LA FOTOGRAFIA VISTA DA GAE AULENTI

SECONDO PARADISO

NATURA E GIARDINO
NELLE IMMAGINI
DEI GRANDI
FOTOGRAFI

A CURA DI
DANIELA PALAZZOLI

FABBRI EDITORI

IL GIARDINIERE E IL FOTOGRAFO

Gae Aulenti

Goethe nell'Introduzione a *La metamorfosi delle piante* diceva che "Osservando le cose naturali, ma soprattutto gli esseri viventi, col desiderio di penetrare nell'insieme organicamente collegato del loro esistere e del loro agire, noi crediamo di riuscirvi meglio scomponendoli in parti..." e proseguiva "Senonché questi sforzi analitici, portati continuamente innanzi, recano in sé molti svantaggi"[1].
Ma Goethe aveva anche scritto che i suoi studi botanici gli erano serviti per rivelare il proprio senso interiore, il proprio modo di essere, ed è con questa intenzione che la prima parte della mostra presenta in maniera analitica gli elementi costitutivi del giardino, mentre la seconda parte ne presenta la composizione.
Si può immaginare la condizione di smarrimento del fotografo, nell'atto di vedere gli elementi continuamente mutevoli della natura, mentre fissa la frazione di secondo e che, proprio per questo, è costretto ad una sorta di tirocinio analitico per arrivare a rappresentarla. È lo stesso apprendistato che si è dovuto seguire nel curare la mostra, nel suo insieme, per far sì che il tema del giardino, e della sua conoscenza attraverso la fotografia, non ci rendesse dipendenti dalla sua seduzione che è fatta, soprattutto, di enigmi letterari e artistici.
È per questo che due citazioni sono poste, come una parentesi, a racchiudere l'insieme della mostra.
La prima è un paragrafo dei 123 punti analitici delle *Metamorfosi* di Goethe scritte nel 1807 e riguarda la rosa prolifera:
"...calice e corolla sono qui disposti e sviluppati intorno all'asse; mentre però, al centro, il ricettacolo seminale dovrebbe contrarsi al centro, e gli organi riproduttivi maschili e femminili essere 'ordinati' e raccolti sopra e intorno ad esso, il 'caule' si risospinge verso l''alto', ora rossiccio, ora verdastro, e intorno ad esso si svolgono in "successione" dei petali più piccoli, rossoscuri e ripiegati su se stessi, alcuni dei quali conservano tracce delle antere. Il fusto cresce; già vi si rivedono delle spine; le successive foglie isolate e colorate si rimpiccioliscono, fino a trapassare sotto i nostri occhi in foglie caulinarie, ora rossicce ed ora verdi; e si forma una serie di nodi regolari dalle cui gemme prorompono bocciòli di rosa, per quanto imperfetti".
La seconda citazione è invece una scelta che tende ad essere più affettuosa perché credo che nei sensibili rapporti tra bellezza e verità è racchiusa la dualità tra uno scatto del fotografo come atto di violenza o come atto di delicatezza[2]. Anche questa citazione riguarda le rose e fa parte del "Diario 1989-1990" di Derek Jarman in *Modern Nature*, autobiografia di un "eremita nel deserto della malattia"[3].
"Mercoledì 18. Ho continuato a piantare rose: la *Rosa Foetida Bicolor*, un'altra antica rosa, che fiorisce nel Middle East sin dal dodicesimo secolo e ha fiori semplici, giallo brillante e rosso; e la *Cantabrigiensis* giallo chiaro, scoperta negli anni trenta negli orti botanici di Cambridge.
È una magnifica giornata di sole; con l'effetto serra l'inverno svanisce.
A mezzogiorno è arrivato un carico di concime dalle stalle locali. Mi sono reso conto di quanto fossi malandato mentre lo spalavo: mi era molto difficile tenere il ritmo dell'alacre contadino di Glasgow, che dev'essere tranquillamente sui sessantacinque. Privo di una carriola, ho dovuto tra-

scinare pesanti sacchi tutto il giorno per trasportare appena un terzo del carico in giro per il giardino.
Il prezzo del concime è stato di ventiquattro sterline, tutta l'operazione — concime e rose — è costata circa duecento sterline, e mi ha riempito di gioia. Verso le cinque ero talmente pieno di dolori che ho deciso di smettere. Alle quattro e mezza il sole è calato dietro la centrale nucleare.''
Queste due parentesi letterarie racchiudono quindi, per noi, non solo il senso del giardino (del godimento, dell'osservazione, del fare un giardino), ma anche quello della mostra.
La costante esplicita o sotterranea dell'infiltrarsi dell'arte nella seduzione dei giardini è testimoniata invece, nella mostra, in un modo concreto: con la presenza di un'opera d'arte che parla di natura e di giardini: *The Painting (with Us in the Nature)* di Gilbert & George, 1971[4].
È sintomatico che questi due artisti che si nominano ''The Human Sculptors'' e che lavorano solitamente con materiali vari (carta, video, carte postali e fotografie) abbiano deciso di usare la pittura, come provocazione e gesto pubblico, nel comporre i sei immensi trittici che riguardano la natura, il paesaggio, il giardino, dichiarando: ''Whilst we enjoyed painting, our greatest pleasure was in seeing the sculture coming back''.
''Con noi nel giardino'' dovrebbe essere il titolo della mostra anche se abbiamo preferito chiamare ''paradisi'' sia il mondo artistico del pensare e fare un giardino, che quello dell'arte della fotografia.
Vogliamo dire ancora che la scelta dei giardini presentati sottosta ad una logica arbitraria e tendenziosa analoga a quella dei fotografi che, con evidenza e intensità e con predisposizione personale, hanno percorso la difficile strada della fotografia dei giardini.
Non c'è quindi, in questa scelta, un ordine storico, né una osservazione botanica, ma solo pretesto estetico e letterario con una curiosità particolare per la figura nascosta che il fotografo elimina sempre dalla fotografia del giardino: il Giardiniere; tale è infatti il potere della natura, che questa figura pare acquisire in tutti i tempi la grazia di una reputazione eccentrica e, per questo, appunto, la più curiosa.

Il giardino Zen

La pittura di paesaggio dell'arte dell'Estremo Oriente d'ispirazione ''zen'', con le montagne e foreste ingoiate dalle nebbie e dalle nuvole, ha la sua base metodologica in un'opera che è un monumento estetico di grandissimo valore: *Gli insegnamenti della pittura del giardino grande come un granello di senape*[5]. Hubert Damisch che ne esamina il testo nel suo libro *Teoria della nuvola*[6] fa rilevare come, al contrario della pittura occidentale che ha continui scambi col teatro e con lo spettacolo, la pittura orientale non si svolge secondo una struttura rappresentativa ma secondo un pensiero che utilizza sistematicamente l'opposizione come mezzo espressivo, per cui ogni termine ha bisogno del suo contrario perché il suo significato possa rivelarsi secondo la complessità che gli è propria.
Così, come per la pittura, anche il giardino non rappresenta la natura e nello stesso tempo non è luogo di rappresentazione, non è cioè copia o analogia di un Universo preesistente, ma è esso stesso un Universo: un microcosmo di essenza e funzionamento identici a quelli del macrocosmo.
La dialettica degli opposti si innesta nella distinzione all'origine dei giardini cinesi con ''veduta da fermo'' e con ''veduta in movimento'', dove le espressioni ''da fermo'' e ''in movimento'' esprimono due concetti essenzialmente interdipendenti: dove c'è movimento deve esserci fissità e dove c'è fissità deve esserci movimento[7].
Queste due posizioni sono un invito al più impercettibile acuirsi dei sensi: tendono cioè a generare una sensibilità rarefatta e solitaria annullando rifrazioni esterne in opposizione alla possibilità di una vera contemplazione metafisica.

La cultura di quella particolare forma del buddismo, che in Cina si chiamò Chan e in Giappone Zen, tramanda l'idea del giardino come microcosmo dell'Universo; esso è pensato e curato dai monaci che considerano il lavoro nel giardino base di meditazione religiosa[8].
Si può immaginare, attraverso il tempo, come questa cura, creata all'inizio dai maestri Zen come enigmatica pedagogia per stimolare l'illuminazione dei loro discepoli, diventi poi continuo, umile ma profondo lavoro quotidiano dei Monaci-Giardinieri; dalla natura si leva il superfluo, i materiali del giardino si riducono a pura essenza: pietre, ghiaia e piante potate e modellate[9].
Attraverso la disciplina spirituale e l'addestramento religioso del lavoro manuale nel giardino, Musô Soseki diventa monaco Zen di alto rango; è abile scrittore di poesia buddista, artista e costruisce con i suoi discepoli il Saihô-ji di Kyoto. Rimane oggi molto poco del tempio e del giardino originale ripetutamente danneggiato (dal XIV secolo in poi) da incendi, inondazioni e da abbandono (nel XVIII era curato da un solo monaco) poiché nelle trasformazioni e nelle mutazioni delle stagioni la natura ha avuto il sopravvento creando un nuovo giardino. Rendendo vano il lavoro dei monaci, favorito dal clima di Kyoto, il muschio ha coperto progressivamente tutto il terreno ed oggi viene lasciato crescere liberamente; solo le cascate di pietra, la conformazione e il carattere del terreno ricordano oggi Musô Soseki, il Monaco-Giardiniere.
Nessun nome accompagna invece il "giardino Zen" del Ryoan-ji sempre a Kyoto, composto di ghiaia erosa dal granito con grani di cinque millimetri e da quindici pietre; una delle pietre ha inciso un nome, Kotaro, ma sembra improbabile che sia il nome di qualcuno che contribuì alla creazione del giardino, perché la posizione sociale dei Monaci-Giardinieri è sempre stata troppo umile per permettergli di firmare il proprio lavoro. Deve essere stata quindi grandissima la purezza religiosa e artistica di Musô Soseki se oggi conosciamo il suo nome[10].

Italo Calvino e David Hockney

Il giardino a "paesaggio secco" o Karesansui ha una composizione che si fonda sul vuoto, ma oggi questo vuoto è diventato pieno e due artisti lo hanno osservato con gli occhi e lo spirito del fine XX secolo. Uno è Italo Calvino in *Trois variations sur le desert*[11], l'altro è David Hockney nei due collage fotografici presenti nella mostra: *Sitting in the Zen Garden at the Ryoan-ji Temple Kyoto Feb. 19.1983*, l'altro: *Walking in the Zen Garden at the Ryoan-ji Temple Kyoto Feb. 21st 1983*[12].
Italo Calvino nella terza variazione: "Le parterre de sable" scrive: "...Ou plutôt: je cherche à imaginer tout ce que ressentirait quelqu'un qui pourrait se concentrer en regardant le jardin Zen dans la solitude et le silence. Car — j'avais oublié de le dire —, je suis serré sur l'estrade au milieu d'une centaine de visiteurs qui me poussent de toutes parts, tandis que les objectifs des appareils photographiques et des caméras se fraient chemin entre les coudes, les genoux et les oreilles de la foule pour saisir les roches et le sable sous tous les angles, dans la lumière naturelle ou sous l'éclat des flashes" e continua "...Faut-il conclure que les techniques mentales Zen pour atteindre l'humilité extrême, et le détachement de toute possessivité et de tout orgueil, ont pour base nécessaire le privilège aristocratique, présupposent l'individualisme avec tout l'espace et tout le temps nécessaire autour, de soi, et les horizons d'une solitude sans angoisse? Est-ce pour cette raison que le Zen a eu tant de succès comme doctrine spirituelle des Samouraï?
Mais cette conclusion qui débouche sur l'éternel regret du paradis perdu sous l'envahissement de la civilisation de masse, me paraît trop banale. Je préfère me lancer sur une voie plus difficile, et tenter de saisir ce que le jardin Zen peut lui offrir aujourd'hui, quand je le regarde dans la seule

situation où l'on peut le regarder aujourd'hui, le cou tendu parmi d'autres cous.
Que vois-je? Je vois l'espèce humaine à l'ère des grands nombres qui s'étale en une foule nivelée et cependant faite d'individualités distinctes comme cette mer de grains de sable qui recouvre la surface du monde... Je vois le monde continuer cependant à montrer les dos de pierre de sa nature indifférente au destin de l'humanité, sa dure substance irréductible à l'assimilation humaine... Je vois les formes, dans lesquelles le sable humain s'agrège, tendre à se disposer selon des lignes de mouvement, des dessins qui combinent la régularité et la fluidité comme les traces rectilignes ou circulaires d'un râteau... Et entre l'humanité-sable et le monde-rocher, on devine une harmonie possible comme entre deux harmonies non homogènes: celle du non-humain dans un équilibre de forces qui semble ne répondre à aucun dessein; celle des structures humaines qui aspire à une rationalité de composition géométrique ou musicale, jamais définitive..."
Nelle due opere di David Hockney, presenti nella mostra, stranamente si può osservare che la "veduta da fermo" e la "veduta in movimento" sono in opposizione col loro titolo, perché in *Sitting in the Zen Garden* si vede una prospettiva dinamica del giardino mentre in *Walking in the Zen Garden* si vede la staticità senza prospettiva del giardino: l'artista con i due collage fotografici di rimembranza cubista ha intuito l'opposizione dialettica profonda della cultura Zen dove il vuoto esprime la possibilità insieme particolare e universale della conoscenza dell'arte e dell'essere.

"Jardin potager"

Uno struggente racconto di Antonio Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico* e le illustrazioni del *Tacuinum Sanitatis* sono forse le forme più fedeli per capire l'armonia e la grazia originale del giardino medioevale chiuso nel suo recinto[13] [14].
Sono anche due forme, letteraria e figurativa, che definiscono un mondo religioso e un mondo scientifico, basi dell'idea di "hortus conclusus" sia esso dei monaci, sia dei privati; è un luogo recintato che include il pomerio, il vividario, il verziere, mentre esclude i campi agricoli e i boschi. Quindi un luogo privato e domestico che in molti casi è popolato da rappresentazioni simboliche dell'Amore, della Virtù e della Sapienza.
Questo modello di giardino, che sta alla base del "jardin potager", è diventato prototipo nel tempo e in civiltà differenti ed è stato soggetto di riferimento per la costruzione di nuovi giardini con interpretazioni tanto polimorfe da oscillare fra due estremi della licenza e del controllo riflettendo tensioni proprie del Giardiniere.
Così si possono citare due Giardinieri che da questo modello hanno costruito nel XX secolo il loro giardino, con dimensioni e configurazioni diverse, ma soprattutto con cultura, gusto e visione della natura differenti.
Nel 1906 Joachim Carvallo, un signore portoghese che abitava in Francia dove fondò un'associazione chiamata "Demeure Historique", comprò Villandry e si dedicò all'impossibile ricerca del tempo perduto decidendo di ricomporre l'originale giardino rinascimentale francese che nel tardo XVIII secolo era stato distrutto per essere trasformato in "jardin à l'anglaise", di natura selvaggia secondo il gusto dell'epoca[15]. Con pazienza e sistematicità, Carvallo si accinse ad un lavoro che non si può chiamare di restauro, ma di pura ricostruzione stilistica basata su disegni rinascimentali di Jacques Androuet Du Cerceau, Giardiniere di Francesco I. Il "jardin potager" di Villandry occupa un ettaro diviso in nove quadrati dove sono coltivati differenti tipi di ortaggi e ciascun quadrato è suddiviso in segmenti delimitati da basse siepi di bosso.
Cyril Barrett dell'ordine della Compagnia di Gesù e che insegna filosofia ed estetica all'Università di Warwick scrive: "Pare che questa segmentazione risalga al Medioevo: le linee di demarcazione fra lotti coltivati servi-

vano ad assegnare ad ogni monaco una propria area nel giardino e per identificarle meglio, in un angolo del riquadro, veniva piantato un rosaio. Così anche a Villandry. Un'altra eco della vita monastica è il 'chiostro' di viti attorno al giardino''[16].
Ma tra referenze medioevali e rinascimentali Villandry è diventato un giardino dall'aspetto castigato e opprimente, la natura è costretta in una finzione storica e in un ordine precostituito che non esprime e non può esprimere il significato originale del ''jardin potager''.
Ben diversa è invece la posizione di Marella Agnelli a Frescot. Il giardino cominciato negli anni sessanta è un recinto chiuso da un muro che esclude il parco e il bosco. Al muro sono appoggiate spalliere di meli e di peri e l'area è divisa in cinque parterre bordati di bosso e, in alcuni lati, di lavanda, nei quali crescono, da una parte solo rose, dall'altra gli ortaggi. Quello che più colpisce di questo ''jardin potager'' è la sua sofisticata semplicità nel mutare delle stagioni, dovuta ad una cultura profonda della natura che supera ogni possibile sperimentazione artistica: il Giardiniere, eccentrica creatura, non vuole una ricostruzione stilistica dell'''hortus conclusus'', ma ritrovarne l'aura fatta di senso religioso, di amore, di virtù e di sapienza.
Il Giardiniere è anche fotografo, quindi Giardiniere-Fotografo; ed è chiaro che lo sguardo che fa scegliere l'obiettivo, la scelta della luce, il mettere a fuoco, il clich della macchina fotografica, come azione definitiva della fotografia, operino una osservazione concentrata che apre alla pluralità dei sensi. Ecco allora la metamorfosi che si compie nel fotografare un giardino e poi nel fare un giardino[17].

I giardini Immaginari

Vinicio Orsini, umanista esoterico, costruisce a Bomarzo un percorso iniziatico apparentemente ''Sol per sfogare il cuore'', questa è almeno la citazione riportata in differenti testi come appoggio alla indecifrabile invenzione manieristica del ''Bosco sacro''.
Ma i lavori di Bomarzo durano dal 1552 al 1583, trent'anni di paziente ostinazione appoggiata a letture colte. Nel 1552 Orsini ha 29 anni (è nato nel 1523) e il Sansovino lo descrive così: ''Di onorata presenza, amò pur l'armi ma le lettere ancora, nelle quali egli si esercita con felicità piena di fecondissimo ingegno''. Quindi è una persona onorata, ma sappiamo trasgressiva e deformante. Uomo d'armi e quindi di avventura amava i poemi cavallereschi il cui luogo deputato erano le foreste (*foris*, ''al di fuori''): ''In essa vivevano i reietti, i folli, gli amanti, i briganti, gli eremiti, i santi, i lebbrosi, i *maquis*, i fuggitivi, gli spostati, i perseguitati, i selvaggi''[18].
L'avventura è l'occasione per misurare il proprio valore e coraggio al di fuori delle mura del castello, ed è nel bosco fuori dal proprio castello che Orsini comincia il proprio ''giardino''.
Figure gigantesche: infatti gli piace François Rabelais, un altro eccentrico (monaco benedettino e medico, professore di anatomia), e ancora legge Dante. Fa incidere sulla bocca spalancata di un mostro l'incisione: ''Lasciate ogni pensiero voi ch'intrate''; forse nel cambiamento e nella rinuncia della parola speranza trasformata in pensiero potrebbe esprimersi un problema teologico: ''Bosco sacro''.
Nel 1979 Niki de Saint Phalle inizia ''Il Giardino dei Tarocchi'' a Garavicchio, vicino a Capalbio.
I Tarocchi, le carte dei segreti occulti e strumenti di divinazione, sono un gioco delle corti rinascimentali, con 22 figure dette Tarocchi o Trionfi o Arcani. Le figure rappresentate sono: Folle, Bagatto, Papessa, Imperatrice, Imperatore, Papa, Amore, Carro, Giustizia, Eremita, Fortuna, Forza, Appiccato, Morte, Temperanza, Diavolo, Casa, Stelle, Luna, Sole, Angelo, Mondo, una completa cosmologia.

Nel 1653 il successore Ottavio Acquaviva inaugurò il nuovo acquedotto costruito a Bagnaia appositamente per l'irrigazione del parco e per i giochi delle fontane.
Nel 1656 la villa passa a Ippolito Lante della Rovere che rifarà il parterre del giardino quadrato "alla francese" tra la fine del Seicento e i primi del Settecento. Come si vede molti cambiamenti, ma la costante che è rimasta fino ad oggi è il percorso dell'acqua: dal gambero dalla quale fuoriesce, alla catena d'acqua contenuta da volute biomorfiche, al gambero che la riceve per rimandarla poi alla Fontana dei Giganti e dei Delfini alla Cavea (o dei Lumini) piena di zampilli che costituiscono un vero "Teatro d'acqua" e alla fine il quadrato perfetto della Fontana dei Mori.
Questa cronaca è la medesima per tutti i giardini: nei secoli mutano i punti focali, gli sfondi, le fughe prospettiche e i punti di vista concettuali, quello che sembra non cambiare è la realtà dell'acqua che è invece un elemento mutevole.
La vita di corte pontificia, alla fine del Cinquecento, con il rafforzamento della Controriforma, riprese i suoi fasti con Clemente VIII Aldobrandini, e Paolo Aldobrandini, nipote del Papa, abile diplomatico ebbe in dono nel 1598 dalla Camera Apostolica la villa del Belvedere a Frascati. Villa Aldobrandini guarda la città di Roma, il mare, la campagna e i castelli.
Il Cardinale-Diplomatico-Giardiniere chiama Giacomo Della Porta e poi Giovanni Fontana e Carlo Maderno che progettano la villa e il giardino e che portano le acque del Monte Algido fino alla arida e secca Frascati per poter creare un giardino ricco di fontane, cascate e ninfei.
In Lombardia, nel 1622, Carlo Borromeo incominciò i lavori nell'Isola Bella di quel "giardino" che sembra un palazzo con i giardini pensili che galleggia sull'acqua del Lago Maggiore. Tutto è costruito e fatto ad arte: i muri delle terrazze degradanti, le fondazioni direttamente affondate nell'acqua, la terra portata dal continente. Aveva visto Carlo Borromeo il disegno di Antonio Averlino detto il Filarete nel suo *Trattato di architettura* (1461-1464) dedicato a Francesco Sforza? Tra le proposte architettoniche per la città ideale, la "Sforzinda", c'era un disegno di un palazzo-giardino con un nuovo e inconsueto sistema di giardini pensili che pare proprio il prototipo dell'Isola Bella. Una macrostruttura geometrica artificiale per la quale occorsero cinquant'anni per essere finita e dove gli architetti che si susseguirono, il Crivelli, il Richini e il Fontana e le generazioni dei Borromeo che seguirono, non dovevano far altro che accogliere una così forte figura che ha il potere di riflettersi integra nel lago come in uno specchio. Nella vicina Isola Madre, il palazzo e giardino di origine cinquecentesca sono anche riflessi nel lago, ma in maniera romantica e pittoresca e senza la precisa forza dell'eccezionale Isola Bella.
Nel Veneto, Villa Barbarigo a Valsanzibio (Padova), e il suo giardino, può considerarsi quasi finita nel 1670; incominciata da Gianfrancesco Barbarigo fu poi continuata dal figlio Antonio che aveva cariche di alta responsabilità e fu coronato dalla procuratoria di San Marco. Egli costruì il giardino come riparo dalle complicazioni della vita pubblica e, nel giardino, numerose iscrizioni lo dicono: "Del moto al fin l'Ozio e la Quiete è fine". Finito sicuramente nel 1694 il giardino appare di sorprendente semplicità: un asse longitudinale che sale dolcemente verso la villa, che appare come un fondale eretto davanti il profilo ondulato dei colli Euganei, è attraversato da un asse d'acqua costituito da peschiere dove si rifettono il tempio di Diana, da una parte, e dall'altra una trionfale statua di Eolo; all'incrocio dei due assi è posta una inquietante statua di Cronos Titano che sorregge un poliedro.
La poetica veneta del giardino accompagna le curve di livello del terreno piuttosto che forzarlo con terrazzamenti e "meraviglie". L'unica meraviglia è un isolotto con una grande conigliera segnalata da una voliera per le tortore.

Ma il gioco dei Tarocchi ha regole precise e minuziose che vanno rigorosamente seguite per non incorrere nella pena, e allora questo gioco non è che un pretesto perché le sculture di Niki de Saint Phalle possano esplodere di sensuale libertà e artistica espressione[19].
Due figure eccentriche, un erudito ed una artista, visionari in epoche diverse, indefinibili, ma "inventori" per eccellenza.
Incandescenti inventori di conglomerati monumentali tutti e due accumulano e enfatizzano un effetto, fuori dai protocolli del loro tempo con ritmi e sequenze incalzanti.
Si può anche pensare che il "fantastico" non può manifestarsi se non per differenza con un normale contesto e allora la domanda è perché tutti e due scelgono la natura: il bosco anche se sacro e il giardino anche se dei Tarocchi, bosco e giardino, il primo al di là delle mura, il secondo vicino a casa.

I giardini d'acqua

Le ville e il giardino italiano divennero una delle più diffuse espressioni dell'architettura del Cinquecento. Per primo il Bramante fece un progetto, voluto nel 1504 da Giulio II, del maestoso collegamento dei Palazzi Vaticani con il Belvedere separati da un dislivello di oltre trecento metri. Questo progetto è irrimediabilmente perduto: perdute le sue scalee in continuo sviluppo, perduto il suo asse centrale di acque e fontane, perduto il suo impianto scenografico. In quel momento Raffaello conobbe questo progetto e in Villa Madama, alle pendici del Monte Mario, per il cardinale Giulio de' Medici, cugino di Leone X e divenuto poi Papa Clemente VII, disegna un giardino dove al "giardino costruito" aggiunge un elemento nuovo: il "giardino piantato" in elaboratissime geometrie.
Ma già da tempo, tutte le allusioni al Papa, le raffigurazioni della sua persona e del suo ruolo, prendono, al nord delle Alpi, un tono ostile e insolente. Il simbolo pontificio, ma soprattutto i cerimoniali romani, il nepotismo e le volontà imperiali dei pontefici diventano sospetti e colpevoli. Nel 1520 Lutero aveva pubblicato una risposta alla scomunica, che metteva di fronte il Cristo Evangelico e il Papa. Corre a Roma una atmosfera piena di oscuri presagi, di profonda ansietà, di pronostici astrologici di catastrofi e un sentimento fatalista di diffusa allucinazione. Carlo V imperatore di Germania e re di Spagna col nome di Carlo I entra in conflitto con Clemente VII, e questo conflitto, il 6 maggio 1527, divenne la catastrofe del Sacco di Roma.
A questa catastrofe si aggiunge l'8 ottobre 1530 il cataclisma dell'inondazione del Tevere, la più grave del secolo, che ai Romani e alla Curia apparve come un supplemento al Sacco voluto dalla Provvidenza.
Il Vasari ha raccontato il trauma della colonia d'artisti presenti a Roma al tempo del Sacco: morti, senza lavoro, in fuga verso le città natali, i ritorni a Firenze, verso Napoli e Venezia, è così che André Chastel nel bellissimo libro *Le sac de Rome*, 1527"[20] fa risalire al 6 maggio 1527 la nascita di una nuova era, quella della Controriforma e del Manierismo verso il Barocco.
Il cardinale Giovan Francesco Gambara, potente, ricco, ambizioso e colto, membro influente dell'inquisizione romana, fu fatto vescovo di Viterbo da Pio IV de' Medici a soli 28 anni e chiamò nel 1568 il Vignola, che in quel momento era il massimo protagonista architettonico nel Viterbese, per progettare villa e giardino a Bagnaia. L'impianto del giardino e delle due palazzine è simmetrico, con un lungo asse longitudinale tagliato da assi trasversali, e subito cominciano i lavori per i terrazzamenti. Nel 1578 vuole finire in fretta e furia le due palazzine per la visita di papa Gregorio XIII: nelle metope sotto il cornicione, gamberi, scorpioni, aquile bicefale, soli e stelle cadenti: Cardinale-Inquisitore-Giardiniere. Suo successore fu il cardinale Alessandro Montalto nipote di Papa Sisto V che chiamò Carlo Montalto per continuare il giardino.

Il capolavoro di Luigi Vanvitelli (1700-1773), figlio del pittore Gaspar van Wittel di Utrecht, fu la Reggia di Caserta la cui costruzione durò dal 1752 al 1773[21].
È un vastissimo palazzo concepito come elemento principe di una intera sistemazione paesaggistica d'impronta classica che esprime in pieno il Barocco italiano. La scala è immensa, il palazzo ha 1200 stanze, il parco ha un canale lungo tre chilometri dove l'acqua è quasi ferma, non si muove; è composto con un senso molto forte della geometria, ma anche con un amore molto forte per la tradizione scenografica: è un progetto globale per un ampio territorio.
Nel 1782, dopo la morte del Vanvitelli, fu costruito e integrato un giardino inglese e furono aggiunte fontane e giochi d'acqua, il teatro di carpini e la peschiera. Fu Sir William Hamilton, marito di Lady Emma Hamilton che poi divenne l'amante di Nelson, celebre vulcanologo e ambasciatore alla Corte dei Borboni, che consigliò a Ferdinando IV di Borbone e a sua moglie Maria Carolina di costruire un giardino all'inglese. Sir Hamilton conosceva i giardini paesaggistici inglesi, che Horace Walpole teorizzava e che Lancelot Brown, detto Capability Brown, costruiva con grande capacità e inventando la barriera invisibile chiamata "Ha! Ha!"[22], e non gli fu difficile convincere Maria Carolina, sorella di Maria Antonietta e figlie tutte e due di Maria Teresa d'Austria, ad emulare il "jardin à l'anglaise" del Petit Trianon che Luigi XVI aveva regalato alla Regina del Rococò, come l'ha definita Stefan Zweig e che la storia chiamò poi "Vedova Capeto"[23].
Anche se il giardino della Gamberaia risale al 1717, quando la proprietà quattrocentesca fu acquisita dai Capponi, una trasformazione molto radicale fu fatta alla fine del XIX secolo dalla principessa Giovanna Ghika che Bernard Berenson descrive come "una narcisista signora rumena che viveva misteriosamente innamorata di se stessa e della sua interminabile opera che fu il giardino della Gamberaia". Il giardino divenne una scenografia il cui punto di vista è moltiplicato costituendo quindi uno spazio che non può essere visto o scoperto ma solamente percorso al suo interno, tra vasche d'acqua che riflettono il giardino ma anche la Narcisista-Giardiniere della Gamberaia. Durante l'ultima guerra la villa fu bruciata dai Tedeschi e il giardino distrutto; nel 1954 fu acquisita da Marcello Marchi che la restaurò.
Nel 1909 Sir George Roresby Sitwell, l'eccentrico Scrittore-Giardiniere inglese, grande visitatore dei giardini italiani, cita Mantegu Pollock e il suo libro *Light and Water*: "Tanto maggiore è l'angolo di osservazione verso il basso, tanto più grande sarà la differenza tra la scena e il suo doppio" e ancora scrive: "Nell'acqua sono in lotta due immagini, perché riflessione e trasparenza sono inversamente proporzionali e quindi, in determinate condizioni, può essere meglio trascurare gli effetti sulla superficie dell'acqua e coltivare le bellezze sommerse..."[24].

Versailles

Nel 1661, Luigi XIV ha 23 anni quando comincia ad interessarsi e a volere la costruzione dei giardini di Versailles; nel 1664 dà già la prima grande festa e nel 1682 s'installa, con la Corte e il Governo, nel Castello anche se non ancora finito (sarà terminato nel 1687 quando il Re è verso i cinquant'anni). La sua costanza ad occuparsi di Versailles è dimostrata da documenti letterari e da rappresentazioni figurative che accompagnano la vita di corte in tutto il periodo tanto che al lavoro, prima di Le Nôtre e poi di Hardouin-Mansart, dobbiamo integrare anche quello del Re Sole-Giardiniere del "Grand Siècle", che addirittura comanda itinerari precisi per visitare l'immenso giardino.
Esistono sei versioni manoscritte di *Manière de montrer les jardins de Versailles*: la prima comprende 13 paragrafi ed è datata 19 luglio 1689 alle sei di sera,

due sono poi dettate a un segretario e consistono l'una di 25 paragrafi, l'altra di 26 e sono anteriori al 1699. Il quarto testo il Re Sole non lo detta, non lo ordina: con una acutezza recondita dà autorità alla sua stessa scrittura; Simone Hoog, conservatrice del Musée National du Château de Versailles, pensa che fu scritto tra il 1702 e il 1704 quando Luigi XIV ha tra i 64 e i 66 anni, è malato di gotta, quindi percorre il giardino in portantina e sceglie un percorso con rampe più comode. La quinta versione è dettata a un segretario, ma corretta dalla mano del Re porta due date: 20 giugno 1704 e 14 novembre 1704. Il sesto manoscritto datato marzo 1705 è identico al precedente[25]. È interessante notare come la gloria del Re Sole non si infiltra mai in questi testi, non c'è vanità, ma solo invito preciso a godere degli effetti e dell'atmosfera del giardino che egli stesso ha voluto ordinando i lavori che ha diretto e vigilato con la passione di un vero Giardiniere.
"On descendra par la rampe droite de l'Orangerie et l'on passera dans le jardin des orangers, on ira droit à la fontaine d'où l'on considerera l'Orangerie, on passera dans les allées des grands orangers, puis dans l'Orangerie couverte, et l'on sortira par le vestibule du corté du Labirinte".
Oppure: "Quand on sera dans le centre de la maison, on fera voir l'obscurité du bois, le grand jet e la Nape au travers de l'ombre".
Tre sono le considerazioni che si possono trarre dalla lettura di questi itinerari voluti dal Re: la prima, che il Re ignora volontariamente le trecento sculture, vasi, marmi e bronzi che decorano il giardino; la seconda, è l'invito costante a osservare i giochi d'acqua: questa fierezza del Re è dovuta alla difficoltà enorme e ai colossali lavori di ingegneria idraulica per alimentare fontane, laghi artificiali, canali di Versailles; la terza considerazione è quella che il Re non comanda mai un percorso lungo i grandi assi rettilinei, ma solamente degli attraversamenti per poter lasciare alla percezione degli ospiti la sorpresa dell'infinità delle dimensioni del giardino.

Di follia in follia

Ludwig II di Baviera (1845-1886) fu forse il più eccentrico dei Giardinieri. La sua vita, dall'esistenza complessa, come Luchino Visconti l'ha raccontata nel film *Ludwig* girato nel 1972, è un insieme di ansie eroiche per le quali cercò scene appropriate.
La protezione che diede a Richard Wagner, da quando il 2 maggio 1864 il suo consigliere e segretario si presentò a Wagner invitandolo a Monaco, parve al compositore un autentico miracolo: "Ma il mio giovane re è la persona più adatta per sistemare tutto il materiale: ha l'ostinazione necessaria, e prende da sé ogni iniziativa". Ma quando detta a Cosima il testo autobiografico "La mia vita" Wagner soffriva già molto per i capricci di Ludwig e per la perdita della propria indipendenza[26].
Certo che il musicista deve aver esercitato tutto il suo stupefacente potere di seduzione se Ludwig riempì dei simbolici cigni del *Lohengrin* i suoi palazzi e i suoi giardini.
Il più sofisticato Rococò francese fu modello per il giardino di Linderhof dove però il regolare disegno seicentesco fu costretto in scoscesi terreni di montagna.
E nulla di più grottesco è lo scontro tra un disegno geometrico e piano che si deve adattare a pendii fino ad arrestarsi dove cominciano i dirupi. Il modello del giardino di Versailles, che tanto piacque ai regnanti di tutta Europa, dimostra di essere irriproducibile, soprattutto in un contesto romantico dove le montagne alpestri di formazione cristallina si oppongono alla geometria del giardino formale alla francese.
È un caso emblematico della natura che si presenta testimone in un modello di giardino che segnala invece la perdita del concetto di natura: e in questo, Ludwig-Giardiniere amante dell'artificio dimostra la sua articolata eccentricità.

Il giardino dei Lumi

La genesi del giardino paesaggista non è dovuta ad una semplice irruzione nei campi e nei boschi che lo circondano: appena ritrovata la natura è interamente trasfigurata in un mondo visionario e simbolico ed è da qui che ci si muove per comprendere la sostanza del "jardin à l'anglaise", poi chiamato "jardin anglo-chinois".

È dimostrato da William Kent (1685-1748), Architetto, Pittore e Giardiniere che disegnò i primi giardini all'inglese; venne in Italia, ritornò entusiasta dei pittori di paesaggio tra i quali, e soprattutto, Claude Lorrain e Salvator Rosa, e cercò di far rivivere nei suoi parchi la pittura pastorale e grandiosa di questi Maestri. "Le relazioni tra il soggetto e la pittura sono ribaltate. Non si tratta più della riproduzione della natura in un quadro. Il quadro è proiettato nella natura."[27]

Intanto William Chamber, che disegnerà i giardini di Kew (1723-1796) e che scrive: "I Giardinieri non sono solamente botanici, ma anche pittori e filosofi", arriva in Inghilterra dopo aver fatto tre viaggi in Cina, tra il 1742 e il 1749, sulle navi della Compagnia svedese delle Indie Orientali e pubblica nel 1757 e poi nel 1772 testi, come quella *Dissertation sur le Jardinage de l'Orient*, che diventano notissime basi di studio. Questi testi, come anche i trattati e i manuali, venivano tradotti, allora, immediatamente e questo, assieme al ruolo dei viaggi e degli scambi di Giardinieri, arricchisce l'Europa intellettuale delle Arti e delle Lettere: "Un giardino deve differire dall'imitazione della natura quanto un poema eroico differisce da un testo di prosa. I giardinieri devono lasciare libero spazio all'immaginazione, come i poeti, e anche volare al di là dei confini del vero"[28].

D'altra parte l'Italia, considerata una Accademia per tutti i Paesi d'Europa per l'immenso patrimonio artistico e archeologico, non fornisce un modello di giardino, ma piuttosto una atmosfera e una reminiscenza, mentre il giardino cinese costituisce un modello attraverso la distribuzione delle "scene" segnalate da edifici e offre viste variabili, ma in un ordine stabilito. "Questa bellezza è preferibile a qualunque altra. Un nome speciale, 'Sharawadgs', è anche dato a queste immagini disordinate, che, quando riescono a colpire, sono definite "acute" o "degne di meraviglia". Il termine è stato interpretato in tre modi: 1) grazia disordinata, dal cinese "saro-(K) wai-chi"; 2) disegno asimmetrico, dal giapponese "sorowandji"; 3) sistemazione di composizioni ampie e disperse senza rigore, dal cinese "san lan-wai-chi"; queste interpretazioni nascono tutte più o meno dallo stesso principio. Alla figura geometrica si oppone un disordine, ma questo disordine stesso è una figura calcolata"[29]. Due giardini in Francia si pongono, in maniera esemplare, come testimonianza della nuova tendenza dei giardini anglo-cinesi, alla fine del XVIII secolo.

Ermenonville fu costruito da René-Louis marchese de Girardin, un Giardiniere-Filosofo membro dell'aristocrazia massonica, che ha dato origine al linguaggio esoterico dei giardini composti da percorsi rituali dove si trovano "scene" con "fabriques" che segnano punti cardinali del viaggio iniziatico.

Girardin oltre a costruire il suo giardino, acquistato nel 1766, dà alle stampe (nel 1775) un testo che tratta della composizione del paesaggio e dei mezzi per imbellire la natura attorno alle abitazioni, integrando il piacevole all'utile e distinguendo paesaggi filosofici, che affascinano l'animo, e paesaggi pittoreschi, che affascinano gli occhi. Scrive anche note sulla filosofia moderna e progetta il suo giardino con schizzi ingenui e pasticcioni[30], ma intanto viaggia in Inghilterra ed Ermenonville diventa una Arcadia virgiliana, terra immaginaria, dimora della felicità bucolica dove si può passeggiare filosofando e godendo della natura. Il giardino di cinquanta ettari è composto da prospettive pittoresche, alla maniera di Claude Lorrain, viste dai differenti interni del Château e, seguendo un itinerario descritto nel 1811 dai Merigot, padre e figlio[31], si incontrano, in se-

quenza: la cascata maestosa; due padiglioni d'ingresso, in uno dei quali abiterà nell'ultimo periodo della sua vita Jean Jacques Rousseau; una fontana con piedistallo con l'iscrizione: "Le jardin, le bon ton, l'usage/peut être anglais, français, chinois;/Mais les eaux, les prés, et les bois,/La nature et les paysages,/Sont de tout temps, de tout pays:/C'est pourquoi, dans ce lieu sauvage/Tous les hommes seront amis,/Et tous les langages admis". E poi una grotta selvaggia dalla quale si sale verso la sorpresa di un lago circondato da boschi, con l'isola dei pioppi dove si trova il monumento funebre di Jean Jacques Rousseau, con iscrizioni virgiliane, e poi due colonne, una cascata, la Brasserie, il Tempio Rustico, l'Obelisco, la Catacomba, l'Ermitage, il Tempio della Filosofia, dedicato a Michel Montaigne "che tutto ha detto", dove le sei colonne sono dedicate a sei grandi: Newton (la luce), Descartes (non vide nulla nella natura), Voltaire (il ridicolo), William Penn (l'umanità), Montesquieu (la giustizia), Rousseau (la natura); e poi la prateria dell'Arcadia con lapide dove è iscritto il canto d'amore di Girardin: "O Chloé!". E poi un Padiglione per i balli campestri della domenica, per la gente del Villaggio, un Altare druidico, una Capanna, una vasta e magnifica prateria incolta chiamata Désert, il Sentiero dei Pittori, la Valle di sabbia bianca, il Monumento agli antichi amori, la Tomba di Laura con i versi di Petrarca "Chiare, fresche, e dolci acque...", un Monumento di gusto antico, "La Torre di Gabrielle" e il Tempio di Bacco circondato dalle vigne. Ma il carattere di questo giardino è dato dalle iscrizioni disseminate lungo il percorso, un vero e proprio testo di tono pedagogico-evocativo del Giardiniere-Filosofo e anche di Voltaire, Rousseau, Orazio, Virgilio, Petrarca, testo in tutte le lingue, che è la base ideologica di Ermenonville.
Nel 1949 Colette pubblica a Parigi *En pays connu* dove un testo è dedicato al Desert de Retz[32]: "Un bloc de l'édifice chinois vient de tomber, le reste va s'effritant... Faut-il intervenir? Simplement je reviens du Désert de Retz. La curiosité pouvait me mener vers Ermenonville, vers les fabriques du Château de Méréville; mais l'appel du Désert est plus pressant que celui des autres vestiges de jardins paysagistes".
Il 12 settembre 1774 Racine de Monville, magistrato delle Acque e delle Foreste, diventa proprietario di un grande terreno di 270 ettari con case e fattorie, e in dieci anni realizza il più eccentrico giardino anglo-cinese in Francia. Tra decine di "fabriques" costruisce una casa cinese come sua abitazione con "cartouches" dipinte con ideogrammi cinesi, corvi neri in legno, tetto a pagoda e lanterne: in cima, su una piccola terrazza, un cinese si affaccia pericolosamente trattenuto da un davanzale in bambù.
Verso il 1780, costruisce, come propria abitazione, una colonna spezzata del diametro di quindici metri, un vero monumento in rovina, dentro il quale sta la casa di tre piani[33]. "A Retz, il encadre une étrange colonne toscane, qui naquit tronquée et le crâne en biseau, et revendiqua dans sa nouveauté son nom: la Colonne Détruite... Ce n'est pas sans effort d'esprit que nous tâchons à déchiffrer, dans les appartements de la Colonne, son premier destin de demeure élégante, accueillante et diverse, qui marie aux rectangles la mollesse de sa courbe extérieure. Actuellement on respire, entre ses murs cintrés, autant de plaisir que de légitime appréhension. Un rôdeur armé n'oserait pas, de nuit, séjourner ici."
Dopo la visita di Colette, quando il Desert era una impenetrabile giungla d'alberi e di distruzione, per volontà di André Malraux, Ministro della Cultura di Charles de Gaulle, che fece una legge in difesa del patrimonio, si fondò la Société Civile du Désert de Retz che fece il restauro, nel 1986, letteralmente risuscitando il parco e i suoi monumenti; ma l'immobiliare Worms Group ha vinto un permesso per la costruzione di un golf a 36 buche, ed ora il Désert de Retz sembra una cittadella che ha resistito ad un assedio di terribili proporzioni[34].

I giardini del XX secolo

Il visconte Charles de Noailles e la moglie Marie Laure ricevono, fra i doni di nozze, un'intera collina a Giens vicino a Hyères, sulla Costa Azzurra. Sono due giovani mecenati dell'arte moderna e dopo alcuni contatti con Le Corbusier e Mies van der Rohe nel 1924 affidano l'incarico della costruzione della villa a Robert Mallet Stevens.
Ma intanto a Parigi nel 1925 si apre l'"Exposition des Arts Décoratifs" e qui due giardini appaiono come l'espressione più forte dei giardini detti "nouveaux", "moderni" o "cubisti": quello di Mallet-Stevens e quello di Gabriel Guévrékian, un giovane emigrato armeno arrivato a Parigi, la città capitale dell'"Esprit Nouveau". Il giardino di Mallet-Stevens risultò il più tradizionale perché basato su un tracciato di parterres regolari che snaturavano l'idea di natura, piantando anche alberi di cemento armato dalla scomposizione sfaccettata tipica della tecnica cubista. Invece il giardino di Gabriel Guévrékian, chiamato il "jardin d'eau et de lumière", ebbe un ben più alto successo. Era un giardino triangolare, una intera vasca articolata su quattro diversi bacini triangolari rossi e blu; una fontana in vetro a forma di spirale mandava l'acqua ai bacini triangolari, mentre le altre aree erano coltivate a erba e fiori variopinti. Una sfera poliedrica di specchio e vetro colorato stava in centro e il tutto veniva illuminato con lampi di luce fortissimi che andavano in tutte le direzioni[35].
Tutto era sfaccettato in tre dimensioni con varie inclinazioni e per questo venne chiamato il "giardino cubista".
Fu allora che i Noailles chiamarono Gabriel Guévrékian a disegnare il giardino di Hyères, prendendo la geometria triangolare delle due strade che confinano con la villa su due lati e componendo i vari dislivelli con aiuole quadrate che salgono a zig-zag e che contengono fiori o sono decorate con mosaico a scacchiera, rosso, grigio, blu e giallo. In questo giardino si sale fino al piedistallo rotante dove è posata un'opera in bronzo di Lipchitz: "Joie-de-vivre". Man Ray girò a Hyères *Il mistero del castello dei dadi* e Léger, Satie, Giacometti, Picasso abitarono e lavorarono a lungo in questo "castello" cubista, assieme ai due eccentrici mecenati.

Albert Kahn e Calouste Gulbenkian

Albert Kahn (1860-1940) è stato un finanziere che ha consacrato la sua fortuna a un progetto umanitario a cui ha dedicato tutta la sua vita: un ideale di internazionalismo e di comunicazione tra tutti i popoli del mondo. Nel 1898 crea le borse di studio "Autour du Monde"; nel 1909 fonda "Les Archives de la Planète". 72.000 lastre autocrome e 183.000 metri di film sono ancora oggi una fonte conoscitiva per la memoria del suo tempo. Fonda Comitati per gli studi sociali, laboratori di biologia, centri di documentazione sociale, dirige pubblicazioni e bollettini d'ordine politico fino al 1936 quando è rovinato dalla crisi del 1929 e i suoi beni sono venduti all'asta. Quando ha 33 anni diviene proprietario della banca dove è entrato come piccolo impiegato e comincia a Boulogne, lungo la Senna, a costruire un giardino dove si legge una scommessa che vuole testimoniare dell'intero pianeta e si costruisce un mondo nel quale si va da Versailles al Giappone attraversando una foresta vosgiana, un parco inglese, la foresta di Fontainebleau, un giardino alpino: tutti i giardini del mondo in un giardino. La sua eccentricità è reale, solitaria e lo fa dire con Cicerone: "La gioia è una biblioteca nel silenzio di un giardino"[36].
Calouste Gulbenkian (1869-1955) è uomo d'affari e industriale del petrolio, è turco di Istanbul, dove incomincia gli studi che poi continua a Londra al King's College. Diviene milionario verso i trent'anni e la sua fortuna opulenta gli permise di cominciare una collezione d'arte dove i settori sono: numismatica greca, scultura egiziana, argenteria, Guardi, Canaletto, quadri della scuola fiamminga, francese, veneziana, dal Carpaccio a Degas, Manet, Monet, ceramiche del Medio Oriente, porcellane cinesi,

manoscritti europei e persiani, mobili francesi del XVIII secolo, tappezzerie e tappeti preziosi e oggetti di alta epoca; tutte opere scelte con uno sguardo e una conoscenza dell'arte unica e rara e che oggi si trovano nel Museo costruito appositamente nell'antico parco Santa Geltrude a Lisbona, città dove "Monsieur 5%", o il "Roi du Pétrole", si rifugiò nel 1942. A Parigi nel 1924 acquista al 51 de l'Avenue de Jena un immobile che raccoglie la sua collezione e ha un tetto-giardino, forse uno dei primi della città; nel 1937 acquista in Normandia vicino a Deauville una proprietà, "Les Enclos", di 34 ettari. Nella sua vita di affari, condotta con forte volontà e con la tenacità dimostrata nel fondare la sua collezione d'arte, forse la più importante al mondo per un privato, si scopre che Calouste Gulbenkian non è solo un Giardiniere-Collezionista, ma anche una persona contemplativa[37].
Come già Albert Kahn chiama Achille Duchêne[38], Giardiniere-Architetto che aveva riportato in Francia di nuovo il giardino regolare di gusto classico, ma le sue costruzioni stilistiche non compaiono nei giardini dei due Uomini d'affari-Giardinieri perché la loro volontà è più forte di quella dell'Architetto-Giardiniere e il loro sguardo del giardino è al di fuori del gusto corrente, fuori dagli stili, e dentro l'essenza delle cose e della natura.

Il giardino dei fiori

Gertrude Jekyll (1843-1932), studiosa d'arte, aveva letto i princìpi dell'armonia e dei contrasti dei colori che Michel Chevreul aveva pubblicato a Londra nel 1854, e questa lettura fu la base d'ispirazione per i suoi bordi fioriti.
Aveva assorbito gli insegnamenti di John Ruskin e incontrato William Morris e altri artisti del "Arts and Crafts Movement". Viaggiava molto e visitò i grandi giardini italiani, spagnoli e francesi, scoprendo anche i fiori selvatici e le erbe aromatiche. Incontrò Edwin Lutyens (1869-1944), giovane architetto, e con lui costruì fino al 1900 ventisette giardini; i materiali delle case, pietre arenarie e mattoni, entravano nel giardino e le piante di rose si arrampicavano sui muri delle case. I giardini erano pieni di fiori per ogni stagione. Lutyens lavorò poi per il piano di New Delhi costruendo il Palazzo del Vicerè e molte altre costruzioni di palazzi ufficiali e Jekyll continuò da sola a disegnare moltissimi giardini con quello stile che dura ancora. Lutyens incontra Lady Victoria Sackville (1862-1936), madre di Vita Sackville-West, al Covent Garden nel 1916 quando la moglie Lady Emily Lytton, figlia di un Vicerè d'India, era assorbita completamente dagli studi teosofici. Nasce così una amicizia profonda (lui chiama lei Mac Sack, lei Mac Ned) che durò 12 anni, deteriorata solo dalle estreme eccentricità di Vittoria[39].
Vita Sackville-West (1892-1962) e il marito Harold Nicolson furono influenzati da Gertrude Jeckyll e soprattutto da Mac Ned quando fecero i due giardini, quello di Long Barn (1915-25) che poi continuò a diventare sempre più elegantemente opulento al ritorno dalla Persia, dal 1927-30, e quello di Sissinghurst acquistato nel 1930. In tutti e due il carattere del giardino è dato dall'esplosione dei fiori, sempre più ricercati, sempre più esotici. Harold Nicolson andava allo studio di Lutyens e disegnava gli impianti del giardino mentre Vita riempiva pagine e pagine di liste di fiori che poi ordinava e piantava a macchie di colori[40].
In Inghilterra l'"International Exhibition of Garden Design" del 1928 fu il segno di un cambiamento profondo nella storia dei giardini ed è del 1937 il "Cheddar Gorge Caveman Restaurant" che sir Geoffrey Jellicoe (1900) e Russel Page (1906-1985) disegnarono e che viene considerato come il primo landscape inglese "moderno"[41].
Russel Page divenne internazionalmente noto per la sapienza con cui integrava il paesaggio circostante al giardino vero e proprio e fu chiamato nel 1955 da Marella Agnelli a risistemare il giardino di Villar Perosa. Tutti

e due crearono un giardino seguendo la morfologia del luogo, accompagnando i livelli delle scarpate, formando terrazze e accogliendo, nella valle circondata da boschi, un torrente che hanno addomesticato con una serie di vasche circondate da fioriture continue nell'arco delle stagioni e da piante rare.
Il giardino di Ninfa, della Fondazione Roffredo Caetani, a Sermoneta, ha una storia preziosa che risale all'antichità, con un Medioevo tormentato e dal 1297 appartiene alla famiglia di Bonifacio VIII, i Caetani. La città fu diverse volte saccheggiata finché rimase abbandonata fino agli anni venti quando, al tempo della Bonifica, si intraprese il drenaggio delle paludi e nel 1935, tra le rovine romaniche, Margherita Caetani, donna del New England, di grande cultura e intuizione, cominciò il giardino che oggi è uno dei più belli in Italia. La preziosa rivista "Botteghe Oscure", da lei fondata, accoglieva i più importanti poeti, mentre il giardino di Ninfa accoglieva i fiori più belli e rari. La figlia Lelia, pittrice, e il marito Hubert Howard dei duchi di Norfolk hanno continuato il giardino con uno spirito e un talento botanico perfetto fino al 1976. La Fondazione è ora guidata da Lauro Marchetti che ne continua la perfezione e l'incanto.
La tradizione eccentrica inglese si è infiltrata in questi giardini accolta da Giardinieri artisti, scrittori, poeti, fotografi che in qualche modo, per la loro visione del mondo, sono degli outsiders della grande corrente della storia dell'arte, ma che hanno creato delle vere opere esemplari[42].

Il giardino del fotografo
Un testo di Paul Strand scritto a Orgeval nel dicembre 1975 è, secondo me, il più adatto per presentare il suo giardino: "Il movimento decisivo per un fotografo è il momento della visione, un atto creativo che coinvolge la percezione del soggetto da fotografare e poi la sua ripresa fotografica. Tra queste due azioni esiste una variabilità circa la durata del momento e ciò che esso deve includere secondo l'artista.
La decisione del momento, di quando effettuare lo scatto, è in parte determinata dall'esterno, dal flusso della vita; tuttavia è data anche dal pensiero e dal cuore dell'artista. La fotografia rappresenta la sua visione del mondo ed esprime, sebbene impercettibilmente, i suoi valori e le sue convinzioni.
Talvolta la visione dell'artista concerne l'evanescente, le cose che passano, le stranezze e gli eventi particolari della vita in movimento. Perciò il momento è decisivo. Un secondo dopo il rapporto fondamentale tra gli oggetti entro il quadro può mutare. Il significato dell'evento risiede nell'equilibrio istantaneo tra permanenza e temporaneità.
Tuttavia la fotografia non si limita a questi momenti di immediata intuizione. I suoi tempi cambiano a seconda del problema fotografico. Una roccia colpita anno dopo anno dal mare, la lenta crescita delle piante, un'architettura o un sito stagionati dai molti inverni, tutto ciò consente lunghi periodi di riflessione durante i quali poter scegliere quale parte dell'oggetto includere o meno; in altre parole, la selezione diviene arbitro del contenuto. Ma persino in questo caso l'immediatezza ha una sua validità una volta che il problema è stato compreso a fondo e risolto. Si può anche rinviare il momento della ripresa dalle tre di oggi alle tre di domani per poi però scoprire che, nel frattempo, si è modificato qualcosa di non più recuperabile.
Per l'artista il momento della visione può anche rappresentare un momento di rivelazione. Questi momenti sono paragonabili agli stessi in cui lo scienziato scopre che le sue ipotesi concordano con la struttura e l'organizzazione della natura in seguito a un caso fortuito oppure a una paziente ricerca. Nell'arte e nella scienza sia il caso sia la ricerca contribuiscono a creare nuove dimensioni d'armonia per l'uomo e il suo ambiente.
Uno degli scienziati più visionari che io abbia conosciuto è stato Harlow

Shapley, il grande astronomo americano. C'eravamo conosciuti negli anni quaranta quando era Presidente Nazionale dell'Organizzazione della Pace che raggruppava le Arti, le Scienze e le Professioni ed io a capo della Sezione Artistica. Nel suo libro, *Beyond the Observatory*, scrive: "Continuamente i nostri occhi si spalancano sempre più, la profondità della nostra visione diviene sempre maggiore. Vediamo l'evolversi delle stelle, le superfici dei pianeti come quelle della nostra terra mutare con il flusso del tempo. Scopriamo che le piante primitive e gli animali primari si sviluppano, nel trascorrere delle ere, in organismi complessi, tra i quali quelli con un'elevata sensibilità all'ambiente. Anche l'uomo si è evoluto e con esso la sua organizzazione sociale. Come, allora, non aspettarsi che anche la crescita a tentoni delle filosofie umane non sia partecipe di quell'impellenza verso il cambiamento, che permea l'Universo intero? Il fatto è che si ce l'aspettiamo; fino ad un certo punto ne siamo testimoni. E constatiamo come l'evoluzione stessa si evolva".
Imbattermi casualmente in questa citazione è stato come incontrare il mio defunto amico che, da scienziato, affermava le stesse cose che io ho, per sessant'anni, tentato di esprimere tramite la fotografia. Sia l'artista che lo scienziato si dedicano a dei processi che sono complementari alla visione di ciascuno di loro. Per questa raccolta, che include alcune mie fotografie più recenti, il mio osservatorio è stato *Il Giardino*[43].

Il giardino dell'artista

Claude Monet, dopo aver fatto ricorso fin dai suoi primi dipinti impressionisti, "en plein air", al motivo del paesaggio con la sua mutevolezza e con la mobilità della luce che lo racchiude, creerà dal 1890 al 1926, anno della sua morte, il giardino di Giverny, destinato ad essere matrice della sua pittura.
"Io forse devo ai fiori l'essere diventato pittore", dirà nel 1924: Pittore e Giardiniere, Giardiniere e Pittore. Claude Monet scardina la tradizione della pittura paesaggistica attraverso la scelta di dettagli concentrati in tele di ampio formato, creando una nuova dialettica fra il giardino e l'immagine dipinta. Questo è dovuto all'osservazione del Giardiniere e al cambiamento radicale che la pittura impressionista aveva creato al mondo della cultura.
Lo stesso accostamento tra paesaggio e posizione culturale che, molto tempo dopo, e in maniera diversa, Ian Hamilton Finlay manifesta nel suo giardino a Dunsyre in Scozia[44]. Qui Finlay, Poeta-Giardiniere, nel contesto del suo giardino crea effetti mediati da forme culturali, una dimostrazione concettuale che la moderna percezione del paesaggio non è una registrazione neutrale, ma invece una esperienza sviluppatasi attraverso la storia, una rivelazione del profondo radicarsi della mediazione della Natura in seno alla tradizione culturale. "Per me il giardino è un luogo sacro (i Romani ne avevano un concetto idillico-sacro), e il giardino rivela l'Etica; e l'Etica (come la intendeva Robespierre) dovrà essere fondata su quello che trascende il profano" scrive Finlay, i cui segni, che pone nel giardino, sono esperimenti di natura differente, dove ad una pietra su cui è scolpita la scritta "See POUSSIN/Hear LORRAIN", chiara citazione alla pittura paesaggistica dei due grandi artisti del XVIII secolo, fa contrappunto un accumulo di materiali più contemporanei.
Il parco di Celle in Toscana ha invece un processo differente che si è intimamente trasformato negli anni. Nato come museo open-air della scultura del Collezionista-Giardiniere Giuliano Gori, il parco di tradizione romantica si riempie, negli anni, di sculture di Marino, Cascella, Melotti e di altri artisti che rimangono però come depositate in un luogo del giardino anche se scelto superbamente. Ma poi il Collezionista cambia attitudine e guarda alla nuova ricerca artistica, cerca allora artisti sempre più legati all'integrazione tra opera d'arte e il paesaggio e li invita a concepire

l'opera in un luogo determinato del giardino. Queste opere rivelano come gli artisti contemporanei creino un modo nuovo di esperimentare il rapporto Arte e Giardino, con riferimenti letterari settecenteschi: per esempio George Trakas, *Il sentiero dell'Amore* o Robert Morris, *Il labirinto*, oppure *La morte di Efialte* (Democratico ateniese, morto nel 461 a.C.) di Anne e Patrick Poisier o anche Ian Hamilton Finlay: *Il bosco virgiliano*; ma poi i titoli si distaccano da questo contesto letterario per diventare *Anello di erba* di Richard Long, fino a quello di Richard Serra, "*Open Field Vertical Elevations*" con una visione più precisa, scegliendo quindi materiali propri della natura e usandoli e integrandoli profondamente all'opera d'arte.
Il *Diary of Seychelles* di Lucrezia De Domizio[45] è la testimonianza dell'opera dell'artista Joseph Beuys nel viaggio dal 22 dicembre 1980 al 4 gennaio 1981 alle isole.
Beuys visita fattorie, piantagioni e stupisce tutti gli abitanti delle isole per la sua conoscenza dei nomi botanici degli alberi delle foreste tropicali, delle piante esotiche e della frutta tropicale. Pianta un "Coco de Mer" (*Lodoicea Maldivica*) e un "Cocotier", si interessa alla formazione geologica e all'habitat dell'isola di Cousin protetta dal WWF, ai sistemi agricoli e a quelli idrici ed ecologici, si interessa ai "Cani volanti" (pipistrelli giganti) e incide sulle rocce il proprio nome; su un residuo di osso di cetaceo e sulle scorze di coconut incide disegni superbi.
Finendo il suo viaggio, la sua azione si completa con un'altra fotografia che lo trova con le chiavi in mano, simbolico gesto d'apertura verso la natura, pieno di significati contemporanei. La seconda fotografia di Beuys appartiene alla performance "Collezione del Clavicembalo" che unisce ad un "Appello per l'alternativa" con invito a far parte di una "Libera Università internazionale" una serie di azioni. L'appello alla salvezza dell'uomo e della natura, e la fotografia, forma integrata all'opera dell'artista, testimoniano una visione oltre la natura. Lo sviluppo di questa attitudine contemporanea va anche alla Land Art che negli ultimi vent'anni ha sperimentato in tutto il mondo, nei deserti, nelle praterie e nei laghi il rapporto tra opera d'arte e Natura. Walter De Maria e Robert Smithson necessitano, come per Beuys, l'opera del fotografo. Queste opere sono strettamente legate alla fotografia, dando alla fotografia un ruolo simbolico più forte di quello interpretativo della fotografia paesaggistica. Qui la fotografia non è solo una semplice rappresentazione istantanea, ma ha il ruolo di "traccia" del reale dell'opera d'arte, e anche di testimonianza integrata alla conoscenza dell'opera. La fotografia non è, come avviene nell'opera di un reporter, la prova che dimostra l'"esserci stato" del fotografo ma ha un ruolo tutto nuovo di far parte integrante della strategia dell'artista. È così che dal binomio "Il Giardiniere e il Fotografo" per il futuro si può annunciare il trinomio: il Giardiniere, l'Artista, il Fotografo.

1. J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, Milano 1983
2. Win Wenders, *L'atto di vedere*, Milano 1992
3. Derek Jarman, *Modern Nature*, "Diario 1989/1990", Milano 1992
4. Gilbert & George, *The Painting (with Us in the Nature)*, Edimburgo 1986
5. *Gli insegnamenti della pittura del giardino grande come un granello di senape*, Milano 1989
6. Hubert Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova 1984
7. Chen Congzhou, *I giardini cinesi*, Padova 1990
8. Alan W. Watts, *La via dello Zen*, Milano 1960
9. Tom Wright, Mizuno Katsuhiko *Zen Gardens*, Kyoto 1990
10. Teiji Itoh, *The Gardens of Japan*, Tokyo
11. Italo Calvino, *Trois variations sur le désert*, Paris 1980
12. David Hockney, *A Retrospective* - Los Angeles County Museum of Art, 1988
13. Antonio Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo 1987
14. Luisa Cogliati Arano, *Tacuinum Sanitatis*, Milano 1979
15. Monique Mosser, Georges Teyssot, *L'architettura dei giardini d'occidente. Dal Rinascimento al Novecento.*
Monique Mosser, *All'impossibile ricerca del tempo perduto, Considerazioni sul restauro dei giardini*. Vedi anche: Bruno Adorni, *Villa Lante a Bagnaia*; Lionello Puppi, *Il giardino di Villa Barbarigo a Valsanzibio*; Monique Mosser, *Le architetture paradossali ovvero piccolo trattato sulle "fabriques"*; Cesare De Seta, *Il giardino della Reggia di Caserta*; Antoinette Le Normand Romain, *Le "idee" di René de Girardin a Ermenonville*, Stephen Bann, *Giardino e arti visive* e *Il giardino di Ian Hamilton Finlay*
16. Cyril Barret, *I giardini di Villandry: alcune riflessioni*, Milano 1981
17. Marella Agnelli, *Giardini Italiani*, Milano 1990, testi di Luca Pietromarchi. Vedi anche: *Villa Lante della Rovere*, *Il sacro bosco di Bomarzo*, *Villa Aldobrandini*, *Isole Borromeo*, *Villa Barbarigo*, *La Gamberaia*, *Villa Agnelli a Villar Perosa*, *Ninfa*, *Il giardino dei Tarocchi*.
18. Robert Pogue Harrison, *Foreste*, Milano 1992
19. Niki de Saint Phalle, *Bilder-Figuren-Phantastische-Gärten*, Monaco 1987
20. André Chastel, *Le sac de Rome*, 1527, Parigi 1984
21. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, 1958
22. Joseph Rykwert, *I primi moderni*, Milano 1986
23. *Maria Teresa d'Austria - Maria Antonietta di Francia - Il mestiere di Regina*, Milano 1989
24. George Sitwell, *Hortus Sitwellianus*, Torino 1988
25. Louis XIV *Manière de montrer les jardins*, Commentaires de Simon Hoog, Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1982
26. Richard Wagner, *Lettere a Mathilde Wesendonk*, Milano 1988
27. *Jardins en France - 1760/1820 - Caisse nationale des monuments historiques et des sites*, Parigi 1982
28. Jurgis Baltrusaitis, *Giardino e paesi di illusione*, Milano 1981
29. Jurgis Baltrusaitis, *op. cit.*
30. René de Girardin, *Disegni Collezione Hervé Tremblot Delacroix*, Parigi
31. Merigot, *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Parigi 1811
32. Colette, *En pays connu. Le Désert de Retz*, Parigi 1989, Edition complète, III volume
33. Virgilio Vercelloni, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Milano 1990
34. Charles McCorquodale, *Once visited by Marie Antoniette and Thomas Jefferson; The Désert de Retz now under siege for property developers; The art newspaper*, n. 15, 1992
35. Richard Wesley, *Gabriel Guévrékian e il giardino cubista*, Milano 1981
36. Jean-Christophe Molinier, *Jardins de ville privés*, Parigi 1991
37. José de Azeredo Perdigão, *Calouste Gulbenkian Collectionneur, Fondation Calouste Gulbenkian*, Lisbona 1979
38. Jean-Christophe Molinier, *Coup d'Oeil sur les jardins de l'Histoire du XV au XX siècle*, Parigi 1989
39. Lutyens, *Art Council of Great Britain*, London 1981
40. Jane Brown, *A gardening biography of Vita Sackville-West Viking*, Londra 1985
41. Marco Bay e Lorenzo Quadri, Sir Geoffrey Jellicoe, filosofo del giardino e del paesaggio (Tesi di laurea al Politecnico di Milano)
42. *The Grand Eccentrics, Art News Annual XXXII*. Newsweek Inc. - New York, 1966
43. Paul Strand, *The Garden*, Portfolio, Michael Hoffman, *Orgeval* (France), 1976
44. Stephen, Bann, *Art in landscape*, in Lotus international n. 52, Milano 1987
45. Lucrezia De Domizio, Buby Durini, Italo Tomassoni, *Incontro con Beuys*, Bolognano (Pescara), 1984