

GESHICHTE DER GARTENKUNST

di Francesco Gurrieri

Col titolo di “Storia dell'Arte dei Giardini” è stata pubblicata l'opera di Marie Luise Gothein (Jena 1914, edizione inglese nel 1928 e 1966) “Geshichte der Gartenkunst”.

La meritoria impresa si deve alla prestigiosa Casa Editrice Leo S. Olschki, la cura a Massimo De Vico Fallani e Mario Bencivenni, le determinanti sollecitazioni a Luigi Zangheri e Lucia Tongiorgi Tomasi che, fortunatamente, hanno assunto nel nostro Paese il ruolo di garanti di questo particolare settore scientifico-tecnico.

La Gothein fu tra i primi studiosi ad aver contribuito, con metodo filologico, all'autonomia disciplinare degli studiosi sul giardino e il paesaggio, riscattandoli dalla consuetudine dei soli studi antiquari.

Di estesa formazione culturale, di ricca frequentazione (Weber, Jasper, Bloch, Lukács), morirà nel 1931 dopo vaste esplorazioni nell'intera Europa e in Oriente.

*

La Storia dei Giardini segue un ordine cronologico e un ordine geografico.

I primi capitoli sono dedicati all'Egitto (con i Giardini di Tebe e i Giardini Sepolcrali), all'Asia Occidentale nell'antichità (ove è fermata l'attenzione sul Parco di Khorsabad, sul Giardino del Trono-Bâgh-i-Takht a Schirâz, sull'Albero Sacro di Ceylon; poi alla Grecia, ove si richiama la cultura cretese – micenea (Palazzo di Cnosso) come la più feconda, ricordando anche i Ginnasi di Delfi e di Pergamo.

Ed ancora, ovviamente, l'Impero Romano, con i Giardini nelle “Ville”; particolarmente nella Villa Tuscolo - descritta da Plinio il Giovane -, la pittura murale pompeiana come preziosa fonte di informazione, ed ancora la Villa di Adriano, il Giardino della Casa di Sallustio e di Mario Lucrezio, nonché la Vasca romana di Welschillig.

Poi, sono affrontati “Bisanzio e i paesi dell'Islam”.

“Sono davvero scarse le notizie di ville bizantine al di fuori delle mura cittadine, ma sono giunti fino a noi dei nomi che stimolano la fantasia, come quello di “perla”, che l'imperatore Teofilo amava molto, o del Filopatio, molto più tardo; forse non si faceva una distinzione netta fra giardini decorativi delle corti e quelli dei palazzi di città, ma il divertimento preferito dei bizantini, come quello dei loro vicini orientali, era la caccia, e amavano i grandi parchi dove potevano esercitare l'arte venatoria. Le residenze estive per lo più si trovavano all'interno di grandi parchi. Spesso in uno soltanto ce n'era una serie. Così Odo de Diogilo, che nel 1146 accompagnava il re francese Luigi VII a Costantinopoli, descrive il parco del Filopatio:

dinanzi alla città c'era una vasta e bella riserva di caccia circondata da un muro, che racchiudeva molta cacciagione, e conteneva canali e pozzi; vi erano anche grotte e burroni che, invece delle foreste, offrivano rifugio agli animali. In questo grazioso sito risplendevano alcuni palazzi, che l'imperatore aveva fatto costruire con incredibile sfarzo per il soggiorno estivo.”

Cita il “tappeto-giardino” persiano (circa XVII sec.).

Propone (da M.H.Viollet, *Description du Palais de Al-Moutasim à Samarrâ*) il bell'impianto di Balkuvara a Samarrâ.

“È comprensibile che 'Abd al-Rahm_n I, fondatore del regno omayyade in Spagna, cercasse quanto più possibile di adornare la sua nuova residenza di Cordova alla maniera orientale. Fece di tutto per dare ad una casa che aveva fatto costruire secondo il modello di un'altra che si trovava a Damasco, e che chiamò Bussafa, un carattere patrio: condusse nel suo giardino piante siriane, prima fra tutte l'amatissima palma, “straniera” fino ad allora in Occidente, come lo stesso Sovrano; in una malinconica poesia dedicata all'albero amato esprime la sua bruciante nostalgia:

*Tu, o palma sei straniera
Così come me in questa terra,
Sei una straniera qui in Occidente
lontana dalle tue patrie spiagge.*

Il periodo di pace relativamente tranquillo di questo primo regno omayyade rese possibile la fioritura di Cordova e dell'intero regno arabo del sud della Spagna. Sotto 'Abd al-Rahm_n III le rive del Guadalquivir si ricoprirono interamente di ville;”

“L'Alhambra e Granada rappresentano per la Spagna la preziosa eredità di queste costruzioni arabe a castello. A causa di distruzioni, trascuratezze e restauri il quadro appare degradato e modificato da molte superfetazioni; tuttavia, anche se non è che l'ombra della passata grandezza, sopravvive vittorioso lo spirito di questa cultura ormai tramontata. In origine, come ad Az-Zahara, la costruzione includeva un'intera corte; anche qui il parco, come di solito, occupa interamente la terrazza inferiore, ossia la stretta valle tra la vera e propria collina dell'Alhambra e il Monte Mauror, che ancor oggi si chiama Almadeo de la Alhambra, cioè parco dell'Alhambra. Gli olmi che lo ombreggiano con la propria bellezza non dovrebbero avere più di cento anni, portati forse da Wellington. Stando alla tradizione qui dovrebbero trovarsi le tombe dei re nasridi. Salendo, le terrazze-giardino si estendevano in alto fino alla vera e propria collina dell'Alhambra. Tracce di esse si trovano ancora davanti al Jardin de los arcades; al loro posto, oggi, sorge il palazzo rinascimentale di Carlo V con la sua entrata e le fontane decorate.”

Ricorda poi come

“Tamerlano fece di Samarcanda la sua capitale; in quel tempo i giardini si estendevano intorno alla città quasi per due miglia; ad est sorgeva il Bâgh-Dilgushâ, il “giardino che rallegra l'anima”, collegato alla città con un lungo viale; ma il luogo prediletto dal sovrano, da lui chiamato il suo eremitaggio, Bâgh i-Bihisht “il giardino del Paradiso”, si trova a sud. Scheref-ed-din, biografo di Tamerlano, lo descrive così: fu costruito su di una terrazza artificiale tutta di marmo bianco di Trebris, circondato da un profondo fossato: due ponti portavano nei giardini, dove da un lato c'era un parco di animali. Un altro palazzo era celebre per i suoi superbi viali di pioppi, dai quali prese il nome.”

Del resto, con lo spostamento della residenza ad Isfahān, Abbās (che governò dal 1587 al 1629)

“fece costruire la lussuosa strada chiamata Tschehar-bâgh, ossia la strada dei quattro giardini; è lunga più di tre chilometri, ed è interrotta a metà da un ponte a due piani. La strada si snoda su basse e larghe terrazze ed a metà è attraversata dal corso di un canale che si allarga in un bacino per ognuna di esse. Il viaggiatore francese del XVII secolo Chardin descrive più dettagliatamente l'intera costruzione : il perimetro dei bacini e del canale era rivestito da lastre di pietra tanto larghe che vi potevano cavalcare due cavalieri affiancati; i bacini d'acqua avevano forma e grandezza varie, ma tutti con una fontana a zampillo; l'acqua cadeva in basso a cascata di terrazza in terrazza, offrendo a chiunque salisse una prospettiva magnifica. Per dare una adeguata conclusione alla strada sulle due estremità del viale erano stati costruiti, ortogonalmente sull'asse, due padiglioni; strutture simili servivano anche come porta d'ingresso ai giardini che si estendevano su entrambi i lati di questa strada, ognuno dei quali aveva poi al centro un secondo padiglione.”

L'OCCIDENTE MEDIEVALE

Qui l'attenzione è posta ai monasteri: sono analizzati quello di San Gallo, di Canterbury e di tanti altri siti. Ma qui già soccorre il documento iconografico (dal tappeto, dal codice, dal manoscritto), abbandonando il disegno “congetturale”.

L'*Hortus deliciarum* di Herrard von Landsberg, le miniature dal *Roman de la Rose*, le illustrazioni del *Breviario Grimani*, il Giardino del Castello da *Horae Mariae Virginis*, il Giardino d'amore del *Trionfo della Morte* sono solo alcune delle immagini che arricchiscono questo capitolo.

C'è poi una singolare particolarità che riguarda i “giardini dei poveri”.

“La nascita delle confraternite religiose e laiche - ci dice la Gothein – contribuì molto allo sviluppo dei giardini per il popolo; queste confraternite erano tenute in grande considerazione tanto dai principi che dal clero e dai laici, e divennero ricche grazie a cospicue donazioni. Un documento fiorentino del 1208 parla di una donazione di tre terreni “nella corte di Gangalandi ai poveri”; da allora tali atti di donazione si susseguono con grande frequenza; molto probabilmente si trattava di terreni agricoli i raccolti dei quali erano destinati ai poveri. Invece nella Francia settentrionale e nel Belgio le confraternite degli arcieri favorirono un singolare sviluppo dell'Arte dei Giardini; queste confraternite avevano un carattere per metà religioso e per metà militare: il loro patrono era San Sebastiano, e naturalmente venivano protette e fornite di ricchi privilegi dalle autorità per le quali addestravano ottimi arcieri. Si costruivano sedi sociali lussuose, con estesi giardini dove avevano i loro campi di tiro e dove ben presto convenivano anche gli altri cittadini per riposarsi e curiosare. A Boulogne c'era un parco del genere con campi di tiro, chiamato Courtilis aux pauvres con un'espressione molto simile all'atto di donazione fiorentino già menzionato, nel quale quindi va visto senza dubbio un parco per il popolo.”

L'ITALIA NELL'EPOCA DEL RINASCIMENTO E DEL BAROCCO

E' di tutta evidenza come l'ampia e innovativa progettualità italiana fra XV e XVII secolo abbia trovato nella sistematizzazione dell'opera della nostra Autrice, largo, larghissimo spazio. Dalle suggestioni del Boccaccio alle descrizioni dell'Alberti, dagli schemi dell'*Hypnerotomachia Poliphili* ai Giardini Medicei, c'è solo l'imbarazzo della scelta. Qui sopraggiunge un dialogo fra giardino, scultura e architettura assai più serrato che altrove: Capranica, Belvedere, Villa Madama, Palazzo Te, Villa Imperiale di Pesaro, San Vigilio, il Giardino Botanico di Padova, Castello, Boboli, Pratolino, Villa d'Este, gli Orti Farnesiani, Caprarola, Villa Giulia, Villa Lante sono solo alcuni dei temi presenti.

Della Villa Garzoni a Collodi dirà:

“Chi abbracciando con lo sguardo per la prima volta dal grande portale d'ingresso di villa Collodi vicino Lucca l'insolito quadro di incredibili colori di questo giardino, non ha salutato con viva e stupita espressione una tale meraviglia? Dinnanzi a noi si trova un esteso parterre pianeggiante, il cui centro è costituito da una grande fontana rotonda; lungo i lati è racchiuso da alte siepi sagomate a forma di muro merlato, con palle e vasi; tutto intorno fioriscono variopinte aiuole in graziosi arabeschi e bossi ritagliati in svariate forme. Un secondo parterre leggermente in salita porta al centro, in un'ampia fascia, la scritta con il nome e lo stemma del proprietario, realizzati con il bosso e con svariate pietre multicolori. La decorazione è completata da altre siepi, da diversi vasi di fiori collocati in giro, e accanto alle forme di bosso, una quantità di statue bianche disposte secondo il carattere barocco. Poi il giardino ha una fuga verso l'alto con cinque terrazze strette e ripide; come a villa d'Este l'asse mediano è enfatizzato da una decorazione di nicchie e di grotte, mentre il muro di rivestimento e le rampe di accesso regolari sono orlate da balaustrate e mostrano una ricchissima decorazione scultorea. Corona tutto l'insieme una scintillante scala d'acqua che precipita in basso spumeggiando; in alto si trovano due figure femminili raffiguranti Lucca e Firenze, mentre in basso due cigni sputano acqua in un bacino. Al di sopra della scala c'è di nuovo un grande piatto pieno d'acqua con in cima una colossale Fama che appare come sospesa in aria, come spuntata fuori dal fitto della boscaglia, e dal suo sonoro corno versa un getto d'acqua nel piatto sottostante; non è ammesso nemmeno un solo albero che sia potato. Le strette scale sono sempre fiancheggiate da siepi, all'interno delle quali si trovano delle statue come in delle nicchie. In fondo alla terza terrazza si vede un grazioso teatro, che ha le quinte e la copertura di piante verdi ritagliate, con statue tutto intorno alle pareti. Solo alla scala ad acqua, anch'essa involuppata dalle siepi, si addossa su entrambi i lati infondo al bosco di lecci, dominato dagli splendidi cipressi della terrazza superiore. Oltre la Fama, che troneggia su di una grotta artificiale, si trovano, collocati in maniera nascosta e riservata, le terme, che un tempo erano provviste di tutte le raffinatezze, cappelle per la musica ed altro, ed ora sono l'unica parte trascurata del giardino. Va da sé che in questo giardino non manca una varietà di divertenti scherzi d'acqua: ne sono vittime soprattutto i visitatori del labirinto che si trova in alto tra la casa e il giardino decorativo appartato; chi vi si perde viene improvvisamente inzuppato da getti d'acqua che zampillano dai lati di un alto passaggio coperto.”

La puntuale descrizione di Villa Albani, evocando Winckelmann, si concluderà con un giudizio sulle “esuberanze barocche”.

SPAGNA E PORTOGALLO NELL'EPOCA DEL RINASCIMENTO

“In cosa consiste lo stile spagnolo, dove, e in quale secolo si possono trovare delle scuole nazionali? Nella sua introduzione alla storia dell'arte spagnola Carl Justi pone tali interrogativi, ai quali risponde come segue:

Potremmo immaginare prelati e grandi, magistrati e corporazioni come amici dell'arte quasi privi di pregiudizi e bisognosi di cambiamenti, i quali, così come gli arabi la gioia nell'arte della danza, hanno manifestato il loro entusiasmo piuttosto nell'osservazione.

Più che per tutte le altre arti queste parole valgono per quella dei giardini. Durante l'intera durata della dominazione araba la Spagna fu tanto condizionata dallo stile di vita di questo popolo, che le consuetudini orientali, come i giardini utilizzati a mo' di stanze d'abitazione a cielo aperto, le sale e le camere delle loro case assimilate nella decorazione e nella disposizione delle fontane e delle decorazioni floreali, venivano accolte dappertutto con naturalezza. Le radici attecchirono con tale vigore che ancora per lungo tempo, dopo che in Spagna la battaglia per il potere si concluse a favore dei cristiani, a meno di rare eccezioni, era impossibile distinguere i castelli e le case di edilizia dei re cattolici e dei loro maggiori da quelli dei mori. Gli storici dell'arte spagnola cercano di indagare un particolare stile, il cosiddetto Mudéjar, diffuso nella Spagna cristiana fino al XVI secolo; ma in questo caso non si trattava d'altro che di architetti arabi, che sapevano collegare la loro ornamentazione tradizionale dapprima con gli elementi costruttivi gotici, poi con quelli del Rinascimento italiano.”

Così, l'Alcazar di Siviglia, l'Alhambra di Granada (il *Jardin de los Ardaves*), l'Escorial, Aranjuez, il Buen Retiro di Madrid, Bussaco vicino a Coimbra, sono i testi fondamentali di riferimento.

LA FRANCIA NELL'ERA RINASCIMENTALE

Dichiarati introduttivamente i crediti dovuti alla cultura del giardino italiano, sono affrontati gli svolgimenti nei grandi giardini di Fontainebleau, di Chantilly, di Vallery, di Charleval, di Montargis, accompagnati dalle bellissime incisioni di Du Cerceau. E poi i modelli del parterre del Luxembourg, delle Tuileries.

“Solo nella seconda metà del XVII secolo la Francia assunse in Europa quell'egemonia alla quale tanto a lungo aveva aspirato e per la quale aveva lottato con forza; la sua supremazia era incontestabile, non soltanto in campo politico, ma anche per il forte peso della sua cultura, che, nutritasi di esempi stranieri, fiorì in modo assolutamente peculiare nella sua terra. In quel tempo l'Italia, dopo aver compiuto la sua missione per più di un secolo e mezzo, doveva cedere al suo rivale d'oltralpe lo scettro nell'Arte dei Giardini così come in tutti gli altri campi della cultura. La cultura francese, in ogni caso, trasse vantaggio da un periodo di quiete politica e sociale che risparmiò al suo sviluppo nocive interruzioni. All'inizio del XVII secolo ovunque, al nord, si assistette ad un grande

risveglio dell'Arte dei Giardini; però mentre in Germania la Guerra dei trent'anni risparmiava solo pochi fiori; mentre in Inghilterra la vittoria del Puritanesimo con il suo odio per il lusso o per quanto adornava la vita lacerò pesantemente la tradizione dell'Arte dei Giardini, la Francia ebbe una crescita organica affatto indisturbata, in quanto le guerre civili della Fronda non furono altro che verifiche del potere, semplici scaramucce, più momento di equilibrio tra conciliazione e persuasione che guerre distruttive nemiche della cultura.”

E' l'era di Luigi XIV, è appunto, la stagione dell'egemonia francese: Vaux-le-Vicente e Versailles saranno le realtà insuperabili. Seguirà la “diffusione del giardino francese in Europa, in Inghilterra (Hampton Court, St. James's Park, Badminton-Gloucestershire, Bramham Park-Yorkshire), in Germania (Wilhelmshöhe, Karlsruhe, Ludwigsburg); il Belvedere Schwarzenberg, Schönbrunn; ed ancora il Grande Giardino di Dresda, il Sanssouci di Potsdam, Bayreuth, Peterhof-San Pietroburgo.

La diffusione di quella tipologia, ovviamente, interessa anche l'Italia (fissandosi soprattutto nella Reggia di Caserta) e la Spagna (la Granja- san Idelfonso a Segovia, Aranjuez- Madrid), l'Olanda.

CINA E GIAPPONE

Si tratta di un capitolo singolare in cui, per la prima volta così analiticamente, queste opere “orientali” vengono lette con alle spalle una solida cultura europea.

Il Giardino del Palazzo Imperiale di Yuen-ming-yuen a Pechino, la Collina Verde, il Palazzo d'Estate, vengono letti persino con una competizione sulla prevalente influenza francese o inglese (Jardin Anglo-chinoise).

Per il Giappone è citato un accompagnatore di Lord Elgin (Oliphant, *Lord Elgin's Mission to China and Japan*):

“Si stima che sulle colline intorno a Nagasaki si trovino 62 templi fra grandi e piccoli e 750 case da tè, dove il giapponese in cerca di riposo trova un tè delizioso e vedute splendide. Antiche scale coperte di muschio portano in cima alla collina; attraverso portali venerandi e comodi scalini, ascendi ad un luogo fatato sito su di una cima sporgente, mentre ti lasci indietro giardini e boschetti ombrosi, e grotte, dove un'acqua limpida scorre giù dalla collina.”

Delle lontane suggestioni d'Oriente la Gothein ritiene possa essersi giovato il “Giardino paesaggistico inglese”, ove *genio* e *natura* sono la parola d'ordine di quella stagione del Romanticismo che ne è presidio. Chiswick (Londra), Stowe, il Parco Monceau a Parigi, il piccolo Trianon di Versailles, Wörlitz a Dessau, il Parco di Weimar, lo Schwetzingen (Baden – Württemberg), Hohenheim (Stoccarda) sono gli esempi eccellenti.

Il percorso filologico dell'Autrice termina con un'attenzione alle “Principali correnti dello sviluppo dei giardini dal XIX secolo fino ai nostri giorni”; ripercorrendo alti e bassi della cultura del giardino, ad esempio, citando Goethe (1825) quando avvertiva che

“I giardini, ai quali un tempo in Germania – grazie soprattutto alla diffusione del libro di Hirschfeld – si teneva tanto, sono ormai del tutto fuori moda. Non si vede, né tanto meno si sente di nessuno che tracci viali curvi, o piante salici piangenti; non c'è da meravigliarsi che prima o poi gli splendidi giardini attuali vengano prima o poi riconvertiti in campi di patate”.

E' citato Casinuro Medico (1782), e son ricordati gli spiriti poetici che caratterizzano gli alberi:

“L'artista di giardini deve studiare l'albero con gli occhi di un pittore e lo spirito di un poeta: per lui il platano è l'albero della riflessione, e il modo con cui annualmente perde la corteccia è il simbolo del saggio che si libera dei suoi pregiudizi; l'acero è la pianta dell'allegria dello stare insieme, e il salice babilonese l'albero della malinconia e del dolore.”

Le argomentazioni sono accompagnate da esempi, quali Trentham Castle, Shrubland Park a Ipswich, Chatsworth; ed infine il passaggio ai parchi americani, al trasferimento e all'evoluzione impressa da Penn a Philadelphia, al francese l'Enfant per Washington, al grande Olmstead per il Central Park a New York. Buttes Chaumont, Batignolles, Chenonceaux, e il parco comunale di Amburgo-Winterhude, chiudono questo capitolo e l'opera stessa della Gothein.

Addenda utile e importante è quella di Mario Bencivenni, che porta alla Garten-Kunst un suo contributo, muovendo dalla “riscoperta del giardino italiano 1900-1931” e fortificando la materia con uno spoglio davvero sistematico delle fonti, ivi comprese quelle teoriche o semplicemente letterarie, per pervenire al momento trionfante della Mostra del Giardino Italiano del 1931, allestita in Palazzo Vecchio, che seguiva l'Esposizione Internazionale di Torino del 1928.

Il percorso storico-critico del Bencivenni passa attraverso “l'azione di tutela a cavallo della prima guerra mondiale”, “i rinnovatori della tradizione (Raffaele De Vico e Pietro Porcinai), il passaggio dal “giardino al paesaggio” e la nascita di una nuova cultura della tutela e del progetto (la “Carta di Firenze”, 1981).

Prezioso l'aggiornamento bibliografico; esteso fra il 1914 e il 2005.

La puntualissima bibliografia completa quest'opera che fa onore agli studi italiani di settore, ai direttori della “collana” Lucia Tongiorgi Tomasi e Luigi Zangheri, a Massimo De Vico Fallani e Mario Bencivenni.