprietà dei sovrani, non vi erano consistenti aree verdi di privati all'interno della cinta muraria che nel frattempo aveva assunto la sua fisionomia pressochè definitiva. Ad eccezione di un largo appezzamento circostante il monastero e l'abbazia benedettina di San Pietro, quello di San Paolo e quelli circostanti altri conventi che sicuramente comprendevano anche l'orto con l'area riservata alle piante officinali, Modena non sembra avere più che circoscritti cortili all'interno delle case patrizie. D'altra parte, se gli insediamenti conventuali avevano per anni goduto di una situazione di privilegio, costituendo aggregati ("*chiesa, convento ed orto*") di spicco e rilevanza rispetto agli altri spazi, le case cittadine trovano uno sbarramento alla propria espansione proprio nella cinta muraria, che tassativamente circoscrive l'area urbana.

Le documentazioni presenti in Archivio di Stato di Modena relativamente al secolo XVII ci inducono a pensare che il notevole interesse dei Duchi per i giardini durante il periodo ferrarese si sia trasferito con analoga rilevanza a Modena.
In diversi *mappari* estensi dell'Archivio di Stato (Fabbriche 91/4; 91/8;91/21) viene confermato un interesse che oltrepassa di gran lunga la casualità e che dalla famiglia ducale pare essersi esteso anche alle famiglie patrizie modenesi. Si annoverano splendide tavole con diversificate disposizioni di giardini, di aiuole, di *parterres*: sono presenti studi di pergolati e di fitti cespugli disposti a labirinto secondo i canoni della più raffinata architettura del paesaggio nel Rinascimento italiano.
Molteplici in Archivio sono le testimonianze di Pirro Ligorio in studi non direttamente di giardini ma di carrozze e di arredi vari, quelle di Antonio Vacchi che continua ad agire nel Seicento modenese insieme con lo Stringa, col Rainaldi e con altri architetti. Per tutto questo secolo, il giardino ducale cerca infatti uno sviluppo ed una collocazione prestigiosi: architetti si adoprano per suggerire soluzioni adeguate al gusto e alla teatralità del tempo. Sono splendide in particolare le tavole probabilmente attribuibili a Francesco Stringa (ASMo, Mappario Estense, Fabbriche. 95.1-6) che elabora con suggestivi tratti di penna e delicati tocchi di tempera, pergolati, balaustre con statue, fondali in cui l'elemento plastico si fonde con quello paesaggistico in una struttura teatrale e scenografica piuttosto che naturalistica.



G. Silvestri, la villa delle Pentetorri.



B. Valentini, villa delle Pentetorri, particolare.

Di notte, durante i più sontuosi festeggiamenti, con accurati impianti di illuminazione, il giardino diventava parte di una scenografia teatraleggiante che trova proprio in epoca barocca le sue più spettacolari espressioni.

Tuttavia, dal momento che anche l'espansione del giardino ducale a Modena è limitata dalla cinta muraria, l'architettura dei giardini trova sviluppo e impulso privilegiati nelle "delizie" o ville di vacanza, commissionate dai pricipi nei territori periferici più ameni e gradevoli del proprio ducato.
A Gaspare Vigarani, già collaboratore alle fabbriche ducali in varie vesti (anche in quelle di architetto militare e teatrale) è riconducibile la costruzione sia della Palazzina entro i giardini di Modena sia della villa delle Pentetorri nella campagna a nord della cit-



ASMo, progetto del palazzo di Sassuolo.

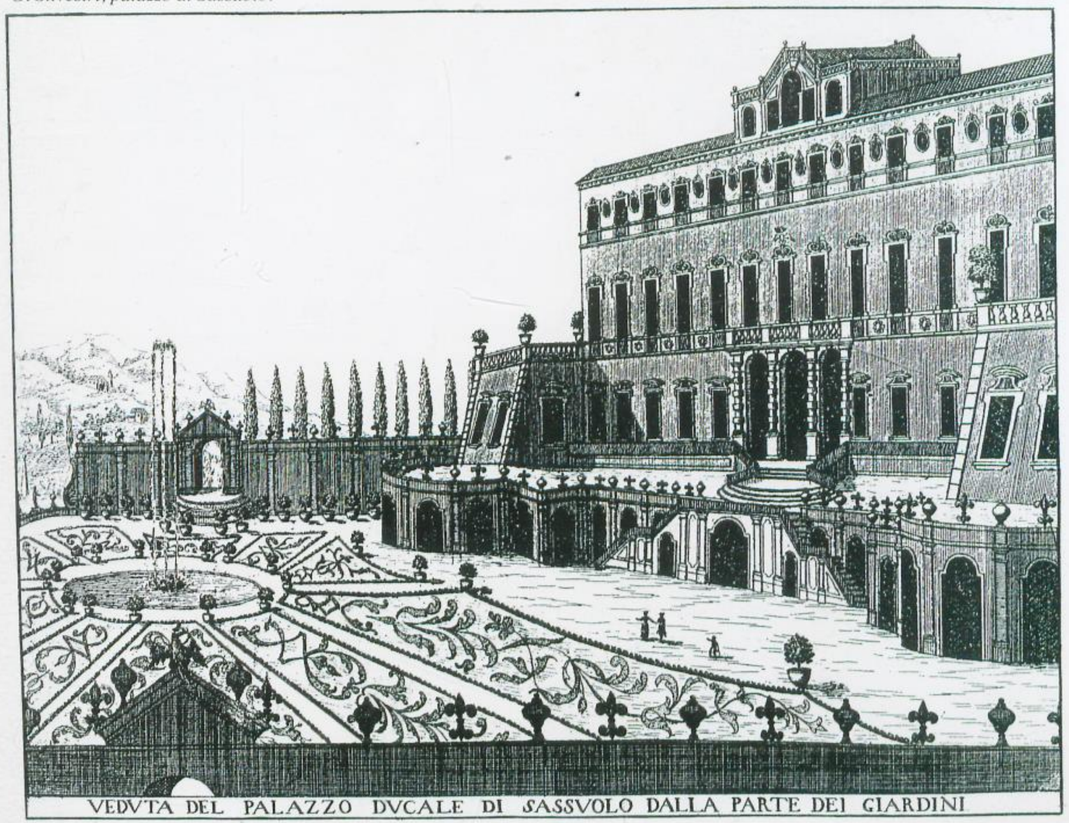
tà. Quest'ultima ebbe come committente il giovane principe Alfonso, ma fu sostanzialmente voluta da Francesco I e nel suo giardino, decantato per lo splendore, si ritrovano gli elementi base della architettura di genere all'italiana.

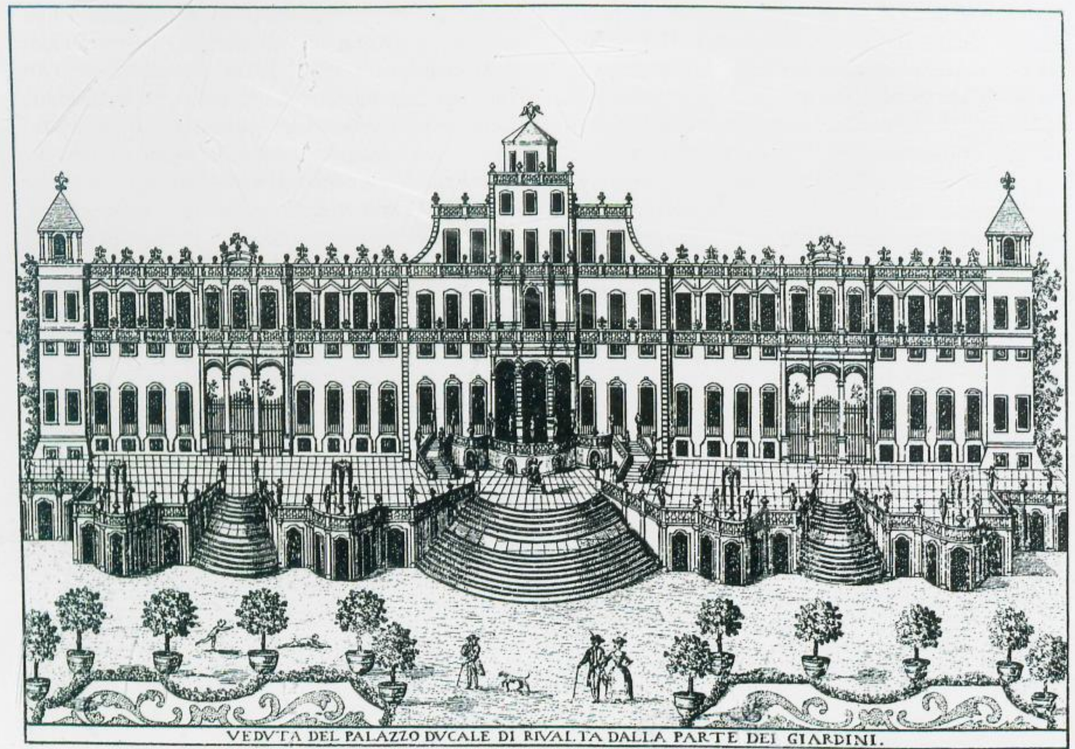
Ma è soprattutto a Sassuolo che si può manifestare senza alcun limite spaziale la fantasia e la libertà compositiva degli architetti ducali. Infatti, a Sassuolo, se la costruzione del palazzo (la "villeggiatura" per antonomasia) impegna stuoli di architetti con a capo l'Avanzini, fin già dal 1634, è soprattutto il recupero della campagna circostante a conferire alla costruzione una sconfinata prospettiva di regalità.
Anche nel corso del Settecento si assiste ad una serie di operazioni volte ad ampliare il parco secondo finalità che ne fanno via via la sede privilegiata per feste, tornei, scenografie ed apparati regali. Non a caso, i Duchi ne fecero un soggiorno preferito alla stessa Modena. La Biblioteca Estense conserva un manoscritto del XVIII secolo (It.1160 = α.T.7.13) contenente la *Descrizione del ducal palazzo di Sassuolo, suoi contigui giardini e fontane* di Nicolò Panelli e datato 1722, pervenuto con il fondo Besini all'epoca di Fracesco IV. È un prezioso codicetto che, a dispetto dell'apparenza dimessa, fornisce notizie di grande interesse sulla disposizione di sale, arredi e pitture. Nella parte finale Panelli riserva alcune parti alla descrizione delle fontane d'acqua «che sono nel Palazzo e Giardino». È una lista stringata di fontane, opera tuttavia di nomi illustri modenesi e non, quali Lattanzio Maschio e Antonio Aragona. Dice ancora che «il Gran Giardino fu fatto col disegno di Bartolomeo Avanzini».
Su questa direttrice si innesta l'edificazione del settecentesco Palazzo di Rivalta, con il Casino della Vasca, un complesso voluto fortemente da Francesco III e da Carlotta Aglae che ne volle fare una piccola Versailles. Vi si riconoscono gli apporti di una pluralità di architetti, dal Ferraroni al Termanini ai bolognesi Giovanni Battista e Francesco Bolognini... Essi cooperano in un'ottica di fastosa commistione di

stili che, partiti dalle esperienze tardo manieristiche e barocche, sviluppano nelle prospettive del giardino, un'atmosfera di grande impatto scenografico.
I sovrani non badarono a spese per questa loro delizia, destinata a finire nella totale trascuratezza e in una sistematica distruzione: fecero sterrare cumuli di terra e, all'interno della vasca così allestita, sull'isolotto centrale, fecero erigere un prezioso casino. Dall'analisi degli *Almanacchi di Corte* risulta assai bene la profusione di spesa, volta alla gestione dei vari giardini ducali[3], nei quali figurano peraltro «parchi di cervi e daini»[4].

Feste, musiche e commedie, oltre che rappresentazioni e tornei venivano eseguiti negli spazi verdi della città e delle ville: Francesco III, con una decisione illuminata, volle farne partecipe il popolo tutto e decise di aprirgli i cancelli del ducal giardino di Modena. Questi potrà così godere di un polmone verde di insospettate dimensioni, che si somma alla consueta «passeggiata delle mura». Era stata infatti alzata all'interno della cinta muraria una passeggiata che trovava sfogo negli spazi ricavati all'interno dei bastioni e che venne valorizzata con la sistemazione della "piazza d'armi". Quivi infatti, nel 1782, Ercole III, ripristinata la viabilità delle mura cittadine, trasformò e abbellì il prato di Piazza d'Armi con la edificazione, risultata purtroppo dispendiosissima e destinata a fatale decadenza, di una rotonda centrale e, soprattutto, con la nuova disposizione dei prati. Sta di fatto che «il passeggio delle mura» è una tradizione cui i modenesi non avrebbero rinunciato per nulla: nelle domeniche, nelle sere d'estate, nei carnevali, quando sui baluardi passavano i carri e le maschere.

G. Silvestri, palazzo di Sassuolo.





G. Silvestri, palazzo di Rivalta.

Giova riferire l'ottava iniziale del poemetto «Il passeggio delle Mura del 1721», pervenutoci anonimo in una trascrizione di Domenico Capilupi nel ms. It.1115= α.S.9.24. È passato appena un secolo dal sonetto del Tassoni, ma la descrizione fa pensare ad una città completamente diversa:

Fra quante v'ha Italia eccelse e antiche
Città per sito ameno ed aria pura
Niuna risplende fra delizie apriche
Quanto Modona bella in su le mura.
Pare d'ognor che le ruggiade amiche
Il ciel tramandi a lor natia verdura,
Onde sempre vi spira in su la sera
Un continuo piacer di Primavera.

Questo passeggio è anche un luogo di ritrovo, di "corteggiamento", di chiacchere, di pettegolezzo: ne sono delizioso specchio le ottave di cc.124 r e v, che ci piace riportare:

Vaga cosa è il veder ivi in disparte
I vari atteggiamenti, e il ballenare
De' guardi di chi passa ò riede ò parte
Di chi s'incontra ò di chi sta a parlare.
Tal curioso si ferma, e buona parte
Perde del suo passeggio in osservare
Se con la scorta d'un gentil sorriso
Fiamma occulta scoprir può qualche riso.

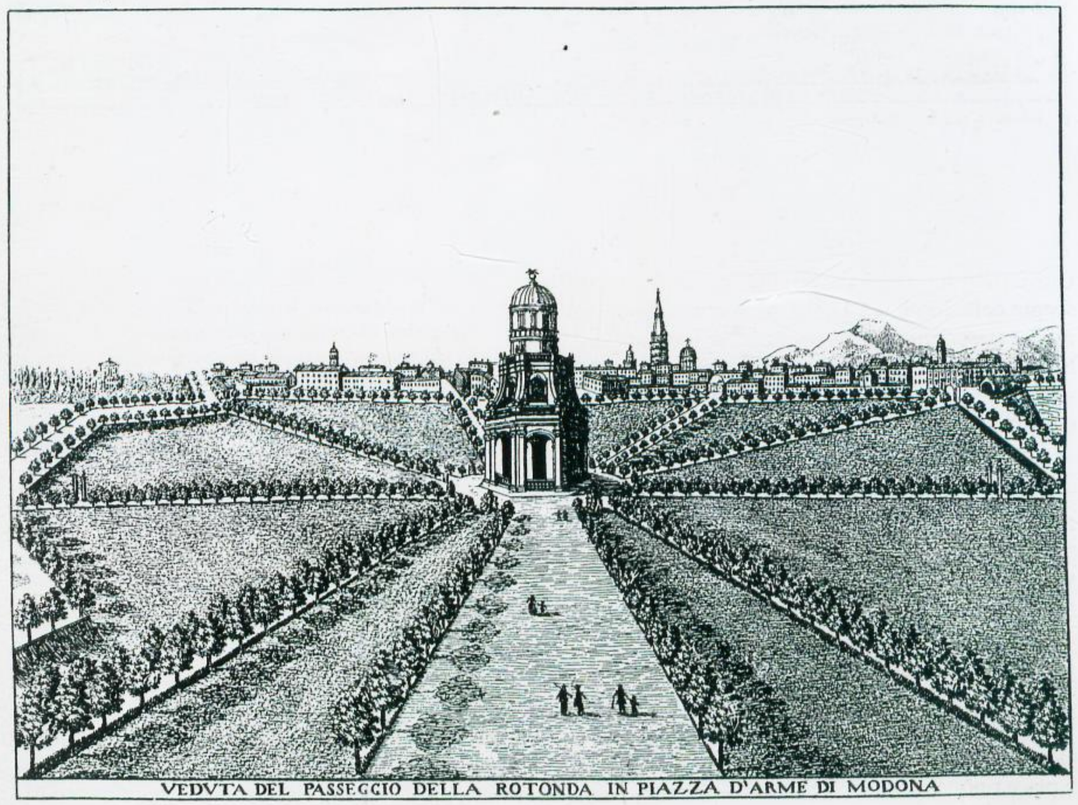
Anche molti fanciulli in sù i balloardi
Corrono dietro a gl'innocenti giochi
Del trucco, della pomma ovve ai gagliardi
Cedan nel corso i primi ad esser fiocchi
Scherzan fra di loro, e ò presto, ò tardi
S'azzuffano giocando, e que' son pochi
Che vogliono soffrir le giuste grida
Di chi ha lor cura, ed è lor dato in guida.

Tali prati, in ossequio ad un rinnovato ed illuminato precetto di pubblica utilità e igiene, divennero un sontuoso camminamento con il passeggio scandito da siepi e filari convergenti verso il centro, opera del capo giardiniere ducale Gaetano Pratesi. È singolare quanto riferisce la *Cronaca Franchini*[5] al tomo II (Camp.1202= γ.D.1.8, c.50):
«Adi primi Marzo cominciarono per ordine sovrano i lavori delle mura di questa città, volendo S. A. Ser. ma che siano ridotte più spaziose e larghe, e deliziose, ma l'architetto fu un tale Gaetano Pratesi, cativo giardiniere, il quale volle fare l'architetto, ma invece di acomodarle, le rovinò, ed infatti molte persone andarono dabasso da queste sudette mura e si acuparono che in prima non era mai sucessa alcuna disgrazia». Evidentemente però anche i cittadini non si distinguevano per disciplina, se già il 13 marzo 1783 Ercole III si vede costretto ad emettere un bando contro i danneggiamenti delle piante e delle siepi di Piazza d'Armi. (Per il baluardo sulle mura cfr. ASMO Mappario Estense Serie Gen.le/333).

Nella Villa di Santa Maria di Mugnano, altra delizia estense, assistiamo ad una differente interpretazione della tradizionale "villa". Ercole III, ultimo Duca, ne volle fare sì un luogo di riposo, ma anche un itinerario sacro, atto all' edificazione spirituale e al ritiro. Il Martinianus Recessus o Romitorio Martiniano comprendeva dunque cinque oratori oltre alla Santa Casa di Loreto e alla Via Crucis, restando pur sempre anche sede regale dotata di un vasto giardino che sconfinava nelle dolci campagne modenesi verso la collina.
È un giardino ancora squadrato ad aiuole e *parterres*, ma già più modernamente volto a nuove prospettive. Si segnalano «due Anfiteatri per li giuochi del Pallone», sedili, urne e guglie per le statue di marmo..., boschetti e non vi manca l'orto[6].

I nobili vicini alla Corte e le famiglie tradizionalmente emergenti gareggiano per rendere più belle le loro

G. Silvestri, piazza d'armi.





G. Silvestri, villa di Mugnano.

case ed i loro giardini. È ancora Spaccini (vol. III, p. 73) a testimoniarci come nel giugno 1602, in occasione della visita a Modena della Duchessa di Parma, «... il Sig.r Conte Giovanni Rangoni à prestato il suo palazzo al Sig.r Duca...». D'altra parte la posizione della famiglia Rangoni a Modena era quella di una vera e propria "casata reale".

Poiché l'assetto urbanistico all'interno della cinta muraria non permette quasi mai l'espansione di veri e propri giardini, ma solo entro spazi ridotti, poco più di cortili, sono soprattutto le ville di campagna che si arricchiscono di spazi verdi.

Qualche eccezione a questa regola è costituita dalla presenza di giardini urbani di alcune dimore quali la villa Campori di Via Ganaceto, col giardino affacciato fin sul percorso delle mura, la casa Molza e alcuni palazzi talora coi giardini sul Naviglio.

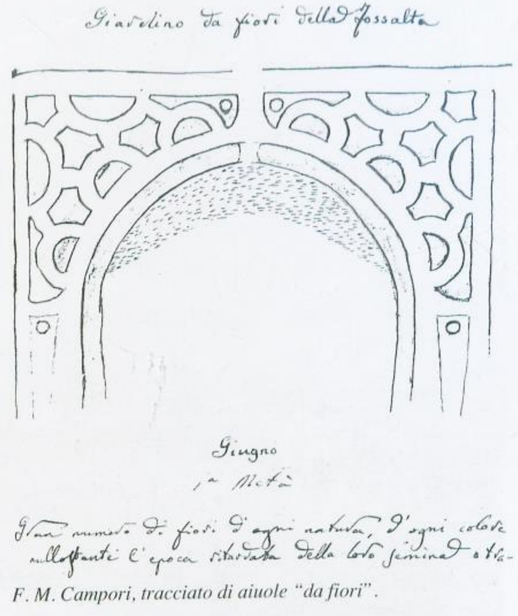
Le emergenze nell'architettura dei giardini sono però nella campagna, in quelle "ville" patrizie che fin dai tempi più antichi costituivano il raccordo ottimale tra *otium* e *negotium*, fra vita attiva e vita contemplativa.

I modenesi non trascuravano le loro case di campagna e vi trascorrevano buona parte dell'anno, dall'inizio della bella stagione all'autunno inoltrato, spesso ospitandovi o ricevendovi gli amici. Vi si trascorrevano giornate di riposo e di svago, si facevano feste e si tenevano rappresentazioni, e le zone *en plein air* diventavano le protagoniste di questi momenti. Il giardino della villa si fa recesso per convegni intellettuali, per momenti romantici, per raduno di amici.

Muratori si recava di frequente a Villanova presso i Marchesi Orsi così come non disdegnava inviti di altri signori. Il 31 agosto 1704 scrive ad Antonio Maria Salvini da Minerbio: «Sono a villeggiare sul Bolognese per passare in breve anche alla villeggiatura di Villanova dal nostro Signor Marchese Orsi...». Lo stesso succedeva al Tiraboschi che, nei periodi in cui amava distogliersi dagli studi e dalla cura della biblioteca, accettava di buon grado l'ospitalità di qualche mecenate.

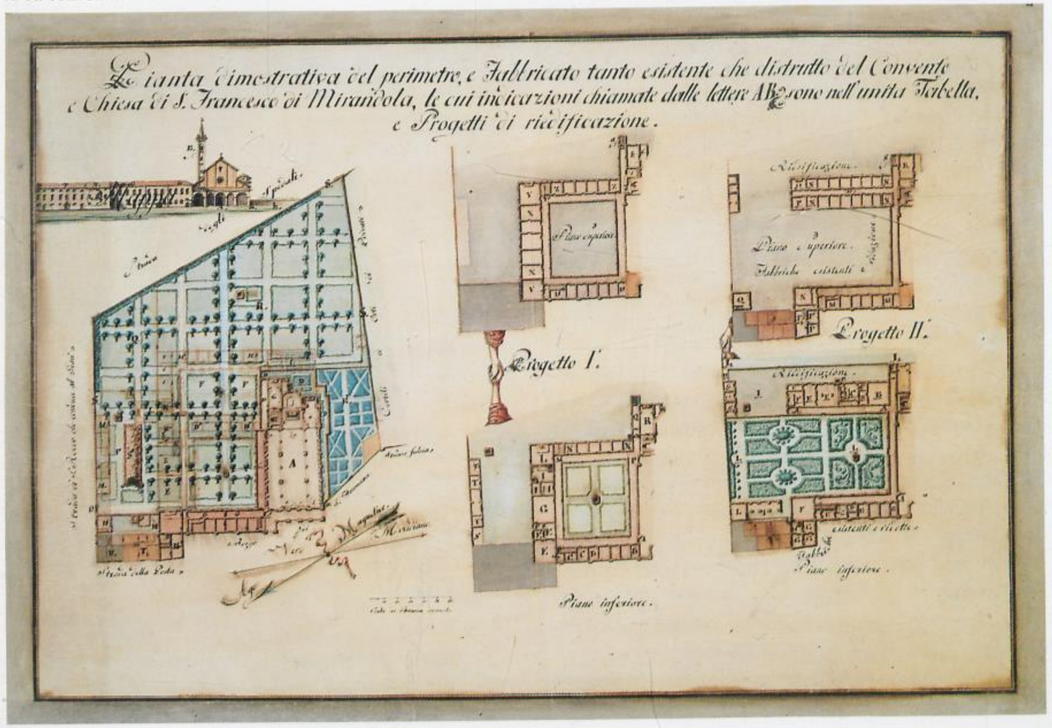
Sono più tarde, ascrivibili già all'Ottocento, le documentazioni conservate in Biblioteca Estense relative ai giardini delle case nobili. Vi risaltano i giardini Campori e gli arredi da esterno di Ferrari Moreni. Ma sono tante le ville circondate da stupendi parchi che nell'Ottocento sono improntati ad una concezione romantica e intimistica del paesaggio. Persino il Parco della settecentesca villa Sorra, peraltro rientrante nel territorio bolognese fino al nostro secolo, venne ristrutturato da Giovanni de' Brignoli, modenese di adozione, responsabile dell'orto botanico estense, nel secolo XIX, secondo il criterio romantico del "giardino pittorico".

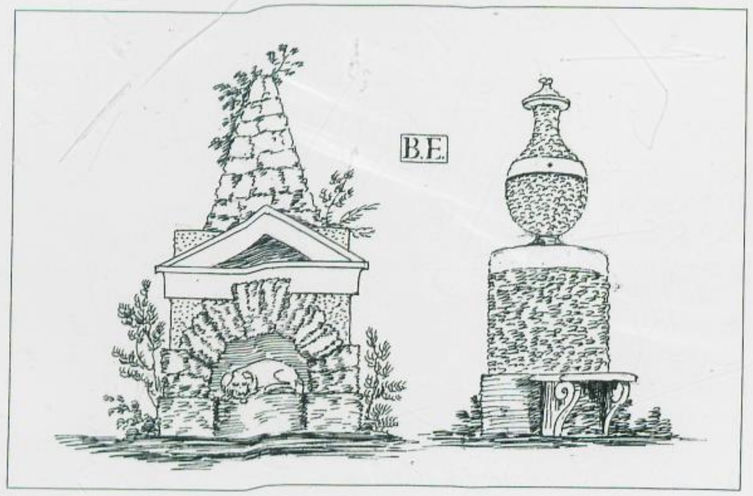
I modenesi tutti sembrano avere grande passione per il giardinaggio e la floricoltura: a Modena si tengono pressochè annualmente mostre floreali a partire dal 1844 con tanto di gare e di premi ai migliori risultati di incroci, di innesti, di coltivar particolari. Sono ri-



F. M. Campori, tracciato di aiuole "da fiori".

Area conventuale del monastero settecentesco di S. Francesco a Mirandola.





Disegni per il progetto di una villa (v. scheda p. 246).

masti anche preziosi opuscoletti, dal titolo *La Fioraia ossia La strenna dei Fiori*, pubblicati periodicamente a resoconto di tali mostre.
A cura del giardiniere capo Carlo Susan e del botanico Aniceto Moreali decollò, dal 1846, la pubblicazione di un *Almanacco di giardinaggio* ricco anch'esso di notizie interessanti (Modena, Tip. Rossi, 1846).
Anche l'*Orto botanico*, ufficialmente voluto nell'Ottocento da Francesco IV, affondava già nei secoli precedenti le proprie radici, ritagliato all'interno del giardino ducale. Provvisto di serre calde e fredde, riflette un'attenzione che risale a Cesare d'Este, il quale aveva fatto trasferire da Ferrara a Modena il Quattrami (cfr. Spaccini, 12 ottobre 1603) per allestire un giardino dei semplici all'interno del verde di palazzo ducale. D'altra parte in tutti o quasi gli spazi legati ai conventi si registra la presenza di piccoli orti botanici finalizzati alla coltura semplicistica e, già nel Settecento si allestiscono le serre, dette *stufe*.
Nel 1765 è addirittura l'architetto Pietro Termanini a disegnare e a progettare la stufa per i giardini del Duca, mentre nell'Ottocento ne viene fatta una nuova, ad opera di Carlo Susan ad imitazione di un modello belga.
È anche doveroso notare lo spazio che a Modena è stato riservato alle evoluzioni dei cavalli e ai tornei. I duchi hanno privilegiato, nei secoli, un interesse particolare alla *cavallerizza ducale*, sede di tornei e di spettacoli ed hanno altresì riservato uno spazio significativo ai giochi della Palla, come si può rilevare dalla documentazione presente in Archivio di Stato.

Insomma si può quasi definire, attraverso l'analisi dei giardini, un *percorso dinamico della città*, avviatasi a trasformarsi da struttura medievale a centro moderno, quasi sempre con un occhio di riguardo, per lo meno rispetto a più generalizzati *standards*, al proprio verde urbano ed extraurbano.

NOTE

1. Ci si riferisce all'edizione a stampa della *Cronaca Modenese* di Giovanni Battista Spaccini, pubblicata nella serie dei *Monumenti di Storia Patria delle Provincie Modenesi*, soprattutto per gli anni 1600-1603 (voll. II e III).
2. Archivio di Stato di Modena.
3. Solo per quello di Rivalta, nel 1796 sono impegnati: Francesco Bolognini in qualità di "Direttore delle fabbriche di Reggio, Rivalta e giardini", Lodovico Bolognini, commissario, ingegnere e "similmente direttore"; Giuseppe Ceppelli, assistente ai lavori della Vasca, Michele Grassi, capomastro, muratore e fontaniere, Girolamo Roccatagliati, "dugarolo alla Vasca", Luigi Brugioni, "custode di quel parco", Domenico Sola "sotto custode", Giuseppe Brugioni, "giardiniere", Giuseppe Ferrari, "custode e fagianaro". Figurano infine due scopatori.
4. Ibidem, anno 1775, p.116.
5. Giuseppe Franchini, *Cronaca di Modena*, ms. cart. in 5 volumi manoscritti, conservato nella Raccolta Campori della Biblioteca Estense (Camp.1202= γ.D 1.7-11).
6. Si cita da *Esercizi di divozione a particolar uso del Romitorio di San Martino di Mugnano*, Modena, Soliani, 1756.

Schede

Trattato della città di Modena et suo Ducato...

Ms. cart., sec. XVII, mm 220x160, cc.I,111.
Legatura: novecentesca in mezza pergamena.
Provenienza: acquisizione recente.
It.1734= α.G.10.3

Siamo di fronte a un manoscritto, recentemente acquistato dalla Biblioteca, risalente circa alla metà del secolo XVII. Oltre alle notizie di cronaca che ci fornisce, esso appare prezioso per la presenza di mappe e di disegni a penna.
Alle cc.22v e 23r si trova la pianta della città di Modena, nella quale sono ben disegnati i *parterres* e la pianta del palazzo ducale, nella forma e con le caratteristiche che doveva avere nel 1650 circa. È sostanzialmente l'area del giardino quale si manterrà attraverso i secoli, dato il blocco della cinta muraria che gli impedisce di espandersi; infatti, pur con le costanti modificazioni nella disposizione interna e negli adattamenti successivi, questa resterà la forma del giardino dei duchi.
Dalla pianta sono rilevabili altre aree cortilive di modesta entità e la notevole porzione di orti e giardini attorno al monastero e all'abbazia benedettina di San Pietro e di San Paolo.
All'interno del testo della cronaca vera e propria, si rintracciano cenni interessanti per l'architettura dei giardini e il peso che essa doveva rivestire nella città. A c.44, riferendosi alle manifestazioni volute da Francesco I per la venuta del Cardinale di Savoia, si parla della macchina "due", costruita a guisa di «un giardino accomodato con bellissime pergole dipinte ...». D'altra parte l'interpretazione dei giardini a livello scenografico ed il loro uso come luogo di feste sontuose è documentato da molteplici cronache fin dal secolo XV. *(ARV)*

Pianta di giardino

Ms. cart., sec. XVI, mm 500x375. Disegno
tempera.
ASMO, Mappario Estense. Stampe e disegn

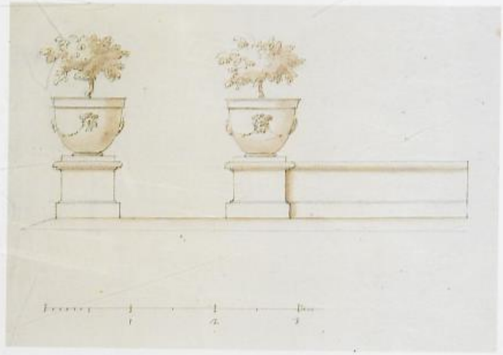
Nella pianta in oggetto, una delle mo
stimoniano l'attenzione per l'architett
gio nell'Archivio di Stato di Modena
strutture squadrate e geometriche del
scimentale: dalle accurate ripartizion
letti segnati da strutture a pergolato,
centrale, all'interesse per i *parterr*
(ARV)

FRANCESCO STRINGA - GIROLAM
Il trionfo della virtù: festa d'armi a c

ms. cart., sec. XVII, mm 315x290, cc. 15; Di
acquerello.
Legatura: mezza pelle e carta radica.
Provenienza: fondo Campori.
Camp.413= γ.B.1.17

Si tratta di una festa ideata per la faust
del principe ereditario. I testi sono del
Girolamo Graziani, mentre le splen
acquerello e tempera sono di France
una delle più note azioni sceniche del
nese, consegnataci non soltanto da qu
esemplare, ma anche da coeve incis
fiche della Tipografia Soliani.
Si presenta qui la scenografia che inq
gersi dell'azione scenica a carattere m
ralistico edificatorio.

Non è casuale registrare anche in un contesto come questo il gusto teatraleggiante che informa la coeva architettura dei giardini: con il contrasto fra ampi spazi che emergono quasi a sorpresa dietro barriere di impervie macchie o, come in questo caso, di scoscese roccaglie. Val la pena di citare la didascalia che accompagna il disegno (c.9): «Qua inaccessibili sassi apprivano precipitosi dirupi, e là verdeggianti cespugli temperavano l'orrore dell'alpestri balze, tra le cui diroccate viscere s'internavano opache grotte».
Sia nella concezione paesaggistica barocca sia nella costruzione "effimera" del teatro e del trionfo del Seicento, documentate anche attraverso la testimonianza diretta di cronache coeve, si registrano le tensioni e gli orientamenti presenti in queste scenografie. *(ARV)*



FRANCESCO STRINGA (?)
Progettazione di balaustra con vasi

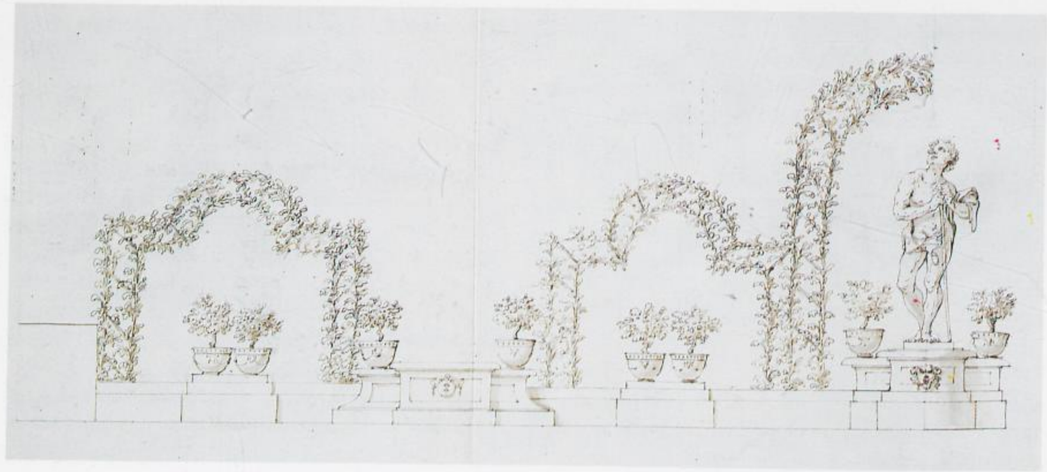
Ms. cart., sec. XVII, mm 420x285. Disegno a penna e leggera tempera.
ASMO, Mappario Estense. Fabbriche, 95/3
(ARV)

FRANCESCO STRINGA (?)
Progettazione di balaustra con pergolato

Ms. cart., sec. XVII, mm 745x515. Disegno a penna e leggera tempera.
ASMO, Mappario Estense, Fabbriche, 95/5
(ARV)

FRANCESCO STRINGA (?)
Progettazione di balaustra con statue

Ms. cart., sec. XVII, mm 445x365. Disegno a penna e leggera tempera.
ASMO, Mappario Estense, Fabbriche, 95/8
(ARV)



BERNARDINO VALENTINI
Operetta in due canti

Ms. cart., sec. XVII, mm 200 x 145, cc.55.
Legatura: settecentesca in bazzana rossiccia.
Provenienza: Fondo Estense.
It.6 = α.P.9.14

L'autore è un poeta di corte che non ha certo consegnato il suo nome alla storia, ma che tuttavia ben si colloca nel contesto cortigiano e ampollosamente barocco sia delle forme sia dei contenuti. Qui si produce in due canti in rima, il primo dei quali «... fa mentione del nobilissimo sangue estense e della felicità, e sito dei suoi stati e provincie...», mentre il secondo contiene «... una vera e semplice descrittione del bellissimo ritiro che'l Serenissimo Prencipe di Modona ha fuori delle mura della sua città».
Si tratta di ottave d'occasione che, al di là del significato poetico, si caricano di un peculiare valore documentario sia a livello di testimonianza sia a livello delle immagini, pur rozze, che li corredano.
L'autore, nei due canti, descrive ed esalta rispettivamente lo stato estense e la villa delle Pentetorri. È appunto la bellezza di questa "delizia estense", uno dei ritiri preferiti dai duchi, ed in particolare del suo giardino, che interessa in questa sede. Progettata dall'architetto di corte Gaspare Vigarani nel secolo XVII, la villa è malauguratamente andata distrutta durante l'ultima guerra mondiale. Nell'enfatizzazione del giardino e della villa, la più recente fra le fabbriche ducali, l'autore esalta indirettamente la potenza dei sovrani.
Il canto, che si sviluppa in ottave a rima alternata per i primi sei versi e baciata negli ultimi due, si sofferma a decantare la bellezza e la studiata perfezione del paesaggio. Si tratta di un paesaggio che risponde pienamente ai dettami di un'architettura geometrica e di maniera, secondo uno schema di giardino "alla francese".
Le aiuole, raggruppate in quattro nuclei di quattro, circondano ed enfatizzano l'accesso alla villa dalla prospettiva anteriore, mentre quella posteriore ospita la peschiera. Il Valentini definisce appunto «quadri» i *parterres* di cui è composto il giardino, visualizzandone praticamente la schematica ripartizione.

Ti dico che'l giardin da questo lato,
come dagli altri ancora in quattro parti
diviso si ritrova, e in tal'istato,
è modo che volendo quivi farte
capire sua bellezza, che ammirato
molto hebbi, homai di più dovrò avisarti,
come in siti aggiustati ivi Uccelliere
per più ornamenti tu potrai vedere.

In ciascun quadro poi d'esso giardino
è lecito veder di versitade
di piante, e fiori, ch'oltra il color fino, ...
tengon varia virtù, vario sapore,
onde daremo lor diverso honore.

Valentini parla di uccelliere, di statue, di fiori e di sentieri, ma anche di fontane

... nel più ornato
viale si vanta di bronzo un bel fonte...
...di vasche per i pesci, di alture...
...tu scorgerai ancora un monticello
appresso la peschiera...
...e di uccelli di ogni sorta
...Tacerò i papagalli ed i pavoni,
...due aironi, ...
maschio e femina dico , e osai vedere,
due covaglie, sgarzette e due galline
dette di Faraon con penne fine.

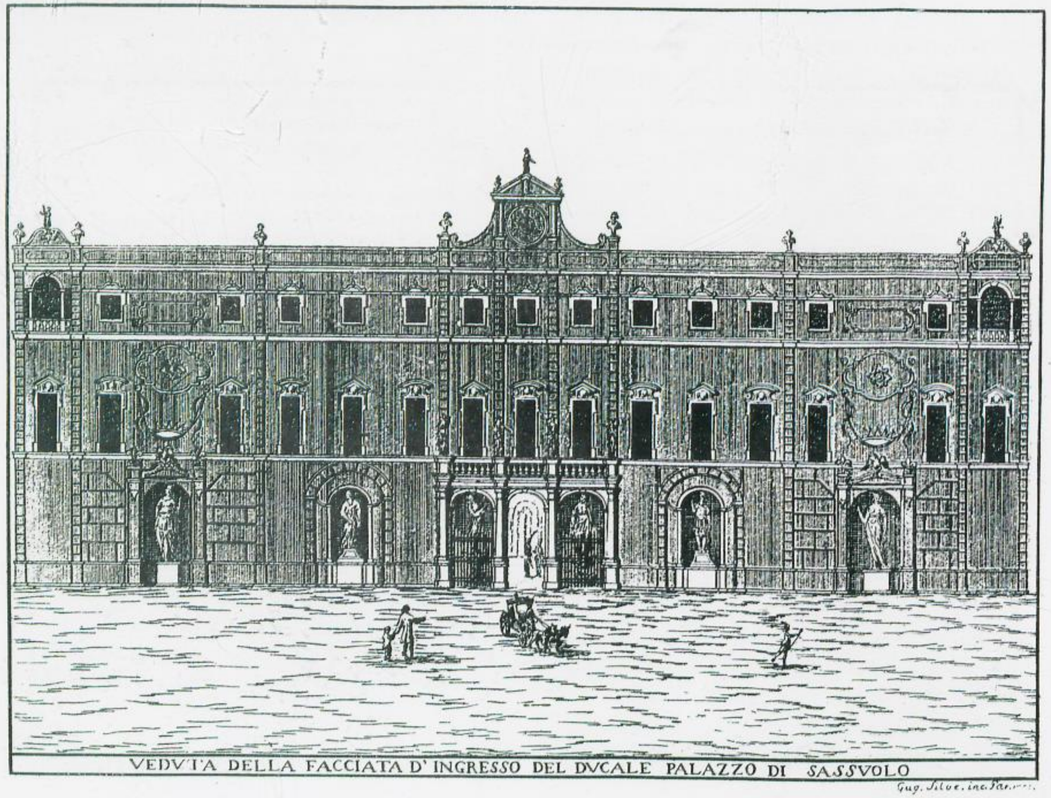
Poi vengono elencate altre serie di volatili rari ed esotici fra cui due struzzi e, soprattutto l'aquila, «insegna dei Duci d'Este».
D'altro canto le tavole incise con precisione da Guglielmo Silvestri confermano la predilezione dei duchi per la fastosa bellezza dei loro giardini: Rivalta Mugnano, Sassuolo, la stessa Pentetorri, la Piazza d'Arme e il giardino di Palazzo ducale sottolineano l'enfasi dell'architettura del paesaggio sapientemente studiata e apprezzata sempre grandemente dai duchi d'Este, secondo una tradizione secolare che affonda le proprie radici già durante gli anni ferraresi del dominio estense, quando il gusto per fiori ed animali esotici era cantato da poeti, dipinto da artisti ed immortalato anche nelle pagine stesse della *Bibbia di Borso*.
L'immagine riportata rappresenta un particolare della tavola a penna che correda il secondo canto. *(ARV)*

Palazzo di Sassuolo, progetto.

Ms. cart., sec. XVIII. Disegno a penna e leggera tempera.
ASMo, Mappario Estense, Fabbriche, n.60

Il progetto, relativo alla facciata del palazzo di Sassuolo visto dalla parte dei giardini, mette in risalto la fastosa scenografia del piano terreno arricchito di fontane e roccaglie. Rimasto soltanto allo stadio di ideazione, il disegno è attribuibile, secondo la Roli Guidetti (in *Residenze estensi*, Modena 1973), a Pietro Bezzi. *(ARV)*

Guglielmo Silvestri, Palazzo Ducale di Sassuolo.

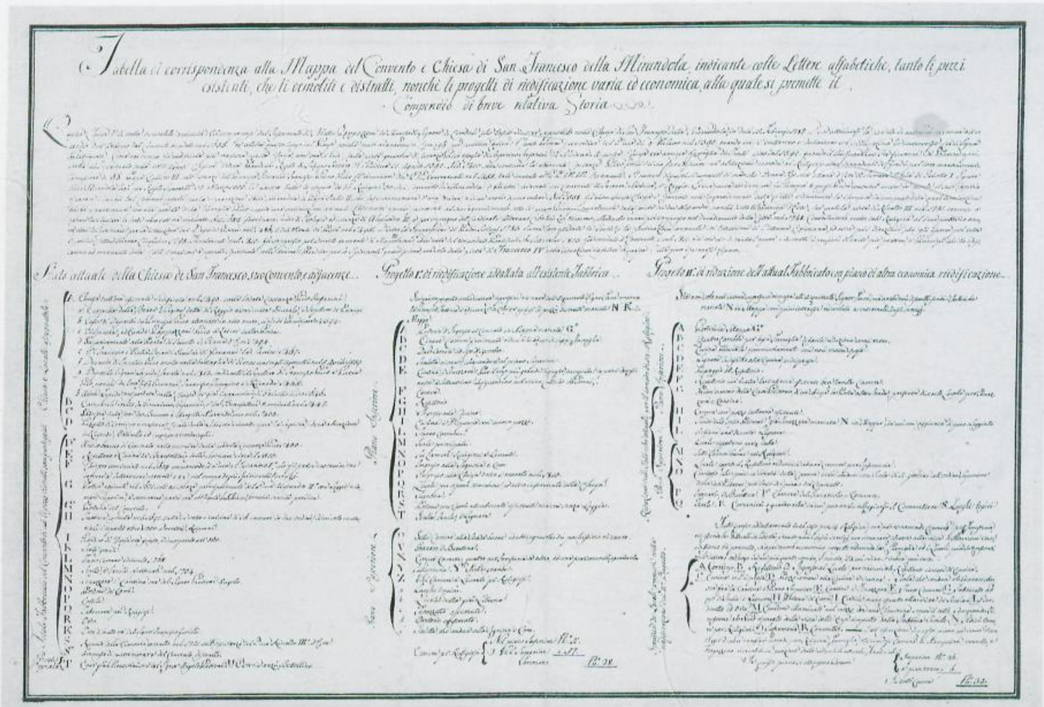


Pianta dimostrativa del perimetro e fabbricato... del Convento e chiesa di San Francesco di Mirandola

Ms. cart., sec. XVIII, mm 635x435. Disegno a penna e tempera.
ASMo, Mappario Campori, 127, 1-2

Nella bella tavola con pianta ed alzato (v. p. 237) sono ben rintracciabili gli spazi riservati agli orti (R), scanditi dalle piantumazioni perimetrali che li separano dalle sezioni di chiostro e giardino. È interessante notare un recinto racchiuso all'interno dello spazio "R" centrale, riservato molto probabilmente alle piante officinali, residuo di un antico orto dei semplici. *(ARV)*

Tavola descrittiva della mappa del monastero di S. Francesco a Mirandola.





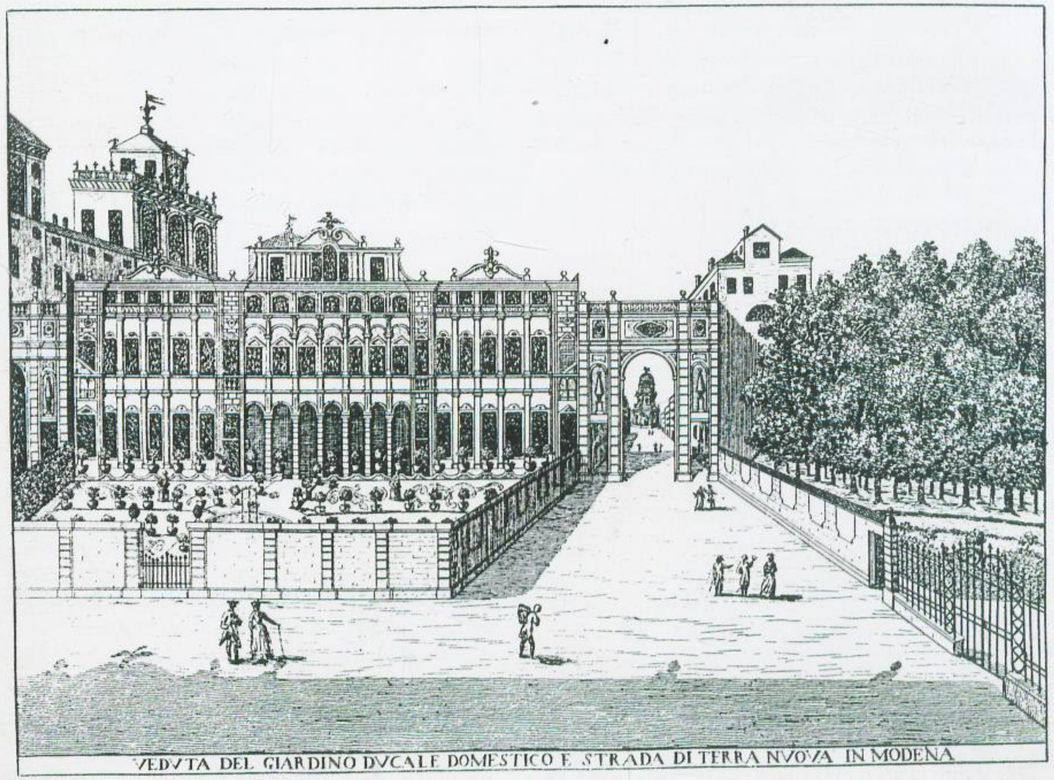
GUGLIELMO SILVESTRI
[Vedute della città di Modena]. [Parma, s.d. 1789-1791]. ill. 4° obl.

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: dono Dondi 1906.
Le illustrazioni sono costituite da incisioni.
Misc. Dondi A.109, n. 1

Il 29 gennaio 1598 il duca Cesare, sconfitto dalle truppe pontificie, si trovò costretto a lasciare Ferrara, già splendida capitale dello Stato Estense, che il mecenatismo di una Casa aveva saputo trasformare in una delle città più moderne d'Europa e in uno dei più importanti centri culturali del Rinascimento. Secondo quanto racconta un cronista, il Frizzi, Cesare, dopo aver ascoltato per l'ultima volta in cattedrale la Santa Messa, tornò in castello e di là «preceduto dalla moglie e dai figli e dalla corte in numerose carrozze, egli solo, in un'altra, scortato da 600 cavalleggeri, 200 archibugieri e 300 soldati di fanteria, senza levare gli umidi occhi da una lettera che leggeva... uscì dalla città e si incamminò al suo Ducato di Modena». Per Modena, come ha osservato Luciano Chiappini, si trattò «di un progresso assai notevole: da città secondaria passava al ruolo di sede di una corte, non più splendida come ai tempi di Borso ... ma pur sempre tra le più ricche e significative d'Italia».
Modena, sullo scorcio del '600, non aveva certamente nulla che potesse richiamare la ricchezza e l'eleganza rinascimentale di Ferrara: era una città dalle vie strette e tortuose, che testimoniava il dominio estense con un castello privo di ogni suggestione estetica «servendo esso a puri scopi militari, un castello che se ne stava in disparte come un misantropo, mentre nel centro della città facevano bella mostra di sé i monumenti dell'età comunale» (Amorth).
L'improvvisa promozione a capitale segnò per Modena l'inizio di notevoli cambiamenti sia nel campo economico e culturale, sia in quello del rinnovamento edilizio. Particolarmente notevoli le ricostruzioni

e gli ingrandimenti delle chiese, come cospicua fu l'attività edilizia delle famiglie nobili modenesi, desiderose di adeguare le loro abitazioni al nuovo rango della città, e della Comunità, con l'allargamento e la ricostruzione di alcune strade centrali e la copertura di numerosi canali cittadini.
L'impresa di maggior respiro fu la costruzione del Palazzo Ducale (cui si accompagnò pure quello di Sassuolo) che sorse, in parte inglobandolo, sull'area del vecchio castello estense; esso divenne il più grandioso e il più nobile edificio della città.
Ma il vero mutamento radicale avvenne per Modena soltanto negli anni Trenta del '700, quando arrivarono i Francesi (il duca estense aveva sposato Carlotta Aglae d'Orléans). Il lungo regno di Francesco III è legato alle sue innumerevoli iniziative intese a riformare in ogni campo la vita dello Stato, avviando particolarmente il rinnovamento edilizio secondo un vero piano urbanistico razionale e moderno.
Proprio durante il periodo del rinnovamento urbano, e precisamente negli anni 1789-1791, regnando Ercole III, si inserisce la comparsa della serie delle acqueforti eseguite dall'incisore Guglielmo Silvestri o Silvester, come egli amava firmarsi. Nato a Parma il 9 luglio 1763 (dove morì l'8 febbraio 1839, in ospedale), fu allievo di Benigno Rossi all'Accademia di Belle Arti di quella città e incise frequentemente da soggetti del maestro. La sua produzione è alquanto modesta, sia per qualità che per quantità; accanto alle 24 incisioni per le "Vedute della Città di Modena e delle Villeggiature Estensi", eseguì lastre di genere sacro, ritratti e riproduzioni di dipinti antichi.
Le incisioni modenesi del Silvestri vogliono esaltare i "fasti edilizi" estensi, per cui è lecito supporre che il lavoro sia stato commissionato da qualcuno interessato a enfatizzare tale opera: in ogni caso la serie costituisce un documento iconografico di primo ordine e, fondamentalmente, l'unico esistente riguardante quell'epoca decisiva per la città estense.

(vedi G. Bertuzzi, in: "Vedute della città di Modena e delle Villeggiature Estensi", Il Bulino 1978, edizione esclusiva per la Banca Popolare dell'Emilia Romagna).



Disegni per il progetto di una villa

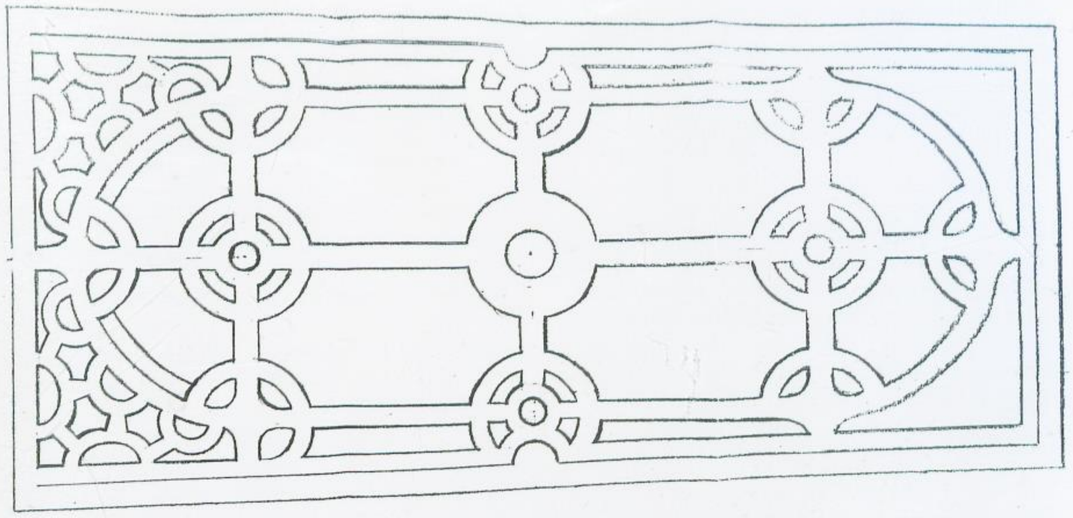
Ms. cart., sec. XVIII-XIX, f.ti diversi, cc.14.
Legatura: fogli sciolti.
Provenienza: recente acquisizione.
It.1830 = β.1.3.4 (Z)

Il fascicolo in oggetto, appartenente alla più recente raccolta estense, è stato acquisito negli anni Trenta del nostro secolo e si presenta come un insieme di fogli di formato diverso, con schizzi di arredi interni ed esterni, poltrone, divani, caminiere, lampioni...
In questo contesto vengono privilegiate due pagine (cc.13-14) con deliziosi schizzi eseguiti a penna che rappresentano studi per scorci di giardino ottocentesco. Si riconoscono la «sorgente del canale», ombreggiata da un salice piangente, la "tomba del cane", con la statua dalle fattezze del cane dormiente, il "riposo in un bivio", con un sedile in pietra che circonda un obelisco marmoreo immerso nel verde e la "memoria dell'amicizie", nicchia a doppia colonna ionica, predisposta a contenere una statua. Nell'altra pagina sono ripresi con alcune varianti il tema della tomba del cane e del sedile per riposo.
Probabilmente si tratta di progettazioni eseguite per i marchesi Campori che possedevano ville e palazzi con giardini e parchi veramente principeschi.
Con questi disegni ci affacciamo ad un versante ottocentesco di gusto pienamente romantico, nel quale si individua la concezione sentimentale e tenera della natura, intesa in modo sostanzialmente spiritualistico e personalizzata come amante, amica e confidente.
Si tratta di una natura fatta dallo spirito e per lo spirito, nella quale l'uomo romantico trova sfogo e sollievo ad una sensibilità, che, negli anni, si fa più torbida e malata.
Non è pertanto casuale il tema del cane (altro elemento inteso come specchio e confidente dell'umana sensibilità), addirittura nel "topos" della sua tomba. *(ARV)*

FRANCESCO MARIA CAMPORI
Notizie patrie

Ms. cart., sec. XIX, formati diversi, cc.II,138,I.
Legatura: mezza pergamena e carta radica.
Provenienza: recente acquisizione.
It.1905= β.2.3.25

È una miscellanea di scritti, alcuni autografi altri no, fra cui sono inserite alcune stampe. Vi si tratta sia dell'orto botanico sia della cavallerizza ducale sia del passeggio delle mura durante i carnevali: gli spazi verdi a Modena vengono quindi largamente documentati nella loro fisionomia primo ottocentesca. È registrato uno degli ultimi tornei che si fece a Modena, quello del 6 febbraio 1847 a solennizzare le nozze di Maria Beatrice d'Austria Este con l'Infante di Spagna Don Juan di Borbone Braganza. Il torneo si tenne nella cavallerizza ducale, a lato dei giardini all'una di notte, con «... la nuova magnifica Real Cavallerizza (che) sfolgorava di luce...». Questa, completamente rinnovata e grandiosamente ristrutturata, era stata inaugurata infatti nel 1844.
Preziosi cenni sull'orto botanico ci sono riferiti alle cc.25 e sgg., dove quello di Modena viene definito «fra i primi d'Italia», dotato di una "stufa" fatta fare all'"uso belgico" da Carlo Susan ad imitazione di quella viennese di Hugel. Vi figurano poi undici bassorilievi con l'effigie di altrettanti fra i maggiori botanici degli Stati estensi, cioè il cappuccino frate Gregorio da Reggio, Jacopo Zannoni, Giovan Girolamo Zanichelli, Antonio Vallisnieri seniore, Giuseppe Maria Savani, Lazzaro Spallanzani, Bonaventura Corti, Domenico Vandelli juniore, Giovanni Battista Guatteri, Filippo Re, Claudio Fossa.
A c.73r riporta il sonetto-stroncatura su Modena *Portici affumicati e strade strette...* che attribuisce ad un gentiluomo della casa Rangoni. Lo stesso sonetto si trova trascritto, in forma presumibilmente più corretta, da Domenico Capilupi nel ms. It. 1115 =α.S.9.24. *(ARV)*



c.98: pianta del giardino della Fossalta.

FRANCESCO MARIA CAMPORI
La Camelia. Miscellanea di botanica e di orticultura.

Ms. cart., sec. XIX, mm 280x160, cc.108.
Legatura: ottocentesca in mezza pergamena e carta radica.
Provenienza: recente acquisizione.
It.1942 = β.2.4.36

Anche questo codicetto ottocentesco fa parte degli acquisti che intorno agli anni Trenta vennero fatti dalla biblioteca fra gli archivi del marchese Cesare Campori. È un libretto di casa che sta fra il diario botanico e il libro di spese, fatto da Francesco Maria Campori, sicuramente anche l'autore dei rari ma gradevoli disegni a penna e tempera che scandiscono il testo. Il diario è tenuto dal 1844 al 1857 e illustra con profusione di particolari fiori e piante che adornavano i giardini Campori di Modena e della Fossalta.
Proprio di quest'ultimo si trova anche la pianta con la ripartizione di aiuole e *parterres*.
Il libretto è altresì prezioso per la messe di notizie che ci fornisce sulla coltura dei fiori e sull'interesse che a Modena si riservava alla materia. Vengono ricordati nomi, date, persone di cui si perderebbero facilmente le tracce.
Ci vengono così palesati i meriti del giovane professore di botanica Aniceto Moreali, morto prematuramente nel 1847, compilatore con Carlo Susan dell'*Almanacco del giardinaggio*; quelli di Luigi Bompani e Giovanni Apparuti, segnalati come due cittadini benemeriti della patria e della scienza botanica. Il primo, protomedico all'Ospedale di Rio de Janeiro, «più e più volte» – ci riferisce Campori – «spedì a questo Orto Botanico casse di semi e piante vive e frutti rari e curiosi, ornamento di una incominciata Raccolta Carpologica...».
È sempre Campori a ricordarci come l'altro, distinto suonatore di corno da caccia, «dopo aver fatto il giro del mondo, coll'industria del suo strumento, dall'India spediva altresì una cassa di semi che ora va germogliando alle nostre serre...» (c.8v).
Dell'Apparuti egli trascrive anche due brani di lettere (c.17r) dal Nord America e dalla Giamaica con ragguagli botanici da queste terre esotiche ed è lui in prima persona a trasmetterci notizie e memorie botaniche dai suoi stessi viaggi (c.21r dall'Orto Botanico di Venezia), parla inoltre delle esposizioni di fiori che si teneveno pressochè annualmente a Modena, dell'alternanza delle piantumazioni e delle scelte orticole dei giardini di Modena e della Fossalta nelle ville della sua famiglia.
Per comprendere appieno il contesto in cui viene composto il libretto, bisogna considerare la predilezione dei modenesi, non soltanto nobili, verso la floricultura: la nostra città fu la prima in Italia ad avere promosso vere e proprie esposizioni di fiori con ricerca di selezioni nuove e di ibridi di pregio.
Di queste mostre restano anche alcuni opuscoli a stampa, il più antico dei quali posseduto dall'Estense risale al 1844 ma altri ne restano più tardi, di grande interesse anche per le novità esposte. *(ARV)*

CESARE CAMPORI
Album di miscellanee letterarie dedicate dall'autore Cesare Campori a se' medesimo

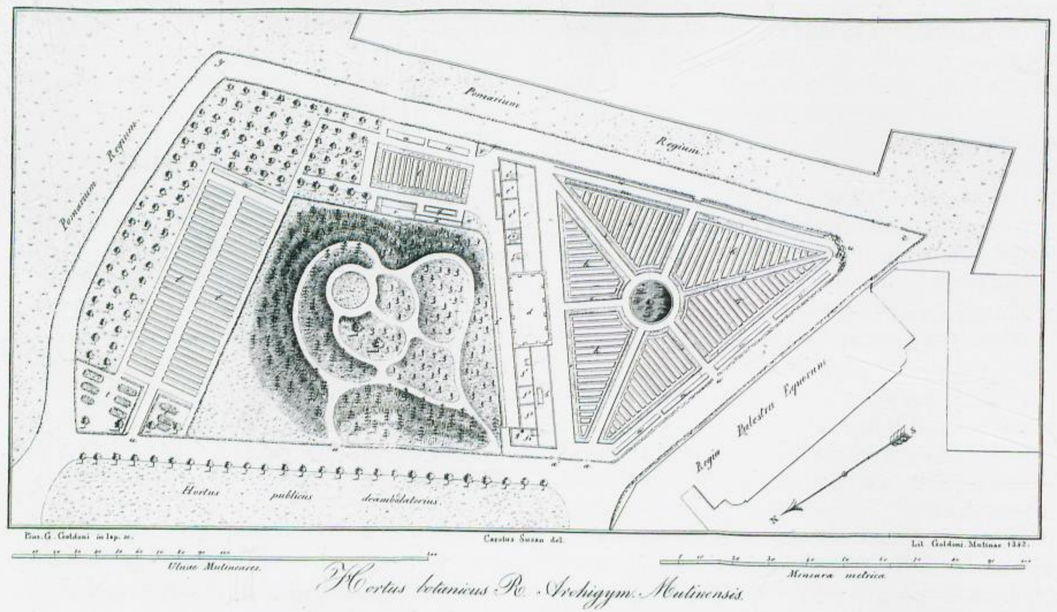
Ms. cart., sec. XIX, mm 245x180, cc.132.
Provenienza: recente acquisizione.
Legatura: ottocentesca in mezza pelle e carta radica.
It.1968=β.2.5.27

Cesare Campori, fratello del più noto Giuseppe, rientra nel quadro di una nobiltà ottocentesca non retriva né codina, ma sagace, colta, piena di interessi. Di una famiglia di raccoglitori illuminati, di mecenati generosi, si interessò a lungo come il fratello, di studi patrii e non mancò di lasciarci testimonianza di una vena poetica sincera e giovanile, anche se sicuramente di maniera. A c.92v. si trova il sonetto caudato, autografo dell'autore intitolato "il Giardino":

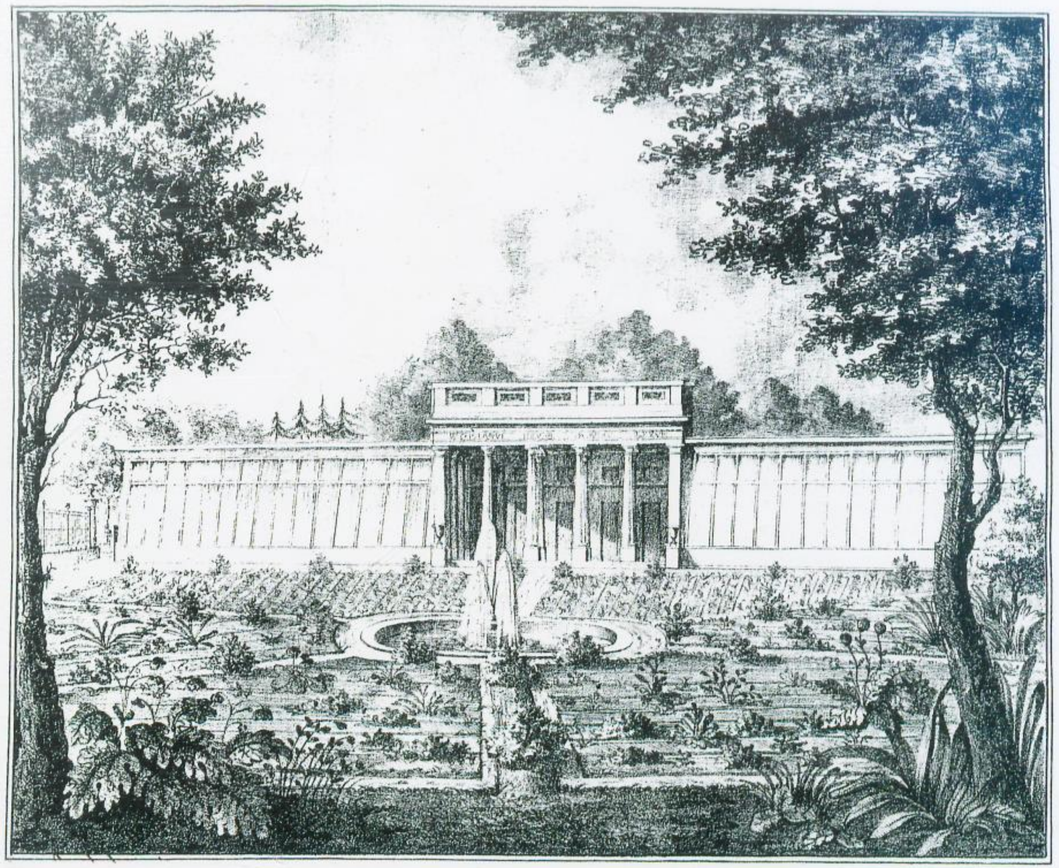
Vago, silente, ombroso
è il mio giardin romito,
e d'ogni affetto ascoso
fedel custoditor

Si rintraccia la concezione del giardino tipica dell'epoca romantica, intimistico e visto in parallelo con le sofferenze e le passioni dell'uomo, rispetto al gusto precedente, più maestoso ma anche più freddo e distaccato.
Probabilmente il giardino di cui si parla è quello della Fossalta, colto in uno dei suoi angoli più riposti e "sentimentali". *(ARV)*

G. Brignoli, pianta dell'Orto Botanico di Modena.



Hortus botanicus R. Archigym. Mutinensis.



G. Brignoli, tavola fuori testo per l'Orto Botanico di Modena.

GIOVANNI BRIGNOLI
Horti R. Archigymnasii Mutinensis historia... Mutinae, ex R. Typographeo haeredum Soliani, 1842. ill. [lit.] 4°

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: Fondo Estense.
8.G.8(4)

Si tratta della prima storia dell'orto botanico modenese, di cui il Brignoli (Gradisca 1774-Modena 1857) fu direttore a partire dal 1817, quando giunse a Modena per succedere a Filippo Re, come insegnante di botanica nell'ateneo cittadino. Le due litografie che corredano il testo furono disegnate dal botanico viennese Carlo Susan, che dal 1830 affiancò il Brignoli nella sua intensa attività a favore dell'orto modenese, la cui origine risale al 1758, quando Francesco III, istituendo la cattedra di botanica, destinò una parte del giardino ducale allo studio pratico delle piante officinali. Successivamente, con la riforma del 1772, l'orto passò sotto la giurisdizione dell'Università.
La tavola che precede il frontespizio raffigura le nuove serre, ampliate già nel 1821 e completate tra il 1836 ed il 1838 con la costruzione di un salone centrale, il *frigidarium*, ad opera dell'architetto Luigi Pagliani e dello scultore Luigi Righi. In accordo con Brignoli, Susan, che aveva progettato gli impianti tecnici delle serre, procedette anche alla risistemazione delle piante nel loro interno. La seconda tavola raffigura la planimetria dell'orto botanico come si presentava in quegli anni. *(ML)*

Bibliografia

FONTI MANOSCRITTE:

ALBERTI L.B., *De re aedificatoria*. Modena, Biblioteca Estense, Lat. 419=alfa.O.3.8

ARIENTI G.S., *De triumphis religionis* (1497), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Ross. 176

MARTINI F. di G., *Trattato di architettura*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II.I.141

FILARETE, *Trattato di architettura*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II.I.140

Tacuinum Sanitatis, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 4182

Tractatus de herbis, Modena, Biblioteca Estense, Lat. 993 =alfa.L.9.28

FONTI A STAMPA:

ACKERMAN J., *The Belvedere as a Classical Villa*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIV(1951), pp. 70-91

ACKERMAN J., *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954

ADAMS W.H., *The French Garden, 1500-1800*, New York 1979

ADANI G. - FOSCHI M. - VENTURI S., *Ville dell'Emilia-Romagna. I-Dal castello-villa all'influsso di*

Versailles. II-Dai fasti del Settecento al villino urbano, Milano 1982

AFFAITATI A.M., *Il semplice ortolano in villa e l'accurato giardiniere in città*, Venezia 1770

AGNELLI M., *I giardini italiani*, Milano 1987

AGOSTONI F. - MARINONI M. C., *Manuale di progettazione di spazi verdi*, Bologna 1987

ALBERTI L., *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1568

ALBERTI L.B., *L'architettura*, a cura di P. Portoghesi, Milano 1966

ALBERTO Magno *De vegetabilibus et plantis*, in *Parva naturalia*, Venezia 1517, pp. 122-179

ALLSOPP H.B., *Inigo Jones on Palladio, being the notes by Inigo Jones in the copy of "I quattro libri dell'architettura" di Andrea Palladio, 1601, in the library of Worcester College, Oxford*, Newcastle upon Tyne 1970

AMBROSOLI M., *Scienziati, contadini e proprietari*, Torino 1992

AMHERST A., *A History of Gardening in England*, London 1895

AMORTH L., *Modena capitale*, Milano 1967

AMORTH L., *Residenze estensi*, Modena 1973

Ancient Roman Garden, Washington 1981

ANDERSEN L., *Il barocco e il Rococò*, Milano 1969

ANDRÉ J., *Lexique des termes de botanique en Latin*, Paris 1956

ANDRÉ J., *L'art des jardins*, Paris 1879

ARDUINO P., *Animadversionum botanicorum specimen*, Padova 1759

ARGAN G.C., *Giardino e parco*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. VI, Novara 1981

ARGAN G.C., *Sebastiano Serlio*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, v. XXXI, Roma 1936

ARIOSTO L., *Orlando Furioso*. A cura di E. Bigi, Milano 1982

Art and life at the Court of Ercole I d'Este. The "De Triumphis Religionis" of Giovanni Sabadino Arienti, a cura di W.L. Gundersheimer, Geneve 1972

ASSUNTO R., *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, Roma 1988

ASSUNTO R., *Fuga dal giardino e ritrovamento del giardino*, in *Il giardino. Idea, natura, realtà*, Milano 1987, pp.17-44.

ASSUNTO R., *Il giardino come filosofia della natura e della storia*, in *Il giardino come labirinto della storia. Convegno internazionale. Palermo 14-17 aprile 1994*, Palermo, 1987, pp. 11-14.

ASSUNTO R., *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano 1988

ASSUNTO R., *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973.

ASSUNTO R., *Per un'ontologia del giardino*, in "Città e Società", 1(1981)

ASSUNTO R., *Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia*, in *Il giardino storico italiano*, Firenze, 1981, pp.1-17.

AUDOT L.E., *Notes sur les jardins du sud de l'Italie, recueillies pendant un voyage fait en 1839-1840*, Paris 1840

AYSCHOUGH F., *A Chinese Mirror: being reflections of the reality behind appearance*, London 1925

AZZI VISENTINI M., *Un esempio e la sua storia: il giardino dei semplici dell'Università di Padova*, in *Pensare il giardino*, Milano 1992, pp. 209-216

AZZI VISENTINI M., *Il giardino dei semplici di Padova: un prodotto della cultura del Rinascimento*, in "Comunità", 182 (1980), pp.259-338.

AZZI VISENTINI M., *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento e le sue fonti*, Milano 1988.

AZZI VISENTINI M., *L'orto botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano 1984

BACON F., *Essay on Garden*, in *Essays or counsels civill and morall*, London 1625

BAFILE M., *Il giardino di Villa Madama*, Roma 1942

BAGATTI VALSECCHI P. F., *Le ville e i parchi storici*, in "Italia Nostra", n.131 (1975), pp.8-10.

BAGATTI VALSECCHI P. F. - LANGÉ S. *La villa*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte III, vol. IV. Forme e modelli, Torino 1982, pp. 361-456

BALBIS G.B., *Horti academici Taurinensis stirpium minus cognitarum aut forte novarum icones et descriptiones*, in "Memorie dell'Accademia delle Scienze. Torino", 18 (1810), pp. 347-363

BALDUCCI G., *Il palazzo Farnese in Caprarola*, Roma 1910

BALMAS E., *La letteratura e i giardini: perché*, in *La letteratura e i giardini, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985*, Firenze 1987, pp.7-14

BALSAMO L., *La circolazione del libro a corte*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, v.2, Roma 1982, pp. 167-192

BALSTON M., *Il giardino ben arredato*, Milano 1990

BALTARD V., *Villa Médicis à Rome*, Paris 1847

BASILE B., *Paesaggio e letteratura. Il giardino come paesaggio colto*, in *Paesaggio-immagine e realtà*, Milano 1981, pp.52-57

BASILE F., *Il giardino attraverso le epoche*, III ed., Palermo 1935

BELLI BARSALI I., *Baldassarre Peruzzi e le ville senesi del Cinquecento*, San Quirico d'Orcia 1977

BELLI BARSALI I., *Una fonte per i giardini del Seicento: il trattato di Giovan Battista Ferrari*, in *Il giardino storico italiano*, Firenze 1981, pp.221-242

BELLI BARSALI I., *Per la tutela delle ville storiche*, in "Italia Nostra", n.128 (1975), pp.30-33.

BELLI BARSALI I., *Il restauro di ville e giardini storici*, in "Italia Nostra", n.199-200 (1981), pp.15-19.

BELLI BARSALI I., *Ville della campagna Romana. Lazio 1-2*, Milano 1970-75

BELLI BARSALI I., *Ville e giardini del capannorese*, Lucca 1987

BELLORI G.P., *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1672

BENEDETTI S. - ZANDER G., *L'arte in Roma nel secolo XVI, 1: L'architettura*, Bologna 1990

BENEDICENTI A., *Malati, medici e farmacisti: Storia dei rimedi traverso i secoli e delle teorie che ne spiegano l'azione sull'organismo*, Milano 1924-25

BENEZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1956-1962

BENOIT F., *L'art des jardins*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", XIV (1903), pp.233-248, 305-320

BERETTA R., *Composizione e costruzione dei Giardini. Il manuale universale per progettare parchi e giardini*, Bologna 1991

BERETTA R., *Gli spazi verdi*, Bologna 1976

BERGER R.W., *In the Garden of the Sun King*, Washington 1985

BERRAL J.S., *The Garden. An Illustrated History from Ancient Egypt to the Present Day*, London 1966

BERTOLONI A., *Excerpta de re herbaria*, in *Opuscoli scientifici*, t.4. Bologna 1823, pp.220-232

BETTONI N.Z., *Lettere sui giardini pubblici di Venezia*, Milano 1820

BETUSSI G., *Ragionamento sopra il Cataio*, Padova 1573

BIBLIOTECA CASANATENSE, *De arbore*, [Roma] 1991

BIONDI G., *Documenti relativi allo spazio di Belfiore nell'Archivio di Stato di Modena*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, pp. 291-320

BISI L., *Da privato a pubblico. Acquisizione di ville, palazzi, cascine e giardini nei Comuni della Provincia di Milano*, Milano 1980

BLOMFIELD R.T. - THOMAS F.I., *The formal garden in England*, London 1892

BOCCHI F., *La "Terranova" da campagna a città*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, v.2, Roma 1982, pp. 167-192

BOERHAAVE H., *Historia plantarum quae in horto Academico Lugduni Batavorum crescunt*, Roma 1727

BONARELLI MODENA G., *I giardini all'italiana nelle Marche*, in "Rassegna Marchigiana", 1931.

BORSI F.- PAMPALONI G., *Ville e giardini*, Novara 1984

BOUCHET J., *La villa Pia des des jardins du Vatican, architecture de Pirro Ligorio*, Paris 1837

BOYCEAU DE LA BARAUDIERE C., *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris 1638

BROOKES M.H., *The Spirit of the Garden*, Boston 1923

BROWN J., *Arte e architettura dei giardini inglesi. Progetti di giardini dal 1609 a oggi della collezione del Royal Institute of British Architects*, Milano 1990

BROWN J., *Gardens of a Golden Afternoon*, London 1982

BRUNELLI B. - CALLEGARI A., *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano 1931-39

BUBBICO L., *Il giardino in Basilicata*, in *Parchi e giardini storici: conoscenza, tutela, valorizzazione*, Roma 1990, pp.206-208

BURNET T., *The sacred theory of the Earth*, London 1684

BUSSADORI P., *Il giardino e la scena. Francesco Bagnara 1784-1866*, Castelfranco Veneto 1986

BUSSADORI P. - ROVERATO R., *Il giardino romantico e Jappelli*, Padova 1983

BUSSATO M., *Giardino d'agricoltura nel quale con bellissimo ordine si tratta di tutto quello ch'appartiene sapere ad un perfetto giardiniere*, V ed., Venezia 1781

CALVERT A.F., *The Alhambra of Granata*, London-New York 1904

CALVESI M., *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma 1980

CAMPORI G., *Gli architetti e gl'ingegneri civili e militari degli Estensi dal sec. XIII al XVI*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi", s.III, v.1(1883), pp.1-69

CAPPELLETTI C., *Gli Orti botanici nella loro funzione storica per la diffusione del sapere*, in *Il diritto dell'uomo al sapere e al libero uso di esso*, Padova 1954, p. 207-226

CARBONIERI N., *Ascanio Vitozzi. Un architetto tra Manierismo e Barocco*, Roma 1966

CARNEMOLLA A., *Il giardino analogo. Considerazioni sull'architettura dei giardini*, Roma 1989

CARTER G., *Humphry Repton: Landscape Gardener 1752-1818*, Norwich 1982

CASTELL R., *The Villas of the Ancients*, London 1728

CATALANO M., *L'orto botanico di Roma*, Roma 1975

CATALANO M., *Il restauro del verde storico*, in "M", n.1 (1984), p.5

CATALANO M.- PANZINI F., *Giardini storici. Teorie e tecniche di conservazione e restauro*, Roma 1985

CAUCCI A.G., *Il paesaggio dei giardini storici*, Firenze 1994

CAUS S. de, *Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electoris Palatino Heidelbergae extructus, Salamone de Caus Architecto*, Francoforte 1620

CAZZATO V., *Verso una carta del restauro dei giardini storici*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, cura di M.L.Quondam e A.M.Racheli, Roma 1981, pp.137-144.

CAZZATO V., *Verso la "Carta di Firenze" per il restauro dei giardini storici*, in "Bollettino degli Ingegneri", XXX (1982), pp.14-16.

CAZZOLA F., *I lavori agricoli*, in *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, pp. 201-209

CAZZOLA F., *L'orto di Belfiore, la villa, il barco: una campagna per diletto*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, pp. 203-222

CAZZOLA F., *Produzioni agricole e rendimenti unitari dei cereali nel ferrarese a metà Quattrocento: la castalderia ducale di Casaglia (1451-1459)*, in *Studi in memoria di Luigi Dal Pane*, Bologna 1982, pp. 239-300

CAZZOLA F., *La terra costruita: Ferrara e la Bonifica*, in *Terra e acqua: le bonifiche ferraresi del Delta del Po*, Ferrara 1991, pp. 35-44

CECCHINI T., *Enciclopedia delle erbe e delle piante medicinali*, Milano 1967

CESARI C., *Aspetti del Rinascimento a Ferrara: i giardini*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, Roma 1981, pp.23-30

CESARI C. - SANTINI R., *I giardini del Duca*, in "La pianura", 11(1981)

CHALFIELD J., *A tour of Italian gardens*, New York 1988

CHAMBERS W., *A Dissertation on Oriental Gardening*, London 1772

CHARAGEAT M., *L'art des jardins*, Paris 1962

CHASTEL A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico, Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino 1964

CHASTEL A., *Les jardins et les fleurs*, in "Revue de l'Art", 51(1981), pp.42-50

CHIAPPINI A., *La biblioteca dello studiolo*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, pp. 155-164

CHIAPPINI A., *Piante e fiori in biblioteca: per far bello e sano lo studiolo del Principe*, in *Fiori e giardini estensi a Ferrara. La flora rinascimentale di Luca Palermo*, Ferrara 1992, pp. 39-43

CHIAPPINI L., *La Corte Estense alla metà del Cinquecento. I compendi di Cristoforo di Messisbugo*, Ferrara 1984

CHIAPPINI L., *Gli Estensi*, Varese 1967

CHIARLO C.R., *"Gli fragmenti dilla sancta antiquitade". Studi di antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in "Biblioteca di Storia dell'arte. Memoria dell'antico nell'Arte italiana", N.S., v. 1(1984), pp. 271-297

CHIARUGI A., *Le date di fondazione dei primi orti botanici del mondo: Pisa (estate 1543), Padova (7 luglio 1545), Firenze (2 dicembre 1545)*, in "Nuovo giornale botanico italiano", LX(1953), pp. 785-839

CHIUSOLI A., *Progettare giardini piccoli e grandi giardini terrazze-balconi*, Bologna 1986

CIBOT P., *Essai sur les jardins de plaissance des Chinois*, in *Memoires concernant l'histoire des Chinois*, Paris 1782, VII, pp.301-326.

CICALA V., *Ville e castelli d'Italia*, Milano 1914

CICERONE M.T., *Scripta quae manserunt omnia*. Recognovit C.F.W. Müller, Leipzig 1893-98

CIERI VIA C., *Il tempo come locus iustitiae: la pala Roverella di Cosmè Tura*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, v.2, Roma 1982, pp. 577-592

CIERI VIA C., *I tronfi, il mito, l'amore: la fascia superiore dei Mesi negli affreschi di Palazzo Schifanoia*, in *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, pp. 37-55

COATS P., *Great Gardens*, London 1963

COCCIOLI MASTROVITI A., *La scena vegetale a Piacenza dal barocco all'età romantica*, Piacenza 1995

COFFIN D.R., *The Italian Garden*, Washington 1972

COFFIN D.R., *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, N.J., 1979

COLOSANTI A., *Le fontane d'Italia*, Milano 1926

COMES O., *Illustrazione delle piante rappresentate nei dipinti pompeiani*, in *Pompei e la regione sotterrata nel 79*, Napoli 1879, pp.177-250

COMITO T., *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick, N.J. 1978

COMITO T., *Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise*, in "Journal of the History of Ideas", XXXII(1971), pp. 483-506

COMOLI MANDRACCI V., *Torino*, Bari 1983

CONDER J., *Landscape gardening in Japan*, London 1894

CONTENAU G., *La civilisation d'Assur et de Babylone*, Paris 1937

CONTI A., *I giardini granducali di Firenze: problemi di conservazione*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, a cura di M.L. Quondam e A.M. Racheli, Roma 1981, pp. 100-107.

CONTI A., *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981

Cote jardin. L'art des jardins dans les collections de la Bibliothèque Forney, [Exposition]... du 14 septembre au 10 novembre 1984, Paris 1984

CRAM R.N., *Old Villa Gardens of Italy*, New York 1924

CRISP F., *Mediaeval Gardens*, London 1924

CRUCIANI BORIOSI M.T., *La realizzazione barocca del giardino italiano e la sua parziale discendenza dalla contemporanea scenografia*, in "Antichità viva", 2 (1963), pp.15-28

CRUCIANI BORIOSI M.T., *La realizzazione cinquecentesca del giardino italiano*, in "Antichità viva", 1(1962), pp.48-55

CUNICO M., *Il giardino veneziano. La storia - L'architettura - La botanica*, Venezia 1989

Da Elba a Damasco. Diecimila anni di Archeologia in Siria. Catalogo della mostra. Roma, 15 febbraio-26 marzo 1985, Milano 1985

DAL RE M.A., *Ville di delizia, o siano palaggi camparecci nello Stato di Milano*, Milano 1726

DALLATURCA F., *Parchi e residenze exstraurbane dei duchi di Parma*, Parma 1979

DAMERINI G., *Giardini di Venezia*, Bologna 1931

DAMI L., *L'arte italiana dei giardini*, in "Rivista del Touring Club Italiano", agosto

1914, pp.553-554

DAMI L., *Il giardino italiano*, Milano 1924

DAMI L., *Il giardino italiano del Quattrocento*, in "Dedalo", novembre 1920, pp.368-391

DAMI L., *Il nostro giardino*, Firenze 1921

DE BENEDETTI M., *Palazzi e ville reali d'Italia*, Firenze 1911

DE BOOR C., *Theophanis chronographia*, Leipzig 1883-1885

DE BRIGNOLI DI BRUNNHOFF G., *Del Giardinaggio degl'italiani in alcune pratiche giardinesche*, Modena 1846

DE JONG E., *For profit and ornament*, in J.D. HUNT, *The Dutch garden in the seventeenth century*, Washington 1990, pp. 13-48

DE VICO FALLANI M., *Raffaele De Vico e i giardini di Roma*, Firenze 1985

DE VISIANI R., *Della origine ed anzianità dell'Orto Botanico di Padova*, Venezia 1839

DEGENHART B. - SCHMITT A., *Jacopo Bellini. L'album dei disegni del Louvre*, Milano 1984

DEGENHART B. - SCHMITT A., *Pisanello und Borso da Ferrara*, München 1995

DEL RE A., *Dell'antichità tiburtine capitolo V. Diviso in due parti*, Roma 1611

DEL RICCIO A., *Del giardino di un re*, a cura di D.Heikamp, in *Il giardino storico italiano*. Atti del Convegno di studi, San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978. A cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 59-123

DELAISSE L.M.J., *La miniatura fiamminga al tempo di Filippo il Buono*, Milano 1956

DELILLE, *Les jardins ou l'art d'embellir les paysages, poème*, Paris 1782

DELILLE, *I giardini ossia l'arte d'abbellire i paesaggi del Sig. Abate De Lille. Traduzione e l'idea de' medesimi giardini applicata alle mura e contorni di Lucca originale del Sig. AB. Cristofano Matteo Martelli Leonardi canonico di Pietrasanta*, Lucca 1845

DENNERLEIN I., *Die Gartenkunst der Régence und des Rococo in Frankreich*, Worms 1981

DETIENNE M., *I giardini di Adone. I miti della seduzione erotica*, Torino 1975

DEZALLIER D'ARGENVILLE A.J., *La théorie et la pratique du jardinage*, Paris 1709

DI FRANCIA TORALDO C., *Progetti e architetture. Projects and works 1980-1988*, Milano 1988

DI GADDO B., *Villa Borghese il giardino e le architetture*, Roma 1985

DIODORO SICULO, *Bibliotheca historica*. Ex recensione et cum annotationibus L. Dindorfii. Leipzig 1866-69

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1960-

DOGLIO C., *La città giardino*, Bari 1985

DORFLES G., *Artificio e natura*, Torino 1968

DUCHENE M., *L'art des jardins. Precis historique sur l'art des jardins*, Paris 1930

DUCHENE M., *Les jardins de l'avenir. Hier, aujourd'hui, demain*, Paris 1935

EDUARD A., *L'Art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris 1879

EINSTEIN L., *Giardini italiani a Praga*, in "Architettura e arti decorative", IV(1924), pp.145-160

ELGOOD G.S., *Italian gardens, after drawings by George S. Elgood*, London 1924

ELLIOT B., *Victorian Gardens*, London 1986

ENGE T.O. - SCHRÖER C.F., *Architettura dei giardini in Europa (1450-1800)*. Trad. C. Mainoldi, Milano 1991

L'epopea di Gilgames, Milano 1986

Erbari e iconografia botanica. Storia delle collezioni dell'orto botanico dell'Università di Torino, Torino 1986

ERNOUF A.A., *L'art des jardins*, Paris 1868

ERODOTO, *Historiarum libri IX*. Edidit H.R. Dietsch. Curavit H. Kallenberg, Leipzig 1887

Etudes d'Orientalisme publiés par le Musée Guinet à la memoire de Raymodn Linossier, Paris 1932.

EVELYN J., *The Diary. Now first printed in full...* edited by E.S. de Beer, Oxford 1955

FACCINI M., *Guida ai giardini d'Italia. Alla scoperta dei giardini storici e moderni, degli orti botanici e delle oasi naturali*, Milano 1983

FAGIOLO M., *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma 1980

FALCONER W., *An historical view of the taste for gardening and laying-out grounds among the nations of antiquity*, London 1783

FALKE J., *De Garten: seine Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin und Stuttgart [1884]

FARIELLO F., *Architettura dei giardini*, Roma 1967

FARIELLO F., *Arte dei giardini*, Roma 1956

FAVARO A., *L'anzianità dell'Orto Botanico di Padova*, in "Rivista storica italiana", VIII(1891)

FERRARA G., *L'architettura del paesaggio italiano*, Padova 1968

FERRIOLO VENTURI M., *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milano 1989

FIORANI C., *Giardini d'Italia. Arte, carattere e storia del giardino italiano*, Roma 1960

FIRPO L., *Leonardo architetto e umanista*, Torino 1963

FORBES A.H., *Architectural Gardens of Italy*, New York 1902

FOUQUIER M., *L'Art des jardins*, Paris 1910

FOUQUIER M., *L'art des jardins du XVème au XXème siécle*, Paris 1911

FOUQUIER M. - DUCHENE A., *Des divers style de jardins*, Paris 1914

FRATICELLI V., *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, Napoli 1993

FROMMEL C.L., *La villa Madama e la tipografia della villa romana nel Rinascimento*, in "Bollettino del CISA", XI(1969), pp. 47-64

FURST H. - MUSHAU P., *Giardino e paesaggio*, Milano 1984

GALLETTI G., *I giardini*, in *Mostra dei maestri di Brera*, Milano 1975, pp.7-26

GALLIMARD P.-J., *Architecture de jardins*. Paris s.d

GALLIMBERTI N., *Ville e giardini del Padovano*, Padova 1968

GARNET A., *Mediaeval Gardening*, in "The Field", 11 April 1914, p.748

GAUCCI A.G., *Il paesaggio dei giardini storici. Firenze e il suo territorio*, Firenze 1994

GENNARI P., *Guida dell'orto botanico della R.Università di Cagliari*, Cagliari 1874

GERARD J., *The Herball or Generall historie of plants*, London 1597

GIACOMINI V., *Gli orti botanici*, in *Musei scientifici, orti botanici, giardini zoologici, acquari. Loro compiti nel momento attuale*. Atti del I Congresso dell'ANMS, Firenze 29-30 maggio 1975, Sancasciano.1976

Giardini d'arte. Itinerari illustrati dei giardini d'arte, Bologna 1986

I giardini d'Italia, Milano 1834 -1835

I giardini dei monaci, a cura di M.A. Giusti, Lucca 1991

I giardini dei Semplici e gli orti botanici della Toscana. Atti del Convegno, a cura di Sara Ferri e Francesca Vannozzi, Firenze 1993

I giardini del Cinquecento nell'Italia centrale. Mostra iconografica a cura dell'Archivio Italiano dell'Arte dei Giardini, San Quirico d'Orcia 1973-1974

Giardini italiani, Roma 1980

Giardini italiani. Note di storia e conservazione, a cura di M.L. Quondam e A.M. Racheli, Roma 1981

Il giardino. Idea natura realtà. A cura di Alessandro Tagliolini e Massimo Venturi Ferriolo, Milano 1987

Il giardino di Flora, natura e simbolo nell'immagine dei fiori. Catalogo della mostra, Genova 1986

Il giardino inglese nella Reggia di Caserta: la storia e i documenti, le piante, le fabbriche. Napoli 1987

Il giardino romantico. A cura di A.Vezzosi, Firenze 1986

Il giardino storico, protezione e restauro, Firenze 1987

Il giardino storico italiano: problemi di indagine, fonti letterarie e storiche. Atti del convegno di San Quirino d'Orcia-Siena (1978), Firenze 1981

GIBRAN K., *Il giardino del profeta*, Milano 1986

Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. A cura di A. Perosa, London 1960

GIUNTINI A., *La stima dei giardini, parchi, ville, castelli e luoghi di delizia*, Torino 1938

GLOAG M.R., *A Book of English Gardens*, London 1906

GOTHEIN M.L., *History of garden art*, Translated by Mrs Archer-Hind, London 1928

GRAHAM D., *Chinese Gardens*, New York 1939

GRIGSON G.E.H., *Gardenage*, London 1952

GRIMAL P., *L'art des jardins*, Paris 1964

GRIMAL P., *Les jardins romains*, Paris 1969

GRISEBACH A., *Der Garten*, Leipzig 1910

GROMORT G., *L'art des jardins*, Paris 1934

GROMORT G., *Jardins d'Italie*, Paris 1922-31

GROUSSET R., *Les Civilisations de l'Orient*, Paris 1929

GUALANDI M.A., *Descrizione del giardino della Viola in Bologna per G.S. degli Arienti*, Bologna 1836

GUNDERSHEIMER W.L., *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena 1988

GUSMAN P., *L'art décoratif de Rome, de la fin de la République au IV siècle*, Paris 1909

GUSMAN P., *La ville d'Hadrien près de Tivoli, guide et description*, Paris 1908

HADFIELD M., *Topiary and ornament hedges*, London 1971

HAMILTON HAZELHURST F., *Gardens of Illusion: The Genius of André Le Nôtre*, Nashville 1980

HARADA J., *The Gardens of Japan*, London 1928

HARREY B. MONNET J.P., *La grande histoire des serres et des jardins d'hiver, France 1780-1900*, Paris 1984

HARTMANN F., *L'agriculture dans l'ancienne Egypte*, Paris 1923

HARVEY J., *Mediaeval Gardens*, London 1981

HENNEBO D., *Garten des Mittelalters*, München und Zürich 1987

HENNEBO D., *The Grosser Garten at Herrenhausen near Hannover*, in M.MOSSER-G.TEYSSOT, *The History of Garden Design: The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*, London 1991, pp. 192-194

HERMANN J.H., *La miniatura estense*, Modena 1994

HERSEY G.L., *Carlo di Borbone a Napoli e a Caserta*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte III, vol. V. *Momenti di architettura*, Torino 1983, pp. 213-264

HIELSCHER K., *Picturesque Italy: Architecture and Landscape*, New York 1925

HOFFMANN P., *La conservazione dei giardini storici*, in "Capitolium", 46(1971), pp.15-21

HORN W. - BORN E., *The plan of St. Gall: a study of the architecture & economy of, & life in a paradigmatic Carolingian monastery*, Berkeley and London 1979

HOWARD E., *L'idea della città giardino*, Bologna 1962

HUGH J., *La cura del giardino*, Novara 1982

HUNT J.D., *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, Princeton 1986

HUNT J.D. - DE JONG E., *The Anglo-dutch Garden in the Age of William and Mary*, in "Journal of garden history", VIII(1988)

HUXLEY J.A., *An Illustrated History of Gardening*, New York-London 1978

HYAMS E., *The English Garden*, London 1964

HYAMS E., *A History of Gardens and Gardening*, London 1971

Index Seminum anno 1992 collectiorum quae Hortus Botanicus Universitatis Mutinensis et Giardino Esperia ... offerunt, Modena 1993

Intorno al giardino. Lezioni di storia, arte, botanica, a cura di Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Milano 1993

Introduzione ai giardini del Senese, Siena 1979

Italia Nostra, Atti del convegno nazionale per la tutela e la valorizzazione delle ville e dei giardini italiani. Sezione di Milano (maggio-giugno 1959), Milano 1960, pp.21-24

JACKSON-STOPS G., *L'arte del giardino inglese*, Torino 1988

JACONO L., *Osservazioni sui viridari pompeiani*, Pompei 1910

JACQUES D., *Georgian Gardens: The Reign of Nature*, London 1983

JACQUES D.- van der HORST J., *The Gardens of William and Mary*, London 1988

JELLICOE A.G., *L'architettura del paesaggio*. Milano 1969

JORET C., *Les jardins dans l'ancienne Egypte*, Paris 1894

JOSHIDA T., *Gardens of Japan*, New York 1957

KEIMER L., *Die Gardenpflanzen im alten Agypten*, Hamburg-Berlin 1924

KENNEDY R.W., *The Renaissance Painter's Garden*, New York 1948

KNIGHT C., *Il giardino inglese di Caserta: una avventura settecentesca*, Napoli 1986

KNOPP N., *Das Garten-Belvedere*, München-Berlin 1966

KOLDEWEY R., *Das wieder erstehende Babylon*, Leipzig 1913

KOLDEWEY R. - WITZEL F., *Die Kaiserburgen von Babylon*, Leipzig 1931

KRAMER S.N., *History begins at Sumer*, London 1961

LACEY G., *Creating topiary*, Northiam 1987

LAIRD M., *I grandi giardini storici. I capolavori del giardino formale dal XV al XX secolo*, Torino 1993

LANGÉ S., *Ville della provincia di Milano. Lombardia 4*, Milano 1972

LATHAM C., *The Garden of Italy*, London 1905

LAUTERBACH I., *Der Franzosische Garten am Ende des Ancien Régime*, Worms 1987

LAWSON W., *A New Orchard and Garden*, London 1618

LAZZARI A., *Il Barco di Lodovico Carbone*, in "Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di storia patria", v. 24(1919), pp. 5-44

LAZZARO C., *Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-century Central Italy*, New Haven and London 1990

LE BLOND A., *The Olden Gardens in Italy*, London-New York 1912

LEFEVRE A., *Les Parcs et les jardins*, Paris 1807

La letteratura e i giardini. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Verona - Garda, 2-5 ottobre, 1985), Firenze 1987

LEVI D'ANCONA M., *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Firenze 1983

LEVI D'ANCONA M., *L'hortus conclusus nel Medioevo e nel Rinascimento*, in "Miniatura", 2(1989), pp. 121-130

LOMBARDI G., *La fontana del Trianon*, in "Aurea Parma", 1912, pp.41-47

LOUDON J.C., *An Encyclopaedia of Gardening*, London 1822

LOUIS XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, Paris 1689

LUCIANI R. *Giardino. Storia e conservazione*. Testi di I. Belli Barsali, Roma 1984

LUGLI G., *L'arte dei giardini presso i Romani*, in "Bollettino dell'Associazione Archeologica Romana", VIII(1918), pp. 27-80

LUGLI G., *Ville e giardini in Roma antica*, Roma 1913

LUZZATO G., *Orti botanici privati, orto botanico pubblico e semplicisti dell'epoca dei Duchi d'Este a Ferrara*, in "Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara", CXXVIII(1950-51), pp. 101-148

MABEY R., *The garden's labyrinth*, Oxford-New York 1987

MABIL L., *Teoria dell'arte dei giardini*, Bassano 1801

MACIOCE S., *Schifanoia e il cerimoniale: il tronfo del "preux chevalier" Borso d'Este*, in *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, pp. 65-79

MADER G. - NEUBERT MADER L., *Italianische Garten*, Stuttgart 1987

MAGAZZARI G., *Trattato della composizione e dell'ornamento dei giardini*, Bologna 1841

MAGRINI G., *Grandi giardini d'Italia*, Milano 1970

MALACARNE V., *Del giardino. Discorso accademico*, Padova 1796

MALAGU' U., *Ville e delizie del ferrarese*, Ferrara 1972

MALAGUZZI VALERI F., *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S.Casciano 1899

MANCHESTER H.H., *A Pictorial History of the Garden*, in "Garden Magazine", giugno 1922, pp.257-259

MANGIN A., *Histoire des jardins anciens et modernes*, Tours 1888

MANGIN A., *Les jardins: histoire et description*, Tours 1867

MANIGLIO CALCAGNO A., *Architettura del paesaggio. Evoluzione storica*, Bologna 1983

MARIANI CANOVA G., *La committenza dei codici miniati alla corte estense al tempo di Leonello e di Borso*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, pp. 87-117

MARIANI CANOVA G., *Il fiore dipinto alla corte di Leonello e di Borso*, in *Fiori e giardini estensi a Ferrara. La flora rinascimentale di Luca Palermo*, Ferrara 1992, pp. 44-50

MARIANI CANOVA G., *Nuovi contributi per Giovanni Vendramin miniatore padovano*, in "Miniatura", 1(1988), pp. 81-109

MARIE A., *Jardins français crées à la Renaissance*, Paris 1955

MARIE A., *Naissance de Versailles, le château, les jardins*, Paris 1968

MARIE A., *Versailles au temps de Louis XIV*, Paris 1976

MARSILI G., *Notizie del pubblico giardino dei semplici compilate intorno all'anno 1771*, Padova 1840

MARTIN R., *Architettura greca*, Milano 1989

MARTINI F. di G., *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte militare*, a cura di C. Maltese e L. Maltese Degrassi, Milano 1967

MARULLI V., *L'arte di ordinare i giardini*, Napoli 1804

MASSON G., *Italian Flowers Connoisseurs*, in "Apollo", 88 (1968), pp.164-171

MASSON G., *Italian Gardens*, London 1961

MASTROROCCO M., *Le mutazioni di Proteo i giardini medicei del Cinquecento*, Firenze 1981.

MATTHIAE P., *Scoperte di archeologia orientale*, Bari 196

MAZZOTTI G., *Ville venete*, Roma 1958

MAZZOTTI S. - BAGATTI VALSECCHI P.F., *Ville d'Italia*, Milano 1972

McGUIRE F.M., *Gardens of Italy*, London 1964

MEDA P., *Guida agli orti botanici*, Milano 1984

MEISSNER B., *Babylonien und Assyrien*, Heidelberg 1920

MELETTI P., *L'orto botanico di Cagliari*, in "Agricoltura", n.4 (1963)

MENASCE' E., *Dal giardino di Adone al giardino assiro: il giardino giardini*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985*, Firenze 1987, pp.75-88.

Mille anni verdi, Reggio Emilia 1989

Mille e una notte. Prima edizione italiana. Milano 1924-29

MILTON J., *The Paradise lost*, London 1667

MIRANDOLA A., *Manuale de' giardinieri, diviso in tre libri*, Vicenza 1652

MOLLET A., *Le jardin de plaisir, contenant plusieurs desseins de jardinage, tant parterres en broderie, compartiments de gazon que bosquets et autres*, Stockholm 1651

MOLLET A., *Le theatre de plans et jardinage*, Paris 1652

MONTAIGNE M. de, *Journal du voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, Rome et Paris 1744

MONTECCHI G., *Il libro nel Rinascimento*, Milano 1994

MOR G.C., *Storia dell'Università di Modena*, Firenze 1975

MOREL, J.M, *Théorie des jardins*, Paris 1776

MOSSER M. - TEYSSOT G., *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano 1990

MOSSER M. - TEYSSOT G., *The History of Garden Design: The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*, London 1991

Mostra del giardino italiano, Firenze 1931

MOTTE A., *Prairies et jardins de la Grèce Antique. De la Religion à la Philosophie*, in "Académie Royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Lettres", LXI(1973).

Natura e cultura urbana a Modena, Modena 1983

NEGRIN A.C., *Dell'arte dei giardini*, in "Conferenze", 1891, pp.257-291

NEZI A., *Architettura, paesaggio e arte del giardino*, in "Emporium", 406(1928), pp.277-289

NOBILE B.N., *I giardini d'Italia*, Bologna 1984

NORDELFALK C., *The Beginning of Book Decoration, Beitrage für Georg Swarzenski*, Berlin 1851

NUVOLARI F., *Hortus conclusus*. Poesie di Mimma Nuvolari

con testi di Flavio Manieri e Mimma Nuvolari, Milano 1986

OMERO, *Ilias ad fidem librorum optimorum*. Edidit J. La Roche. Leipzig 1873-76

OMERO, *Odyssea*. Edidit G. Dindorf. Curavit C. Hentze. Leipzig 1893-94

Operette di vari autori intorno ai giardini inglesi ossia moderni, Verona 1817

Orti botanici delle Università italiane, Napoli 1965

Orti botanici. Mostra bibliografica e documentaria, Firenze, 23 gennaio-30 aprile 1987, in "Rivista di storia dell'agricoltura", 1987,pp. 3-17

L'Orto botanico dell'Università di Modena. Guida alla visita, a cura di Daniele Dallai, Modena 1990

L'Orto botanico e il verde di Camerino, Atti dell'incontro (Camerino, 7 maggio1988), Università degli Studi di Camerino, Camerino 1989

ORTWIN RAVE P., *Garten der Barockzeit von der Pracht und Lust des Gartenlebens*, Stuttgart 1951

PACIFICI V., *Ippolito II d'Este cardinale di Ferrara*, Tivoli [1920]

PAGET V., *Old Italian Gardens*, in "Vernon Lee, Hortus Vitae, and Limbo", Leipzig 1907, pp.159-268

Palazzi reali e residenze signorili, Novara 1993

PAPAGNO G., *L'immagine del labirinto. Introduzione*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, v. 1,3, Roma 1982, pp. 8-26

Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione, Roma 1991

Parchi e giardini storici, parchi letterari. Conoscenza, tutela e valorizzazione. Paesaggi e giardini del Mediterraneo. Atti del III Convegno, Pompei 1993, S.l. 1993

Parchi e giardini storici, parchi letterari. Conoscenza, tutela e valorizzazione. Atti del II Convegno, Monza 1992, S.l. 1992

PARKINSON J., *Paradisi in Sole, Paradisus Terrrestris*, London 1629

PARPAGLIOLO M.T., *I principi ordinatori del giardino italiano*, in "Domus", 37(1931), p.71

PASOLINI PONTI M., *Il giardino italiano*, Roma 1915

PATTON G.E., *A Guide to the Gardens of Italy*, Roma 1951

Pensare il giardino. A cura di Paola Capone, Paola Lanzara, Massimo Venturi Ferriolo, Milano 1992

PESTALOZZA U., *Eterno femminino mediterraneo*, Venezia 1954

PHILLIPPS E.M.-BOLTON A.T., *The Gardens of Italy*, London 1919

PHYTHION J.E., *Trees in Nature*, London 1907

PIACENZA R., *Esame sui giardini antichi e moderni*, Milano 1805

Le piante e l'uomo. Moderna enciclopedia del mondo vegetale, Milano 1981

PICARD Ch., *Dans les jardins du Héros Academos*, Paris 1934

PIETROGRANDE A., *La presenza di Roma nei giardini all'italiana*, in *Attraverso giardini. Lezioni di storia, arte, botanica, a cura di Giuliana Baldan Zenoni-Politeo*, Milano 1995, pp. 139-154

PINDARO, *Carmina, cum fragmentis selectis*. Leipzig 1908

PIROMALLI A., *La cultura a Ferrara ai tempi di Ludovico Ariosto*, Roma 1975

PIRONDINI M., *Il Ducale Palazzo di Sassuolo*, Genova 1982

PIRRONE G., *L'isola del Sole. Architettura dei giardini di Sicilia*, Milano 1994.

PLATT C.A., *Italian Gardens*, New York 1894

PLINIO il Giovane, *C. Plinii Caecilii Secundi Epistularum libri novem*. Recensuit R.C. Kukula, Leipzig 1908

PLINIO il Vecchio, *C. Plinii Secundi Naturalis historiae libri XXXVII*, Stuttgart 1967-70

PLUMTRE G., *Il giardino d'arte, cinquecento anni di storia e di pratica*, Milano 1989

PONA F., *Il paradiso de' fiori, overo lo archetipo de' giardini*, Verona 1622

PONTANO G., *De Hortis hesperidum sive de cultu citriorum*, Venezia 1513

PONTANO G., *Opera. Urania... De Hortis Hesperidum libri duo...* Venezia 1513

PORCINAI P., *Giardini e paesaggio*, in "Atti della Regia Accademia dei Georgofili", 1942

PORCINAI P.- MORDINI A., *Giardini d'occidente e d'oriente*, Milano 1966

POZZANA M., *Materia e cultura dei giardini storici. Conservazione. Restauro. Manutenzione*. Firenze 1989

POZZI G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993

PRAY J.S., *The Italian Garden*, in "American Architect and Building News", 67(1900), pp.43-45, 51-52, 83-85, 91-92

PREST J., *The Garden of Eden. The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise*, London 1988

PRICE U., *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful*, London 1796-98

Protezione e restauro del giardino storico, Firenze 1987

PUPPI L., *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte I, vol. IV. Ricerche spaziali e tecnologiche, Torino 1980, pp. 43-102

PUPPI L., *I giardini veneziani del Rinascimento*, in "Il Veltro", XXII(1978), pp.279-298.

RACINE M., *Le Guide des Jardins de France*, Paris 1990

RANK C., *Geschichte der Gartenkunst*, Leipzig 1909

RAY S., *Raffaello architetto*, Bari 1974

REMON G., *Les jardins de l'antiquité à nos jours*, Paris 1930

RIAT C., *L'art des jardins*, Paris 1900

RODA M., *Manuale del giardiniere, floricoltore e decoratore di giardini*, Torino 1866

ROHDE E.S., *Garden of Herbs*, London 1920

ROHDE E.S., *Der griechische Roman und seine Vorlaufer*, 3 éd. Leipzig 1914

ROHDE E.S., *The Old English Herbals*, London 1922

ROHDE E.S., *The Story of the Garden*, London 1932

ROMANO G., *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, 2 ed., Torino [1991]

ROMBY G.C. - STOPANI R., *I giardini del Chianti*, Firenze 1989

ROSCI M., *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio e Il sesto libro delle habitationi di tutti li gradi degli huomini*, I-II, Milano [1968]

ROSETI C., *L'architettura degli spazi aperti della città. Il progetto della piazza*, Siracusa 1984

ROSSI A., *L'architettura della città*, Milano 1978

ROSSI S., *I parchi ed i giardini storici*, in "L'architettura", 29(1983)

RUSCONI J.A., *Il giardino italiano*, Bergamo 1915

RUSCONI J.A., *Il giardino italiano*, in "Emporium" 258 (1916), pp.439-444

RUTTEN M. - LACAM J., *Les jardins suspendus de Babylone*, in "Revue horticole", 1949, pp.88-92; 123-127.

SALERNO L., *Arte dei giardini*, in "Storia dell'arte", 1-2 (1965), pp.238-239

SALMI M., *Pittura e miniatura a Ferrara nel primo rinascimento*, Milano 1961

SALTINI A., *Storia delle scienze agrarie*, vol. I: *Dalle origini al Rinascimento*, Bologna 1984

SAMECK LUDOVICI S., *La miniatura rinascimentale*, Milano 1966

SANTINI R., *I giardini botanici a Ferrara*, Roma 1981

SAVI G., *Almanacco per i dilettanti di giardinaggio*, Pisa 1830-1835

SCANNAVINI R. - PALMIERI R., *La storia verde di Bologna strutture, forme e immagini di orti, giardini e corti*, Padova 1990

SEBASTIANI P., *Le cose più notabili... de' giardini di Roma*, Roma 1677

SENOFONTE, *Scripta minora*. Recognovit L. Dindorfius, Leipzig 1895

SERENI E., *Storia del paesaggio italiano*, Bari 1972

SERLIO S., *Architettura civile. Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscriti di Monaco e Vienna*, Milano 1994

SGARAVATTI MONTESI M., *L'Orto Botanico di Padova*, in "Padova e la sua provincia", V(1959), pp.18-25.

SHEPHERD J.C. - JELLICOE G.A., *Italian gardens of the Renaissance*, London 1925

SILVA E., *Dell'arte de' giardini inglesi*, a cura di G. Venturi, Milano 1976

SIREN O., *China and Gardens of Europe in the XVIIIth Cent.*, New York 1950

SIREN O., *Gardens of China*, New York 1949-50

SIREN O., *Les palais imperiaux de Pékin*, Paris et Bruxelles 1926

SODERINI G., *Trattato della cultura degli orti e dei giardini*, Milano 1851

SPACCINI G.B., *Cronaca modenese 1588-1636*, Modena 1936

STANDISH N., *Italian Pleasure Gardens*, London 1928

STANLEY A., *The Book of the Garden*, London 1932

STEELE F., *Gardens and People*, New York 1964

STEIN H., *Jardin de France*, Paris 1913

STEIN R.A., *Il mondo in piccolo. Giardini in miniatura e abitazioni nel pensiero religioso dell'Estremo Oriente*, Milano 1987

STEWART S., *The Enclosed Garden*, Madison 1966

STOKSTAD M. - STANNARD J., *Gardens of the Middle Ages*, Lawrence 1983

STRABONE, *Geographica*, Leipzig 1852-53

STRONG R., *The Renaissance Garden in England*, London 1979

SVETONIO TRANQUILLO C., *De vita Caesarum libri VIII*. Recensuit M. Ihm, Stuttgart 1958

TACITO P. C., *Libri qui supersunt*. Quartum recognovit C. Halm, Leipzig 1886-89

TAGLIOLINI A., *Il Giardino italiano dell'Ottocento*, Milano 1990

TAGLIOLINI A., *Girolamo Fiorenzuola e il giardino nelle fonti della metà del Cinquecento*, in *Il giardino storico italiano*, Firenze 1981, pp. pp.275-308

TAGLIOLINI A., *Realtà e mito dell'isola nei giardini del Rinascimento*, in *Il giardino come labirinto della storia*, Palermo 1987, pp.217-219

TAGLIOLINI A., *Storia del giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, Firenze 1988

TALIA M.C. - MARZI V. - VENTRELLI D., *Giardini d'arte*, Bologna 1983

TARGIONI TOZZETTI A., *Catalogo delle piante coltivate nell'Orto Botanico-Agrario detto dei Semplici in Firenze l'anno 1841*, Firenze 1841

TASSO T., *Gerusalemme liberata*. A cura di L. Caretti, Milano 1979

TEMPLE W., *Upon the garden of Epicurus in the year 1685*, London 1692

THACKER C., *The History of Gardens*, London 1974

THOMPSON D.H., *The Garden of Hephaistos*, in "Hesperia", VI (1937), pp.396-425

TOMMASEO N., *L'arte dei giardini*, in *Bellezza e Civiltà*, Firenze 1857, pp.140-143

TONGIORGI TOMASI L., *Dalla "medicina verde" al naturalismo: l'immagine botanica e zoologica nei manoscritti e nei primi testi a stampa sul finire del '400*, in *Immagine e Natura. L'immagine naturalistica nei codici e libri a stampa delle Biblioteche Estense e Universitaria. Sec. XV-XVII*, Modena 1984, pp. 33-34

TONGIORGI TOMASI L., *Il giardino dei Semplici dello Studio Pisano*, in *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Catalogo della mostra, Pisa 1980, pp. 513-598

TONGIORGI TOMASI L., *Inventari della Galleria e attività iconografica dell'Orto dei semplici dello studio pisano tra Cinque e Seicento*, in "Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze", IV(1979), pp. 21-27

TONGIORGI TOMASI L., *Gli orti botanici nei secoli XVI-XVII*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milano 1990, pp. 77-79

TONGIORGI TOMASI L., *Projects for Botanical and Other Gardens: a 16th-century Manual*, in "Journal of Garden History", 3(1983), pp. 1-34

TONIOLO F., *L'antifonario certosino D del Museo Civico di Schifanoia: proposte per il catalogo di Tommaso da Modena miniatore alla corte estense di Ferrara*, in "Miniatura", 3/4(1993), pp. 79-92

TONIOLO F., Apparato e note a J.H.HERMANN, *La miniatura estense*, Modena 1994

TONIOLO F., *L'immagine di natura e i fiori nella miniatura e nella pittura ferrarese del XVI secolo*, in *Fiori e giardini estensi a Ferrara. La flora rinascimentale di Luca Palermo*, Ferrara 1992, pp. 52-59

TORSTEN O. E. - SCHOER C. F., *Architettura dei giardini in Europa 1450-1800. Dai giardini delle ville del Rinascimento italiano ai giardini all'inglese*, Milano 1991

TRIGGS H.I., *Garden Craft in Europe*, London 1913

TRIGGS J., *The art of garden design in Italy*, London 1904

TRIGGS J., *Formal Gardens in England and Scotland*, London 1902

TUCKERMANN W.C., *Die Gartenkunst der Italienischen Renaissance-Zeit*, Berlin 1884

Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive. A cura di Vincenzo Cozzato, Roma 1989

ULIVI F., *I giardini del Tasso*, in *Il giardino storico italiano*, Firenze 1981, pp.309-318

VAGNETTI M., *Protezione e restauro*, in "AU" n.11(1984), pp.106-111.

VALAFRIDO STRABONE, *Liber de cultura hortorum*, in M.G.H., Poetae Latini aevi Carolini, Berlin 1884, II, pp. 335-350

VALENZIANO C., *Il chiostro giardino biblico-liturgico*, in *Il giardino come labirinto della storia*,

Palermo 1987, pp.21-27

VARESE R., *Il sistema delle "delizie" e lo "studiolo" di Belfiore*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, pp. 187-201

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze 1568

VENTURI A., *Di Borso d'Este. La miniatura ferrarese nel sec. XV. Dei miniatori della Bibbia*, in *La Bibbia di Borso d'Este riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani con documenti e studio storico artistico di Adolfo Venturi*, Milano 1937

VENTURI G., *"I dolci inganni": l'idea del giardino nella letteratura poetica del Seicento*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, Roma 1980, pp. 63-71

VENTURI G., *Le "Forme" del giardino tra metafora e idea*, in *Fiori e giardini estensi a Ferrara. La flora rinascimentale di Luca Palermo*, Ferrara 1992, pp. 11-13

VENTURI G., *Giardini a Ferrara*, in *Ferrara. Voci di una città*, Ferrara 1995, pp. 17-22

BIBLIOTECA ESTENSE
27.12.95 287819
MODENA

VENTURI G., *Introduzione* a E.Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi*, Milano 1976, pp. 7-26

VENTURI G., *"Picta poesis": ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, in *Storia d'Italia, Annali 5, Il Paesaggio*, Torino, 1982, pp. 663-749

VENTURI G., *Scena e giardini a Ferrara*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari 1977, pp. 553-567

VENTURI FERRIOLO M., *Eros e Afrodite. Alle origini dell'idea di giardino*, in *Il giardino. Idea, natura, realtà*, Milano 1987, pp. 55-75

VENTURI FERRIOLO M., *Mater Herbarum*, Milano 1995

VENTURI FERRIOLO M., *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milano 1989

VERCELLONI V., *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Milano 1990

VERCELLONI V., *Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945*, Milano 1986

VERGNAUD N., *L'Art de créer les jardins*, Paris 1835

VEZZOSI A., *Il giardino d'Europa*, Milano 1986

Ville, parchi e giardini. Per un atlante del patrimonio vincolato. A cura di Vincenzo Cazzato,

Roma 1992

Ville e giardini . A cura di Franco Borsi e Geno Pampaloni, Novara 1993

Vita Sancti Filiberti, in *Acta Sanctorum.*, Augusti IV, Antwerpen 1739, pp. 66-95

WALPOLE H., *Essay on Modern Gardening*, Strawberry-Hill 1785

WALPOLE H., *History of the Modern Taste in Gardening*, in *Anecdotes of Painting in England*, Strawberry-Hill 1771

WATELET C.H., *Essai sur les jardins*, Paris 1774

WATTON H., *The Elements of Architecture*, London 1624

WEBEL R.K., *Guide to the Villas of Italy*, Roma 1930

WEIGHT L.R., *The Story of Gardening*, London 1934

WESTCOTT P.H., *The Practical Book of Garden Architecture*, Philadelphia 1914

WETHERED H.N., *A Short History of Gardens*, London 1933

WHARTON E., *Italian villas and theirs gardens*, London 1904

WHATELY T., *Observations on Modern Gardening, Illustrated by Description*, London 1770

WINTER U., *Frau un Gottin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt*, Freiburg 1983

WOERMAN K., *Uber Landschaftlichen Natursinn der Griechen und Romer*, München 1871

WOODBRIDGE K., *Princely Gardens: The Origins and Development of the French Formal Style*, London 1986

ZACCAGNINI C., *Le ville di Roma. Dagli "horti" dell'antica Roma alle ville ottocentesche: un viaggio attraverso la storia alla ricerca d'un verde sempre più inafferrabile*, Roma 1976

ZEVI B., *Palladio, Andrea*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, v. X, Novara 1983

Indice dei nomi

Abbas il Grande 44
Addison, Joseph 99
Adriano, imperatore 28
Agrippina Maggiore 27
Alamanni, Luigi 209; 210
al-Awan 207
al-Aziz 42
Alberti, Leandro 79
Alberti, Leon Battista 55; 56; 59; 61; 64; 66; 67; 69; 75; 131; 145; 147
Alberto Magno, santo 208
Albrecht von Brandeburg-Mainz 122
Aldrovandi, Ulisse 85; 155; 220
Aleotti, Giovanni Battista 80
Alessandro Magno 21; 25
Alessandro VII, papa 219
Alessi, Galeazzo 72; 78
Alighieri, Dante 51; 53
al-Muytadir 43
Amato Lusitano 85; 86
Amenhotep IV 17
Ameroghi III 18
Ammannati, Bartolomeo 71; 74; 78
Andronico II Paleologo, imperatore d'Oriente 45
Androuet Du Cerceau, Jacques 81; 82; 83; 90; 147; 151; 153
Angelo farmacista 84
Anguillara, Luigi 85; 220
Apollinare 32
Apparuti, Giovanni 247
Aragon, Louis 102
Aragona, Alfonso d' 64
Aragona, Antonio 232
Aragona, Isabella d' 64
Arconati Visconti, Giuseppe Antonio 184
Aretino, Pietro 67
Argan, Giulio Carlo 72; 87; 147
Arienti, Giovanni Sabadino degli 63; 137; 141
Ariosto, Lodovico 67; 81; 112
Aristotele 24
Assunto, Rosario 13; 49
Assurbanipal, re d'Assiria 23
Attico, Tito Pomponio 29
Augusto, Caio Giulio Cesare Ottaviano, imperatore 27
Austria Este, Francesco IV d' 238
Austria Este, Francesco V d' 129; 137
Austria Este, Maria Beatrice d' 246
Avanzini, Bartolomeo 232
Avogaro, Marco 129
Babur, imperatore 44
Bacon, Francis 93
Baldechide, regina dei Franchi 48
Bandinelli, Baccio 60
Barbara d'Austria 121
Barbaro, Daniele 79
Bartoli, Cosimo 145
Basilio I, imperatore 45
Beato Angelico 49; 51; 53; 55; 64
Bellincini, famiglia 230
Bellori, Giovanni Pietro 87
Bembo, Pietro 50
Bentiok, William 94
Benvenuti, Pietro 63
Bernardo di Chiaravalle, santo 48
Bernini, Gian Lorenzo 67; 87
Bertuzzi, Giordano 245
Besler, Basil 95; 216
Bęzzi, Pietro 242
Bibiena, Ferdinando Galli da 98
Blaeu, Joan 155
Blaeu, Joan II 176
Blaeu, Peter 176
Blois, Abraham de 223
Boccaccio, Giovanni 50; 51
Boccati, Giovanni 51; 64
Boiardo, Matteo Maria 81
Boitard, Pierre 102; 204
Bolognini, Francesco 232; 238
Bolognini, Giovanni Battista 232
Bolognini, Lodovico 238
Bompani, Luigi 247
Bonafede, Francesco 84; 85; 220; 222
Bonelli, Giorgio 84; 219
Bonifacio VIII, papa 219
Bono, Giacomo Antonio 86
Borbone Braganza, Juan di 246
Borghese, Scipione card. 90
Borgia, Lucrezia 74; 81; 155
Borgonio, Giovanni Tommaso 176
Borromeo, card. 88
Borromini, Francesco 88
Borsi, Franco 51; 66
Botticelli, Sandro 64
Botticini, Francesco 51
Bouchard, Maddalena 219
Bourdichon, Jean 121
Boyceau de la Baraudiere, Jacques 90; 91

Bramante, Donato 63; 69; 70; 71; 74; 91; 164
Brasavola, Antonio Musa 85; 86
Bridgeman, Charles 100; 101
Brignoli, Giovanni 86; 237; 249
Brosse, Salomon de 90
Brown, Lancelot 100; 101
Brueghel, Pieter il Vecchio 82
Brugioni, Giuseppe 238
Brugioni, Luigi 238
Bruno di Segni, santo 115
Bruto, Marco Giunio 26
Buonaccolsi, famiglia 53
Buonarroti, Michelangelo 67; 90; 148
Buontalenti, famiglia 78
Burlington, Richard Boyle, 3° conte di 100; 201
Burnet, Thomas 94
Busch, Johann 196

Caetani, Francesco, duca di Sermoneta 217
Calenberg, Johann Friedrich von 96
Campbell, Colin 94; 192
Campori, Cesare 247; 248
Campori, Francesco Maria 246; 247
Campori, Giuseppe 230; 248
Canevari, Antonio 98
Capilupi, Domenico 234; 246
Carbone, Lodovico 138
Carbonieri, Nino 177
Carlo I, imperatore d'Austria 137
Carlo I, re d'Inghilterra 92; 93
Carlo II, re d'Inghilterra 94; 99
Carlo III di Borbone, re di Napoli 98; 197
Carlo Magno, imperatore 48; 49
Carlo V, imperatore 84
Carlo VIII, re di Francia 64
Carmontelle 101
Carracci, Agostino 146
Casanova, Antonio Maria 137
Casola, Pietro 64
Castellamonte, Amedeo 176
Castellamonte, Carlo 176; 177
Castello, Pietro 86; 164
Castiglione, Baldassarre 71; 138
Castore, Antonio Filoromeo 83
Caterina de' Medici, regina di Francia 81; 82
Caterina II, imperatrice di Russia 196
Catone, Marco Porcio detto il Censore 207; 209
Cattaneo, Alfonso 86
Caus, Salomon de 93; 96
Cavalletto, Giovanni Battista 137
Cecchini, Giovanni Battista 220
Ceni, Antonio 220
Ceppelli, Giuseppe 238
Cesare, Caio Giulio 27
Chambers, William 100; 200
Charbonnier, Martin 96
Chatelet, Claude 98; 187
Chevalier, Pietro 220

Chiappini, Luciano 244
Chigi, Agostino 70
Cicerone, Marco Tullio 26; 27; 28; 54; 66; 111
Cimone 23
Ciocchi, Carlo 190
Ciriaco d'Ancona 126
Ciro, re di Persia 19; 20
Clemente VII, papa 70
Clodoveo II, re dei Franchi 48
Colbert, Jean Baptiste 92
Colonna, Francesco 64; 66; 67; 128; 146; 173
Columella, Lucio Giunio Moderato 42; 47; 51; 207; 209; 211
Comito, Terry 170
Commelin, Caspar 224
Commelin, Jan 86; 87; 224
Copernico, Niccolò 87
Cortéz, Hernan 84
Corti, Bonaventura 246
Costantino I, imperatore 44
Crescenzi, Pier de' 51; 52; 84; 132; 207; 208
Crivelli, Taddeo 129
Curzio Rufo, Quinto 19
Cusani, marchesi 184
Czobor (famiglia) 122

Dal Re, Marc'Antonio 98; 184
Dami, Luigi 60; 90; 102
De Passe, Crispin 95
De Predis, Cristoforo 124
De Vries, Jan Vredeman 82; 83; 95; 152
Dechamps, Barillet 176
Del Cossa, Francesco 64
Del Riccio, Agostino 212
Della Porta, Giacomo 90
Della Porta, Giovanni Battista 156
Delorme, Philibert 174
Demetrio, schiavo di Seleuco 21
Demostene 24
Dézallier d'Argenville, Antoine-Joseph 100
Diodati, Ottaviano 90
Diodoro Siculo 19; 20; 60
Dioscoride Pedanio 47; 212
Domizia Longina 27
Doria, Andrea 78
Dosio, Giovanni Antonio 70
Dossi, Dosso 81
Du Pérac, Etienne 75; 90; 156
Duccio da Boninsegna 53
Dumas, Alexandre père 171

Eleonora di Toledo 78
Elisabetta, principessa d'Inghilterra 96
Elisabetta I, imperatrice di Russia 196
Enrico VIII, re d'Inghilterra 192
Epicuro 24
Erasmo da Rotterdam 102
Erodoto 19; 24
Este, Alberto d' 53

Este, Alberto V d' 131
Este, Alfonso I d' 81; 129; 138; 155
Este, Alfonso II d' 112; 121; 136; 138; 232
Este, Borso d' 56; 112; 129; 130; 131; 132; 135; 136; 137; 138
Este, Cesare d' 238; 244
Este, Ercole I d' 63; 129; 137; 138; 140; 141
Este, Ercole II d' 151; 155; 227
Este, Ercole III d' 233; 235; 245
Este, Francesco I d' 232; 239
Este, Francesco II d' 157
Este, Francesco III d' 86; 232; 233; 245
Este, Francesco IV d' 232
Este, Ippolito II d' 74; 155
Este, Isabella d' 67; 71
Este, Leonello d' 56; 81; 131; 137
Este, Luigi d' 155
Estienne, Charles 82; 210
Estienne, Robert 210
Evelyn, John 94

Fagiolo, Marcello 66
Falda, Giovanni Battista 75; 88; 156; 157; 164
Falloppia, Gabriele 86
Fariello, Francesco 52; 73; 79; 90
Farnese, Alessandro card. 60; 73; 74
Farnese, Margherita 70
Farnese, Ottaviano card. 73
Farnese, Ranuccio 164
Federico II, imperatore 111
Federico III, imperatore 121; 130
Federico V, elettore Palatino 96
Feliciano, Felice 126; 128
Fer, Nicolas de 92; 174
Ferdinando I, imperatore 81; 209
Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli 197
Ferrari, Giovanni Battista 217
Ferrari, Giuseppe 238
Filarete, Antonio Averlino detto il 60; 128
Filippo II, re di Spagna 86
Filippo il Bello, re di Francia 121
Fiorani, Camillo 73
Folgore di San Gimignano 50
Fontana, Domenico 70; 157
Forbe, Archibald 204
Fouquet, Nicolas 171
Francesco I, re di Francia 82; 147; 155; 209
Franchini, Giuseppe 235; 238
Frizzi, Antonio 244
Froeschl, Daniel 222

Gaio Marzio 28
Galilei, Galileo 87
Gallo, Agostino 211
Galvani, Baldissera 135
Gambacorti, famiglia 53
Gambara, Giovanni Francesco 74; 170
Gasperino, Gregorio 129
Gemmingen, Johann Konrad von 216

Genga, Girolamo 72; 79
Gerard, John 93
Gerolamo da Carpi 81
Gerone II, tiranno di Siracusa 25
Ghini, Luca 84; 85; 220; 222
Ghinucci, Tommaso 74
Giambologna, Jehan Boulogne detto il 75
Gianda, Giovanni 184
Gilberto di Hoyland 115
Giorgio d'Alemagna 129
Giotto 53
Giovanni da Cremona 129
Giovanni da Lira 129
Giovanni da Porlezza 148
Girardin, marchese di 101
Girolamo da Carpi 155
Girolamo, santo 115
Giuliano da Foligno 84; 219
Giuliano da Maiano 55; 64
Giulio II, papa 69
Giulio III, papa 74
Giulio Romano 78; 148
Giusti, Maria Adriana 48
Glockendon, Nicolaus 122
Goethe, Johann Wolfgang von 98
Gonzaga, Eleonora 72; 79
Gonzaga, Francesco 63
Gonzales de Clavijo, Ruy 43
Gothein, Maria Luisa 23
Graefer, John Andrew 101; 197
Grassi, Michele 238
Graziani, Girolamo 239
Gregorio, da Reggio 246
Gregorio XIII, papa 84; 155; 219
Grimal, Pierre 15; 28; 42; 100
Guatteri, Giovanni Battista 246
Guazzo, Marco 220
Guglielmo II, re d'Inghilterra 94
Guglielmo III d'Orange, re d'Inghilterra 95; 192
Guillaume de Lorris 50
Guinigi, famiglia 53
Gusman, Pierre 28
Gutenberg, Johann 53

Hermann, Paul 86; 223
Hill, Thomas 82
Howard, Ebenezer 102
Hugel 246
Hunt, John Dixon 95
Huydecoper, Jan 224
Hyams, Edward 14; 15; 29; 42

Ibn-Arabshas 44
Ildefonso di Toledo, santo 115

Jellicoe, Geoffrey 97
Jones, Inigo 92
Jong, Herik de 95

Juvara, Filippo 97

Kant, Emanuel 102
Kent, William 100; 101; 201
Kepler, Johannes 87
Kilian, Wolfgang 216
Koldewey, Robert 20
Kramer, Samuel Noha 15
Kublai Khan 36

L'Ecluse, Charles de 86; 155
Lacam, J. 20
Laguna, Andrés 86
Laird, Mark 94
Laurana, Luciano 60
Lauro, Giacomo 88; 170
Lawson, William 92
Le Brun, Charles 171
Le Nôtre, André 90; 91; 92; 95; 97; 98; 99; 100; 171; 172; 173; 174; 177; 196
Le Vau, Louis 171; 173; 174
Leblond, Alexandre 196
Leggi, Leonardo 84
Leonardi, Domenico Felice 98; 184
Leonardo da Vinci 51; 53; 64; 66
Leone X, papa 219
Li Po 35
Licurgo 24
Liébault, Jean 210
Ligorio, Pirro 74; 75; 148; 155; 164; 230
Lippi, Annibale 75
Lisandro 19
Livia 26; 27
Lombardi, Antonio 190
London, George 94
Loreio Triburtino 26
Lorena, Carlo di card. 174
Loschi, Pellegrino Nicolò 190
Luciani, Roberto 28
Lucullo, Lucio Licinio 27; 75
Luigi XII, re di Francia 151
Luigi XIV, re di Francia 12; 90; 91; 92; 94; 171; 173; 174
Lurago, Rocco 78
Luzzato, Gina 85

Maccarone, Curzio 156
Maderno, Carlo 164
Main, Louis 102
Malanca, Giuseppe 156
Malatesta, Novello 126
Manardo, Giovanni 85
Maniglio Calcagno, Annalisa 72
Mann, Thomas 11
Mansart, Jules Hardouin 92; 173; 174; 192
Mantegna, Andrea 33; 66; 126
Manuzio, Aldo 64
Marcanova, Giovanni 52; 126; 128
Marchetti, Niccolò 196

Marchioni, Carlo 98
Maria Antonietta, regina di Francia 98; 187; 189; 190
Maria, regina d'Inghilterra 192
Marino, Giambattista 89
Mario Mucrezio 29
Marone, Pietro Paolo 129
Marot, Daniel 95; 192
Martelli, Nicolò 84; 219
Martini, Francesco di Giorgio 59; 60
Marziale, Marco Valerio 27; 28
Maschio, Lattanzio 232
Masson, Georgina 29; 69; 90
Mattei, Ciriaco 75
Matteo da Milano 137
Mattioli, Pietro Andrea 212
Mecenate 26; 27; 32
Medici, Giovanni de' 61
Medici, Lorenzo de' 61
Medici, Cosimo de' 72
Medici, Cosimo il Vecchio de' 52; 61
Medici, Ferdinando de' 75; 78; 164
Medici, Francesco I de' 78
Medici, Lorenzo de' 62; 209; 212
Medici, Maria de' 91
Medici, Piero de' 60
Mercati, Michele 219
Messisbugo, Cristoforo 155
Michelozzo 55; 61; 145
Mieris, Wilhelm van 223
Milano, Ernesto 107
Milizia, Francesco 88
Milton, John 94; 100
Minelli, Alessandro 220
Mique, Paul 98; 187; 190
Mogalli, Cosimo 222
Mollet, Claude 90
Mollet, Jacques 90
Monincky, Jan 224
Monincky, Maria 224
Montaigne, Michel de 75; 78; 143; 156
Montesquieu, Charles Louis 177
Montezuma II, re del Messico 84
Montorsoli, Giovanni Angelo 71; 72
Moreali, Aniceto 238; 247
Morel, Jean Marie 101
Morello, Carlo 177
Motte, Pierre de la 156
Münster, Sebastian 19
Muratori, Lodovico Antonio 236

Nabucodonosor 19
Nerone, imperatore 27
Newton, Isaac 87
Niccolini, Antonio 101
Niccolò III, papa 64; 83; 219
Niccolò V, papa 64; 84; 219
Nolli, Antonio 98
Nolli, Carlo 197

Obizi, Ippolito 86
Odorico, beato 36
Olivieri, Oliviero 75
Omero 12; 24; 109
Orléans, Anna d' 176
Orléans, Carlotta Aglae d' 232; 245
Orléans, Maria Cristina d' 176
Orsi, Aurelio 157
Orsi, marchesi 236
Orsini, principe 75
Ovidio Nasone, Publio 29; 47

Pagliani, Luigi 249
Paladini, Filippo 222
Palladio, Andrea 79; 92; 147; 148; 150; 201
Palma, Nicola 98
Paludanus, Bernardus 223
Pampaloni, Geno 51; 66
Pamphili, cardinale 88
Pancio, Alfonso 85
Panelli, Giovanni Antonio 190
Panelli, Nicolò 232
Paolo II, papa 130
Paolo III, papa 60
Parigi, Alfonso 89
Parigi, Giulio 89
Parkinson, John 93
Pascasio Radberto 115
Peller, Christoph 96
Pepoli, famiglia 53
Perelle, Adam 171
Perelle, Gabriel 91; 171
Perelle, Nicolas 171
Peretti, Felice card. 157
Pericle 14
Peruzzi, Baldassarre 70
Pestalozza, Uberto 17
Petrarca, Francesco 53
Piccolomini, Enea Silvio vedi Pio II, papa
Piermarini, Giuseppe 101
Pietro da Cortona 90; 146; 217
Pietro il Grande, imperatore di Russia 97; 196
Pietrogrande, Antonella 143
Piganiol de La Force, Jean-Aymar 92
Pindaro 23
Pio II, papa 53; 61; 62
Piranesi, Giovanni Battista 75; 88
Plateario, Matteo 208
Platone 13; 24; 28
Plinio il Giovane 32; 54; 55; 71; 143
Plinio il Vecchio 25; 28; 29; 47; 69; 83; 207; 209
Poliziano, Angelo 61
Polo, Marco 36; 40
Pompeo Magno, Gneo 27
Ponzi, Alfonso 78
Ponzi, Giulio 78
Pope, Alexander 100
Porro, Girolamo 85; 220

Poussin, Nicolas 146
Pozzi, Giovanni 146
Pratesi, Gaetano 235
Pregliasco, Giacomo 101
Price, Uvedale 101

Quattrami, Evangelista 155; 156; 220; 238

Rabelais, François 67
Rainaldi, Girolamo 170; 230
Rangoni, Giovanni 236
Rangoni, marchese 228
Rastrelli, Bartolomeo Francesco 196
Re, Filippo 246; 249
Reni, Guido 217
Repton, Humphrey 100
Ricci, Giovanni card. 75
Richard, Anton 101
Righi, Luigi 249
Roccatagliati, Girolamo 238
Rodolfo II, imperatore 95; 152; 214
Roli Guidetti, Clara 242
Roman, Jacob 95
Rossellino, Bernardo Gamberelli detto il 61
Rossetti, Biagio 55; 63; 140
Rossi, Benigno 245
Rossi, Gaetano 86
Rossi, Matteo de' 156
Rouhier, Ludovico 157
Rousseau, Jean-Jacques 101
Rucellai, Bernardo 56; 58
Rucellai, Giovanni 52
Ruggeri, Giovanni 98; 184
Ruggiero, re di Sicilia 43
Ruperto di Deutz 115
Russi, Franco de' 129
Rutten, Marguerite 20

Sabatti, Liberato 219
Sabatti, Costantino 219
Sacchi, Andrea 217
Sallustio, Gaio Crispo 27
Salomone 21; 52
Salvini, Antonio Maria 236
Sangallo, Antonio da 71; 148
Sangallo, Giuliano da 62; 71
Sansovino, Iacopo Tatti detto il 148; 150
Sanzio, Raffaello 70; 71; 91
Sargon II, re di Babilonia 20
Savani, Giuseppe Maria 246
Savoia, Carlo Emanuele I di 78; 176; 177
Savoia, Carlo Emanuele II di 177
Savoia, Emanuele Filiberto di 78; 177
Savoia, Maurizio di 176
Savoia, Vittorio Amedeo II di 176
Scamozzi, Vincenzo 79; 150
Scherm, Lorenz 95
Schwird, Johannes 96

Scipione Emiliano 21; 26
Sckell, Friedrich Ludwig von 101
Seleuco 21
Semiramide 19; 60
Sennacherib, re di Assiria 20; 21
Sennudsen 17
Senofonte 19; 21; 24; 56; 207
Serlio, Sebastiano 60; 64; 79; 147; 148; 150; 153; 220
Serres, Olivier de 213
Sforza, Alessandro 79
Sforza, Francesco 60; 128
Sforza, Ludovico detto il Moro 69
Shakespeare, William 67
Sharaf ad-din'ali Yazdi 44
Shepherd, John Chiene 97
Shogun Yoshimosa 37
Silla, Lucio Cornelio 26
Silvatico, Matteo 84
Silvestre, Israel 92; 174
Silvestri, Guglielmo 241; 244; 245
Simone di Genova 83
Sisto V, papa 157
Soderini, Gianvettorio 61
Sofia Dorotea, elettrice di Hannover 96
Sola, Domenico 238
Sostratos 25
Spaccini, Giovanni Battista 228; 230; 236; 238
Spallanzani Lazzaro 246
Stefano da Verona 64
Stefano da Zevio 51
Stierlein, Georg 122
Strabone 19
Stringa, Francesco 230; 239; 240
Susan, Carlo 238; 246; 247; 249
Svetonio Tranquillo, Caio 29
Sweert, Emanuel 95; 214
Switzer, Stephen 100

Tacito, Publio Cornelio 29
Taegio, Bartolomeo 209
Tagliolini, Alessandro 13; 56; 61; 101; 157
Tamerlano 43; 44
Tasso, Torquato 11; 67; 78; 81; 94; 112; 138
Tassoni, Alessandro 228; 234
Temple, William 94; 99
Teodoro Metochite 45
Teofane 45
Teofrasto 24; 47; 83; 207
Termanini, Pietro 232; 238
Tibaldi, Pellegrino 78
Tilli, Michelangelo 85; 222
Tiraboschi, Girolamo 237
Tolomeo II 25
Tomasini, Giacomo Filippo 220
Tommaso da Modena 137
Tongiorgi Tomasi, Lucia 222
Tosini, Andrea 220
Toubert, Pierre 208
Tournefort, Joseph Pitton de 219
Treccani, Giovanni 129
Tribolo 71; 72; 75; 78
Tucidide 14
Tutmosi III 17; 18
Tutmosi IV 18

Ubertini, Cesare 219
Utens, Giusto 78

Vacchi, Antonio 230
Valafrido Strabone 49; 207
Valentini, Bernardino 241
Vallisnieri, Antonio seniore 246
Valois, Renata di 82; 151; 155
Vandelli, Domenico juniore 246
Vanvitelli, Carlo 98; 197
Vanvitelli, Luigi 98; 197
Varrone, Marco Terenzio 25; 51; 143; 207; 209
Vasari, Giorgio 72; 74; 75
Vasi, Giuseppe 88
Vedriani, Lodovico 239
Venard, Claude 156
Venturi Ferriolo, Massimo 13; 15; 16; 17
Venturi, Gianni 51; 67; 89
Venturini, Giovanni Francesco 75; 156; 157
Vercelloni, Virgilio 51; 64; 82
Vieze, Andrea delle 137
Vieze, Cesare delle 137
Vigarani, Gaspare 231; 241
Vignola, Iacopo Barozzi detto il 71; 73; 74; 148; 164; 170
Villani, Giovanni 53
Vincent de Beauvais 208
Virgilio Nasone, Publio 79; 109; 207; 209; 211
Visconti, famiglia 63
Visconti, Azzone 53
Visconti, Giangaleazzo 53; 64
Vitozzi, Ascanio 177
Vitruvio, Marco Pollione 33; 54; 143; 150

Wagner, Richard 43
Walch, Jacob 67
Watton, Henry 93
Wise, Henry 94
Witzel, Friedrich 20
Wolsey, Thomas cardinale 94; 192
Wren, Christopher 192

Zanichelli, Giovan Girolamo 246
Zanobi del Rosso 78
Zannoni, Jacopo 246
Zappi, Giovanni Maria 74

Indice delle illustrazioni

C. Chatelet, Le petit Trianon, acquarello, 1786. 8-9
Logge di Raffaello in Vaticano, incisione. 10
Gli amori di Leila e Mainun, c.109r. 13
S. Münster, giardini pensili di Bablilonia, particolare. 19
Ricostruzione dei giardini pensili di Babilonia. 20
H. Schedel, cacciata dal Paradiso terrestre. 22
P. Ovidio Nasone, Metamorphoses, p. 308. 26
P. Ovidio Nasone, Metamorphoses, p. 166. 27
G. B. Piranesi, Campo Marzio. 30-31
Ms. Khadjou Kirmani, London, British Library. 34
Ms. Khadjou Kirmani, London, British Library. 35
Miniatura della scuola di Rajput, Nuova Delhi, National Museum of India. 39
Gli amori di Leila e Mainun, c.56v. 41
Roma, Chiesa di Santa Costanza, part. dei mosaici (IV secolo). 44
Mappamondo Catalano, particolare: Paradiso terrestre. 45
Ricostruzione di giardino italiano (XV sec.). 46
Ricostruzione di giardino inglese (XV sec.). 47
Roman de la Rose, c.184v (part.), London, British Library. 48
A.Palladio, pianta e progetto di Villa Godi, Lonedo. 49
Orticultori, xilografia. 50
Floricultore, xilografia. 52
Giardino e serra, xilografia. 54
Hypnerotomachia Poliphili, labirinto. 56
Logge di Raffaello in Vaticano, incisione. 57
A. Kircher, Latium, ville di Frascati. 58
A. Kircher, Latium, ricostruzione della villa di Q. Varo. 59
G. A. Böckler, giardini di Palazzo Pitti. 60
G. A. Böckler, monastero de El Escorial. 61
S. Münster, veduta di Heidelberg. 62
Officium B. Mariae Virginis, Lat.893=α.P.9.28, c.99r. 65
Bibbia di Borso, v. 1, c.78v. 68
Bibbia di Borso, v. 1, c.79r. 68
Mantova, Palazzo Ducale, giardino segreto di Isabella d'Este. 69
Andrea Mantegna, Minerva scaccia i Vizi dal giardino della Virtù, Parigi, Louvre. 69
Villa medicea di Careggi. 70
Urbino, Palazzo Ducale, veduta dal giardino pensile. 71
Arazzo della serie dei Mesi Trivulzio (mese di aprile), Milano, Civica Raccolta di Arti Applicate e Incisioni. 73
G. Lauro, particolare di villa Lante a Bagnaia. 74
Joan Blaeu, pianta di Villa d'Este a Tivoli. 76-77
Theatrum...Sabaudiae..., Regio Parco o Viboccone. 80
J. A. Du Cerceau, Castello di Montargis. 82
J. V. de Vries, Hortorum... [copia della tav. 23]. 84
E. Sweert, Florilegium..., tav. 49. 86
G. B. Falda, Villa d'Este a Tivoli. 89
Ricostruzione di un giardino "alla francese". 91
C. Campbell, particolare dei giardini di Hampton Court. 93
Bibbia di Borso, v. 1, c.284r. 106
Bibbia di Borso, v. 1, c.130v (particolare). 107
Lat. 74=α.Q.9.31, Officium B. Mariae Virginis, c.25v. 108
Lat. 74=α.Q.9.31, Officium B. Mariae Virginis, c.100r. 109
Lat.842=α.R.7.3, Officium B. Mariae Virginis, c.244r. 110
Bibbia di Borso, v. 1, c.248r. 111
Bibbia di Borso, v. 1, c.106v. (particolare). 111
Bibbia di Borso, v. 2, c.46v. 112
Bibbia di Borso, v. 1, c.130v (particolare). 112
Lat.873=α.P.6.23, Officium B. Mariae Virginis, c.13v. 113
Lat.209=α.X2.14, De Sphaera, c.7r (particolare). 113
Lat.39=α.J.9.30, Officium B. Mariae Virginis, c.31v. 114
Lat.819=α.H.9.16, Officium B. Mariae Virginis, c.33v. 116
Lat.893=α.P.9.28, Officium B. Mariae Virginis, c.134r. 117
Lat.842=α.R.7.3, Officium B. Mariae Virginis, c.231r. 118
Lat.39=α.J.9.30, Officium B. Mariae Virginis, cc.88v-89r. 119
Lat.873=α.P.6.23, Officium B. Mariae Virginis, c.49r. 120
Lat.22=α.K.7.2, Officium B. Mariae Virginis, c.102r. 121
Est.136=α.U.6.7, Gebet und Betrachtungen..., c.29r. 122
Est. 136=α.U.6.7, Gebet und Betrachtungen..., c.5r. 123
Lat.209=α.X.2.14, De Sphaera, c.9v. 124
Lat.209=α.X.2.14, De Sphaera, c.10r. 125
Lat.992=α.L.5.15, Collectio Antiquitatum, c. 38v. 127
Lat.992=α.L.5.15, Collectio Antiquitatum, c.193v. 128
Bibbia di Borso, v. I, c.263r (particolare). 129
Bibbia di Borso, v. I, c. 56r (particolare). 130
Bibbia di Borso, v. II, c.233v (particolare). 130
Bibbia di Borso, v. II, c.132v (particolare). 131

Bibbia di Borso, v. II, c.277r (particolare). 132
Bibbia di Borso, v. I, c.286r. 133
Bibbia di Borso, v. I, c.44r. 134
Bibbia di Borso, v. 1, c.266r (particolare). 136
Breviario di Ercole I, c.209r (particolare). 137
Breviario di Ercole I, c.2v. 138
Breviario di Ercole I, c.444r. 139
Breviario di Ercole I, c.213v. 140
ASMo, Mappe Estensi, Ferrara: Addizione erculea. 141
Hypnerotomachia Poliphili, c.71r. 142
Hypnerotomachia Poliphili, c.185v. 144
L.B. Alberti, De Re Aedificatoria, Libro IX, p. 330. 145
Hypnerotomachia Poliphili, c. 183r. 146
S. Serlio, Libro VIII, p. 6-7. 147
A. Palladio, Villa Barbaro a Maser. 148
A. Palladio, Villa Capra detta la Rotonda. 149
V. Scamozzi, progetto per Villa Badoer. 150
J. A. Du Cerceau, Castello di Vallery. 151
J. V. De Vries, tav. 43. 152
J. V. De Vries, tav. 19. 153
J. V. De Vries [copia della tav. 21]. 153
ASMo, Villa d'Este a Tivoli, fontana detta "della Rometta", disegno di Matteo de' Rossi. 154
ASMo, Villa d'Este a Tivoli, progetto per aiuole. 156
G. B. Falda, giardino Montalto. 157
G. B. Falda, Tivoli, Villa d'Este, piano del giardino. 158-159
G. B. Falda, Tivoli, Villa d'Este, fontana dell'organo. 160-161
G. B. Falda, Tivoli, Villa d'Este, viale d'ingresso al giardino. 162
G. B. Falda, Tivoli, Villa d'Este, fontana del fiume Aniene. 162
G. B. Falda, Tivoli, Villa d'Este, fontana delle aquile. 163
G. B. Falda, Tivoli, Villa d'Este, fontana della Sibilla. 163
G. B. Falda, Villa Medici. 165
G. B. Falda, Villa Montalto. 165
G. B. Falda, Villa Farnese. 166-167
G. B. Falda, giardino del Quirinale, già "Silva Estensium". 168-169
G. Lauro, Villa Lante di Bagnaia. 170
Les delices de Paris..., Castello di Vaux le Vicomte. 171
J. A. P. de la Force, veduta del Trianon e dei giardini. 172
J. A. P. de la Force, vista del bacino grande e dei padiglioni del castello di Marly. 172
J. A. P. de la Force, veduta dell'Orangerie. 173
N. de Fer, Castello di Meudon, veduta del parco. 174
N. de Fer, il parterre del Castello di Meudon. 175
Theatrum... Sabaudiae..., Villa della Regina. 177
Theatrum... Sabaudiae..., Castello del Valentino. 178-179
Theatrum... Sabaudiae..., Venaria Reale. 180-181
Theatrum... Sabaudiae..., Castello di Mirafiori. 182-183
D. F. Leonardi, Le delizie della villa di Castellazzo, fianco del palazzo verso il giardino. 184
D. F. Leonardi, Le delizie della villa di Castellazzo, teatro di Diana, particolare. 185
Le petit Trianon, particolare del frontespizio. 186
Le petit Trianon, pianta del giardino. 187
Le petit Trianon, particolare del frontespizio. 186
Le petit Trianon, Vue du Belvedere et du Roher (particolare). 188
Le petit Trianon, Vue du Temple (particolare). 189
Le petit Trianon, plafond. 190
Le petit Trianon, Vue de l'entreé de la Grotte (particolare). 191
C. Campbell, veduta dei giardini di Wilton House. 192
C. Campbell, pianta dei giardini di Hampton Court. 193
Plan de la ville de St. Petersbourg, Palazzo di Peterhof e vista sui giardini. 194-195
Plan de la ville de St. Petersbourg, Palazzo d'Estate e vista sui giardini. 196
L. Vanvitelli, Palazzo reale di Caserta: facciata e vista sui giardini. 197
L. Vanvitelli, Palazzo reale di Caserta: facciata posteriore e vista sui parterres. 198-199
W. Chambers, angolo di giardino cinese. 200
A collection..., veduta del grande canale del giardino di Chiswick House. 201
A collection..., giardino di Chiswick House: canale con ponte e cascata. 202-203
P. Boitard, tav. 102. 204
P. Boitard, tavole 6 e 13. 205
M. Tilli, pianta dell'Orto botanico di Pisa. 206
Pietro de' Crescenzi, agricoltori, xilografia. 207
Pietro de' Crescenzi, c.154v. 208
Pietro de' Crescenzi, c.33v. 208
L. Alamanni, frontespizio. 209
B. Taegio, p. 92. 209
C. Estienne, labirinto. 210
C. Estienne, disegno di aiuola quadrata. 210
A. Gallo, strumenti per innestare e potare. 211
A. Del Riccio, mese di Aprile. 212
A. Del Riccio, mese di Maggio. 212
O. De Serres, progetto di giardino per piante medicinali. 213
O. De Serres, disegno di un'aiuola del giardino delle Tuileries. 213
E. Sweert, p. II, tav. 1. 214
E. Sweert, p. II, tav. 6. 214
E. Sweert, p. I, tav. 34. 215
B. Besler, Classis Aestiva, Quartus Ordo, f. 10. 216

B. Besler, Classis Verna, Primus Ordo, f. 1. 216
G. B. Ferrari, vaso con fiori. 217
G. Bonelli, Hortus Romanus, v. VII, frontespizio. 218
G. Bonelli, v. I, p. [X-XI]. 219
G. Porro, pianta dell'Orto botanico di Padova. 221
M. Tilli, gelsomino. 222
M. Tilli, ortica e malva. 222
P. Hermann, Horti Academici..., antiporta. 223
P. Hermann, Horti Academici..., p. 611. 223
J. Commelin, v. 1, fig. 36. 224
J. Commelin, v. 2, fig. 22. 224
J. Commelin, v. 2, fig. 108. 225
Poesia manoscritta di Cesare Campori. 226
ASMo, pianta della città di Modena, XVII secolo. 227
ASMo, pianta di giardino. 228
F. Stringa, progetto per giardino. 228
F. Stringa, scenografia teatrale. 229
G. Silvestri, la villa delle Pentetorri. 231
B. Valentini, villa delle Pentetorri, particolare. 231
ASMo, progetto del palazzo di Sassuolo. 232
G. Silvestri, palazzo di Sassuolo. 233
G. Silvestri, palazzo di Rivalta. 234
G. Silvestri, piazza d'armi. 235
G. Silvestri, villa di Mugnano. 236
F. M. Campori, tracciato di aiuole "da fiori". 237
Area conventuale del monastero settecentesco di S. Francesco a Mirandola. 237
Disegni per il progetto di una villa. 238
F. Stringa (?), disegni progettuali per decorazioni di giardini. 240
G. Silvestri, palazzo Ducale di Sassuolo. 242
Tavola descrittiva della mappa del monastero di S. Francesco a Mirandola. 243
G. Silvestri, scorcio del giardino ducale di Modena e scuderie. 244
G. Silvestri, giardino ducale di Modena. 245
Pianta del giardino della Fossalta. 247
G. Brignoli, pianta dell'Orto Botanico di Modena. 248
G. Brignoli, l'Orto Botanico di Modena. 249

Indice

PRESENTAZIONE
di Franceco Sicilia 7

CAPITOLO I
IDEA E STORIA DEL GIARDINO
elementi per un itinerario storico
iconografie di progetti e realizzazioni dai fondi estensi
di Ernesto Milano 11

1. L'"idea" del giardino e la preistoria 13
2. L'"eutopia": tra il mito e le fonti. Da Sumer alla Grecia 15
3. I giardini della Mesopotamia 15
4. L'albero di Huluppu e il mito della fecondità 16
5. La donna-albero e i giardini egiziani 17
6. I giardini pensili di Babilonia 19
7. "Pairi-dae-za", "Paradeisos", Paradiso cristiano 20
8. Il giardino delle Esperidi e il mondo ellenistico 23
9. Il giardino di Alcinoo e le testimonianze omeriche 24
10. I giardini greci 24
11. L'"hortus" romano 25
12. Il giardino in Estremo Oriente 33
13. L'idea del giardino in India 38
14. Il giardino e la cultura islamica 39
15. Il giardino bizantino 44
16. Il Medioevo e l'eclissi dell'idea di giardino 45
17. L'idea del giardino in epoca umanistica e rinascimentale 54
18. Il "giardino dei semplici" e gli orti botanici 83
19. Il giardino barocco 87
20. Il giardino "alla francese" 90
21. L'arte del "non ordine" dei giardini inglesi del Sei-Settecento 92
22. L'idea del giardino nel secolo dei lumi 96
23. Conclusioni 100

CAPITOLO II
HORTUS CONCLUSUS
Il giardino dei codici miniati 107
Schede 115

LA CAMPAGNA COME GIARDINO
Gli horti estensi nella Bibbia di Borso e nel Breviario di Ercole I
di Milena Ricci 129

CAPITOLO III
IL LUOGO AMENO
La cultura del giardino dal Rinascimento al Settecento 143
Schede 145

CAPITOLO IV
FLORICOLTURA E AGRICOLTURA 207

APPENDICE
GIARDINI STORICI MODENESI
di Anna Rosa Venturi 227
Schede 239

BIBLIOGRAFIA 251
INDICE DEI NOMI 261
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI 267

finito di stampare nel mese di dicembre 1995