I PARTE

I caratteri del Landscape Garden

I. 1 *Breve panoramica sul Landscape Garden*

L'ideale del Giardino-Paesaggio nasce grazie al contributo di Filosofi, Letterati, Poeti, Architetti, Aristocratici, Pittori: tutti concorrono alla progettazione di quello che è ritenuto l'apporto più originale che la cultura britannica abbia offerto all'estetica preromantica, nonché la prima forma di arte figurativa che possa dirsi autenticamente inglese.

La pittura di paesaggio, soprattutto quella seicentesca di Claude Lorrain[1] e Nicolas Poussin, ha avuto un ruolo non marginale nella gestazione del Giardino paesistico: è proprio alla Natura "fissata" su tela, alle colline verdeggianti e sinuose, ai rivi freschi e distensivi, che gli *improvers* (da *to improve*: migliorare) s'ispirano nella composizione dei loro «quadri viventi». I viaggiatori *pittoreschi*, poi, spintisi fino in Cina, suggellarono quel nuovo panorama con le descrizioni dei fantastici luoghi orientali[2].

Il Giardino pittorico all'inglese rappresenta l'apice dell'estetica dell'infinito contro quella dello sguardo escluso: si avverte il presagio dell'immaginazione romantica, non solo come caposaldo poetico, ma anche, e, soprattutto, come via

---

[1] Sull'influenza dei pittori S. Rosa, C. Lorrain e N. Poussin: J. BALTRUŠAITIS, Giardini e paesi d'illusione, in *Aberrazioni*, p. 130; E. W. MANWARING, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, cap. II, p. 20.

[2] T. CALVANO, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*, I, 2, pp. 4-6; A. FARIELLO, *I Giardini nella letteratura. Dal Giardino classico al Giardino paesistico*, cap. IV, p. 89; «The English school of Landscape was indigenous to England, springing from a relation to nature that had always been latent but only now emerged from beneath the fashionable Italian and French classical overlays. The movement was literary, spontaneous, and seem first to have been fired to take physical form by Sir W. Temple's description of the Chinese School, to which it was clearly sympathetic Nature was no longer subservient to man, but a friendly and equal partner which could provide inexhaustible interest, refreshment and moral uplift; irregularity rather than regularity was proclaimed as the objective of landscape design. *The Moralists* lifted the new art into the sphere of intellectual philosophy, revealing that the laws of nature were as universal and unchanging as the Newtonian laws of the heavens, and therefore that the ecology could harmonize with the mathematics of a Palladian mansion», G. and S. JELLICOE, *The landscape of Man,* cap. 20, p. 233.

di conoscenza[3]; in Shaftesbury questi due aspetti saranno intimamente collegati e primari nella comprensione del valore cognitivo del Paesaggio.

Il *Landscape Garden* raffigura uno dei primi e più visibili mutamenti dell'assetto della campagna inglese uscita dalla Gloriosa Rivoluzione del 1688-1689. L'abolizione delle regolari *enclosures*, emblema di un potere dispotico concentrato nelle mani dei latifondisti, e tipiche manifestazioni dell'artificiosa eleganza rinascimentale del *formal garden* di matrice italiana e francese, porta con sé la dissolvenza dell'estremo rigore geometrico dei confini della proprietà privata[4]. Sigla, infatti, l'affermazione della monarchia costituzionale, tutrice dell'uomo e dei sui diritti inalienabili, di una feconda libertà guidata dalla ragione e del trionfo dell'evoluzione dello Spirito naturale. Il Paesaggio è ridisegnato assecondando le sinuosità del territorio, nel rispetto della sua fisionomia; la linea serpentina soppianta quella retta, emblema dell'artificialità, di una sterile razionalità autoritaria[5].

Il Giardino paesaggistico, denominazione che ne accentua il «contenuto descrittivo»[6], reca nel nome l'accorpamento tra Giardino, prodotto umano, e

---

[3] «L'immaginazione poetica diviene l'unico strumento per la conoscenza della realtà», E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo*, cap. 9, p. 269.

[4] «The new gardening and landscape movement coincided with practical developments: firstly, the urgent need for afforestation after the Restoration of Charles II; secondly, the process of enclosure which altered the face of the country by creating compact farms in place of the old widely distributed holdings in open fields; and thirdly, the rise of fox-hunting with its characteristic and even spread of small coverts. Enclosure had a usually unifying effect akin to that of landscape gardening itself», D. WATKIN, Early Landscape Garden, in, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, cap. 1, p. 1.

[5] «The growing rationalistic climate of 17th century exploited the Renaissance systematization of perspective as a "natural" way of seeing things, and neo-classical landscape reached a high degree of sophistication in Claude and Poussin. New attitudes to landscape, from the mid-17th century onwards, began to demand more than a spatial box in which objects could be placed and framed. In garden design, the formal parterres and geometrical lay-out borrowed from the French gave way in the late 17th century to a freer, more informal style», T. BROWNLOW, *John Clare & Picturesque Landscape,* cap. 1, pp. 14-15.

[6] P. D'ANGELO, In Giardino, in IDEM, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp,* cap. 5, p. 61.

Paesaggio, porzione della Natura, tra i quali non possono sussistere elementi di discontinuità e cesure, poiché devono realizzare una fusione. Riproduce il prodotto della sinergia delle categorie estetiche del Pittoresco, della Grazia e del Sublime, da interpretare come tre momenti consequenziali. Il Pittoresco caratterizza tale Giardino e soltanto nel *Landscape Garden*, che si evolverà poi nel *Picturesque Garden*, si realizzano le condizioni per poter parlare prima della Grazia, intesa come precetto artistico e come valore morale, e poi del Sublime, ossia di una Bellezza più profonda e possente.
Legati indissolubilmente a quest'ultimo passaggio sono il concetto di Entusiasmo ed il ruolo dell'occhio "pittoresco", a loro volta congiunti nell'elaborazione di un'immagine paesaggistica mirabile ed irreale:

«L'occhio pittoresco nasce dall'amore per le capacità d'illusione che la pittura pone di per sé e, per contrasto, dalla delusione per la pittura storica in voga in quei tempi»[7].

Ultima figura di questa breve panoramica sui caratteri del Landscape Garden, che ora andrò ad illustrare in modo più approfondito, è il Genio creatore, l'artista o *improver*, che risponde e s'ispira al *Genius Loci*. I due attuano un continuum simbiotico, e la Natura, percepita come fonte originaria della vita, dell'Assoluto, dell'Infinito, proiezione del desiderio di ricongiungimento con l'unità originaria dell'Essere, si trasforma nel luogo della comunione dell'interiorità individuale con la divinità del luogo e con il Tutto.
Si pone ora la questione di come Shaftesbury s'inserisca in tale contesto. Leggendo la seguente citazione, tratta da *I Moralisti*, il saggio che chiude la raccolta *Caratteristiche di uomini, maniere, opinioni, tempi*, pubblicata nel 1711, potremo capire il suo apporto alla formulazione del Landscape Garden:

«Il genio del luogo, il gran Genio, hanno infine prevalso. Non contrasterò più oltre la passione che sento crescere in me per le cose della natura, ove né l'arte, né il capriccio dell'uomo hanno distrutto il loro ordine genuino, guastandone

[7] R. MILANI, *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, cap. III, p. 42.

l'assetto originario. Persino le aspre rupi, gli antri muscosi, le caverne irregolari e le cascate ineguali, adorne di tutte le grazie della selvatichezza, m'appaiono tanto più affascinanti, perché rappresentano più schiettamente la natura, e sono avvolte da una magnificenza che supera di gran lunga le ridicole contraffazioni dei giardini principeschi»[8].

Le parole pronunciate con vigore dal gentiluomo Filocle descrivono il prototipo del *Landscape Garden*. Lord Shaftesbury anticipa inconsapevolmente l'immagine del Giardino paesistico all'inglese, che troverà, in pieno Settecento, connotati e contorni più precisi.
In questa prima parte della Tesi, quindi, mi dedicherò all'analisi dei caratteri del Landscape Garden, senza riferimenti alla figura del Filosofo, per poi tornare a Shaftesbury e comprendere come egli abbia precorso questa teoria e cosa egli celasse dietro ogni singola parola del personaggio de *I Moralisti.*
Per una maggiore comprensibilità dell'idea che sto tratteggiando ritengo opportuno focalizzare l'attenzione sulla conclusione della citazione, in un percorso che va dall'estrema artificiosità esteriore, quella dei palazzi principeschi, al cuore pulsante della Natura, il *Genius Loci*.

I. 2 *Giardini Principeschi e Giardini Paesistici*

Landscape Garden e *Formal Garden* non rappresentano soltanto due differenti modi di realizzare un Giardino dal punto di vista artistico, in conformità ad un Gusto codificato, in quanto nascondono dietro l'immagine propriamente estetica, da intendere come sensibile e direi soprattutto visibile, significati politici e filosofici. Infatti, se il primo risponde ad esigenze di libertà di ragione e di sentimento, d'uguaglianza, di Verità, di fertile genialità, il secondo asseconda gli ideali di un esasperato razionalismo, di un potere assolutistico ed egoistico, di una geometrizzazione estrema che dissacra l'estro e la spiritualità.

[8] A. A. SHAFTESBURY, *I Moralisti. Rapsodia filosofica*, III, II, p. 184.

Il Giardino principesco o "alla francese" esprime visivamente il cartesianesimo: è simbolo di una sistematicità che recinta realtà e Verità, ammantando sotto i propositi di stabilità e sicurezza un pertinace dogmatismo e schematismo.
Georg Simmel, nel volumetto *Arte e civiltà*, specificherà rigorosamente come il razionalismo si palesi nelle forme artistiche:

«E' nelle strutture simmetriche che il razionalismo acquista forma evidente. Finché la vita è ancora istintiva, sensitiva, irrazionale, la sua redenzione estetica ha luogo in una forma così razionalistica. Non appena intelligenza, calcolo, armonia l'hanno penetrata, l'esigenza estetica fugge di nuovo verso l'opposto e cerca l'irrazionale e la sua forma esteriore, l'asimmetrico»[9].

L'asimmetrico è proprio una peculiarità del Landscape Garden, come vedremo a breve. Nel *Formal Garden*, quindi, è concesso soltanto un sentiero ben delimitato, con i bordi che salvaguardano da fuoriuscite pericolose[10].
Francesco Bacone, stimato come uno dei primi teorizzatori del parco principesco inglese, ne offre un'efficace descrizione nel saggio *Dei Giardini*. Egli suggerisce una serie di regole sulle piante più adatte da usare nelle diverse stagioni, soffermandosi poi sulla descrizione delle tre parti in cui è suddiviso: all'ingresso, il visitatore s'imbatte in un verde prato distensivo, mentre, all'uscita, lo attende la brughiera. Il vero e proprio Giardino, ben recintato da siepi, è situato al centro, con un'estensione nettamente più ampia rispetto alle altre due zone.
L'area più interessante, perché rapportabile al Giardino informale, è la brughiera, in quanto il Filosofo raccomanda «di renderla il più possibile simile a una landa naturale», con piante di ogni varietà «piantate alla rinfusa e senz'ordine»[11]. Naturalezza, varietà e *apparente* trascuratezza sono indubbiamente tratti del Landscape Garden.
Muri e recinzioni sono elementi architettonici di grande importanza nel Giardino principesco, caratterizzato da una composizione perfettamente studiata, nella

[9] G. SIMMEL, Estetica sociologica, in, *Arte e civiltà*, p. 45.

[10] E. COCCO, *Etica ed estetica del Giardino*, pp. 36-37.

[11] F. BACONE, *Dei Giardini*, in, *Saggi*, XLVI, pp. 221-222.

maggior parte dei casi in spazi di limitate estensioni. Essi, precisamente, rappresentano la necessaria cornice entro la quale il Giardino racchiude i riferimenti e le principali prospettive quasi come quinte teatrali di un'accurata scenografia.

Questo effetto è il risultato di lunghe e complicate cure orticole riservate ad ogni elemento: alla base si rinviene una tipica ideologia per la quale le forme della Natura possono, anzi devono, essere costrette dalla mano dell'uomo per conseguire la perfezione della loro espressività.

L'intervento umano modifica la forma dell'albero già quando esso è piccolo, per continuare per tutta la durata della sua vita, attraverso precise tecniche tramandate nei secoli, essenzialmente raggruppabili in interventi di potatura e legatura.

Con la potatura si asseconda artificialmente la naturale forma dei rami e della massa fogliare, mantenendola inalterata con il trascorrere del tempo, mentre, in precedenza, si costruiva l'architettura portante della pianta con la legatura del tronco e delle branche principali. Nell'età barocca

> «il giardino aveva ulteriormente irrigidito il suo impianto geometrico fino a culminare nelle creazioni francesi. L'arte topiaria aveva usato le masse arboree per realizzare labirinti, archi, statue, contrastando la naturale mobilità delle piante e perseguendone l'immobilità in una concezione del giardino quale prolungamento del palazzo»[12].

Il Formal Garden è quindi paragonabile ad un "fermo immagine": non si deve notare il passare del tempo; sono, perciò, continui gli interventi di potatura che mortificano lo sviluppo delle piante, tutto deve essere sempre perfetto, anche perché essendoci analogia con la monarchia assoluta divina questa non deve apparire soggetta all'inevitabile caducità di ciò che è umano.

Il Giardino di Elisabetta I Tudor, ad esempio, ritraeva allegoricamente la pace regale e costituiva una parte del culto della Regina Vergine: la flora,

[12] A. FARIELLO, *op. cit.*, cap. IV, p. 89.

accuratamente scelta e predisposta, simboleggiava le virtù della sovrana, specchiando la sua celebre irreprensibilità[13].

Il Giardino principesco traduce in immagine artistica il fasto del potere assolutistico[14]: è interessante registrare l'analogia che intercorre tra il re-padrone ed il giardiniere, entrambi colpevoli dello snaturamento della forma propria dell'uomo e della flora.

La minuziosa cura dei confini dei Giardini padronali rientra nelle "buone" usanze dei possidenti consapevoli della loro superiorità: di qui il delimitare il terreno per differenziarsi e non essere contaminati da ciò che non è addomesticato. Le *enclosures* rappresentano pertanto quel senso dell'ordine e della misura estraneo ai "semplici" coltivatori. E' palese una concezione del potere intriso di religiosità: è Dio ad offrire il modello di tali forme del vivere sociale ed ogni atto di tracotanza contadina è visto come violazione dei limiti imposti all'uomo.

Horace Walpole, autore del *Saggio sul Giardino moderno*, pubblicato per la prima volta con questo titolo nel 1780, schematizza così tale convincimento:

> «Fu così consolidata la tradizione di fare giardini quadrati circondati da mura che escludevano la vista sulla natura e il panorama, il lusso ed il desiderio di solitudine congiurarono per cercare qualcosa che potesse ornare e ravvivare quello spazio privo di attrattiva e animazione» [15].

Il Landscape Garden si fonda su un presupposto inverso: la Natura è un bene di tutti e non deve essere privatizzata; alla fede in una divinità sovra-naturale ed autoritaria si sostituisce un credo in un demone benevolo in (intra)-Natura.

Il monarca assoluto ed il giardiniere condividono lo status di legislatori di un regno artificiale, nel senso di *non naturale*, significato spesso frainteso con

---

[13] «It was a symbol of pride and an expression of royal and aristocratic magnificence; man conquered the earth, tilled and planted it, subjecting it to his will», R. STRONG, *The Renaissance Garden in England*, cap. I, pp. 10-11 e cap. III, p. 46.

[14] «Il giardino paesistico è espressione del rinascimento artistico di una società affrancata», M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e Filosofia*, cap. III, p. 60; E. COCCO, *op. cit.*, pp. 15-20.

[15] H. WALPOLE, *Saggio sul Giardino moderno*, p. 57; «The great garden enters sixteenth-century England as an adjunct of monarchy, as an expression of the post-Reformation assertion of royal power and omnipotence», R. STRONG, *op. cit.*, cap. II, p. 43.

sovrannaturale[16]. In altre parole, entrambi assecondano, con il loro potere plasmante, il volere divino, costringendo ad uno sviluppo distorto la fisionomia umana e vegetale.

Ciò è reso possibile dall'adempimento di alcuni precetti formalistici: l'attaccamento meticoloso e meccanico a certe regole e convenzioni determina un atteggiamento ordinatore razionale. Si annulla lo spazio salubre dell'immaginazione creatrice, costretta ad un immobilismo forzato. E' da evidenziare, però, che «l'ingegno e la geometria non riescono a superare l'incanto schietto della creatività naturale, più ricca proprio nella sua irregolarità, a dispetto degli sforzi dell'immaginazione umana»[17].

Va lasciato agio ad una naturalezza imperfetta, a tratti scomposta e sbilanciata. Questi tre attributi della naturalezza (l'imperfezione, la scompostezza e lo sbilanciamento) forniscono una prima, fugace, pennellata del Giardino informale. Se il giardiniere per il suo Giardino "all'italiana" o alla "francese" ripone nella regola della simmetria[18] il senso degli elementi, ed il re obbliga a comportamenti standardizzati e convenzionali, presumendoli armoniosi e quindi corretti, l'*improver* è certo che, nel Landscape Garden, come in un regime di monarchia costituzionale, ogni fattore deve essere indipendente e aperto a libere relazioni.

L'*improver* è un paesaggista che fonde in sé diverse anime: è innanzitutto un Architetto (nella seconda parte della Tesi svelerò quanto sia imprescindibile, per Shaftesbury, l'architettura nella formazione del Virtuoso) perché deve conoscere i piani, è uno Scultore per ciò che concerne la forma, è Pittore per l'uso accorto del colore. E', infine, Poeta, perché deve saper creare e cogliere l'armonia, ed è Filosofo per la misura, che tutto deve regolare.

L'arte del giardinaggio si fonda sull'asserzione «*Valersi della natura per far*

---

[16] Il Giardino Principesco ereditato dal Rinascimento ricorda quello che aveva Ciro il Grande a Sardi: qui il rigore geometrico, metafora del dispotismo persiano, si scontrava con l'irregolarità delle valli della democratica Atene. M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e Filosofia*, cap. I, p. 31 e cap. V, pp. 138-139; J. BALTRUŠAITIS, Giardini e paesi d'illusione, in, *op. cit.*, p. 119.

[17] A. FARIELLO, *op. cit.*, cap. V, p. 114.

[18] G. SIMMEL, Estetica sociologica, in, *op. cit.*, p. 49.

eminente la natura, di perfezionar la natura colla stessa natura»[19].

L'affermazione fatta da Rosario Assunto nello studio *Stagioni e Ragioni nell'estetica del Settecento* (mi) serve per rendere meglio la differenza tra chi cura un Giardino formale e chi si dedica ad uno informale.

L'uno è padrone del regno dell'artificio puro, dell'artificio che va esibito, della Bellezza che risiede nella pedante applicazione della regola policletea «*Pulchritudo est apta partium coniuctio*»; ovunque trionfa la linea retta, si susseguono sagome coniche, cilindriche, cubiche: tutto testimonia che è il geometrico, l'innaturale appunto, ad essere la forma della Verità, della perfezione.

L'altro, invece, asseconda il libero fluire della Natura, l'«innata trascuratezza della semplicità», che si concretizza «nell'equazione disordine-*charme*-gusto che sostiene il *je ne sais quoi*»[20].

Il Landscape Garden o Giardino informale sorge come reazione[21] al Giardino principesco: alla Natura, espressione del Genio, non può essere imposta una forma, controllata da mano umana, che infrange l'"aderenza" etica tra l'anima cosmica e la sua manifestazione disordinata, irregolare, sfuggente ad uno schema preordinato che ne soffoca la vitalità.

Al tempo di Carlo II e al principio del regno di Guglielmo e Maria d'Orange (tra il 1660 e il 1700) dominava il *formal garden*, o "Giardino all'italiana"[22], anche se iniziarono a manifestarsi i primi dissapori riguardo al perseguimento della geometrizzazione fine a sé della Natura.

---

[19] R. ASSUNTO, Arte e Natura nella poesia stagionale settecentesca, in, *Stagioni e Ragioni nell'estetica del Settecento*, p. 15.

[20] M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e Filosofia*, p. 21.

[21] La variazione dello stile del Paesaggio si avverte sia visivamente nei Giardini, sia nelle descrizioni in letteratura. A riguardo si veda: A. FARIELLO, *op. cit.*, cap. V, pp. 107-134; P. D'ANGELO, In Giardino, in, *op. cit.*, cap. 5, p. 61; G. FRANCI, E. ZAGO (a cura di), in H. WALPOLE, *Saggio sul Giardino moderno*, p. 19.

[22] «Il giardino all'italiana è sempre circondato da muri che lo isolano, lo distinguono dalla natura che non deve penetrare nel recinto», T. CALVANO, *op. cit.*, I, 3, p. 7; R. WITTKOWER, *Palladio e il palladianesimo*, VI, p. 106.

Questa tendenza insolita fu promossa dai sostenitori del classicismo palladiano, soprattutto durante il regno di Giorgio I (1714-1727).

Il palladianesimo era profondamente sentito nell'Inghilterra georgiana: nel 1715 uscì il primo volume del *Vitruvius Britannicus* di Colin Campbell e il primo fascicolo della versione inglese curata da Leoni dei *Quattro libri dell'architettura* del Palladio.

Mario Manlio Rossi la pensa, invece, diversamente: ritiene che sia lo stesso classicismo, con la sua eccessiva e sterile sobrietà, a provocare un'«esplosione romantica», che deflagra nel verso e nel Giardino[23]. Sebbene le due valutazioni siano contraddittorie, nessuna delle due è erronea: va trovato un punto di raccordo.

Il carattere "palladiano" sprigiona serenità e semplicità, oltre a suggestionare l'idea di continuità tra il Giardino privato della villa e il Paesaggio circostante: infatti, la casa, concepita come un'architettura articolata ed ariosa, instaura con lo spazio esterno una sorta di dialogo ininterrotto; l'«esplosione romantica» indica, invece, il desiderio di un'abdicazione dell'assoluta razionalità a favore del sentimento.

La nuova sistemazione del Giardino secondo forme naturalistiche è un fenomeno di Gusto: come sarà evidente in Lord Shaftesbury, i termini Gusto e moda non vanno confusi come sinonimici. Se il primo è diretta espressione dell'*inward sense*, che individualizza ciascun uomo fornendo percezioni più acute e delicate rispetto a quelle registrate dagli organi esterni ed è orientato a cogliere il Bello, il secondo è manifestazione del puro capriccio. Questo può, di fatto, essere equivocato come esito dell'estro ispirato, secondo una mentalità assuefatta all'abitudine, ma, in realtà, è soltanto dis-Gusto.

In un passaggio di *Idea come natura, natura come idea* Joselita Raspi Serra, tratteggiando i connotati del Giardino paesaggistico, accenna a due aspetti che risulteranno centrali nell'interpretazione shaftesburiana del Landscape Garden che fornirò nell'ultima parte della Tesi:

---

[23] R. WITTKOWER, *op. cit.*, XII, pp. 274-275; M. M. ROSSI, *L'estetica dell'empirismo inglese*, p. 4.

«la varietà […], la simmetria, l'irregolarità che è libertà; il frastagliato cangiantismo che è illusione, riconversione sentimentale del dato reale, felicità nella raggiunta serenità della memoria, che è anche frutto della semplicità e della giustizia naturale»[24].

L'immagine illusoria non è fuga, bensì previsione di un nuovo mondo, possibile: esso affiora dai resti del passato filtrati da quella esperienza sensibile che diventa "espressione artistica" di un pensiero, che si serve del Bello per diffondere il Bene ed il Vero.
Jurgis Baltrušaitis, nel capitolo *Giardini e paesi d'illusione*, si sofferma proprio sulla genesi del Giardino inglese, dando risalto alla trasfigurazione che questo comporta nella Natura, trasportata in un reame «visionario e simbolico»[25].
Il Giardino pittorico, rappresentazione della Natura in un piccolo spazio, rimanda al luogo d'origine dell'uomo: effonde una memoria ove la Bellezza visibile si unisce alla sacralità del luogo, ed il tutto invita alla meditazione.
Il trionfo della naturalezza, che suscita un *romantic appeal*, riporta all'inizio del capitolo, ossia all'antitesi tra Landscape e Formal Garden:

«L'argomentazione principale contro il *formal garden* viene portata in nome della libertà contro la regola: la natura è attraente disordine, irregolarità, varietà e non obbedienza ad uno schema preordinato, soffocante uniformità, rigida sottomissione alle leggi della geometria».

Willam Temple, nel celebre libro *I Giardini di Epicuro*, pubblicato nel 1685, elogiava la disordinata ed irregolare bellezza importata dalla Cina, nota come *sharawadgi*.
Gli andamenti naturalmente sinuosi delle colline e dei ruscelli, i piccoli raggruppamenti di alberi e cespugli che disegnavano le quinte di un teatro

[24] J. RASPI SERRA, *Idea come natura, natura come idea*, in J. RASPI SERRA, e M. VENTURI FERRIOLO, (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel Settecento*, pp. 10-11.

[25] J. BALTRUŠAITIS, Giardini e paesi d'illusione, in, *op. cit.*, p. 130.

all'aperto, le distese verdeggianti dei prati assumevano quelle che vengono riconosciute come «connotazioni *whig*»[26].

La gloriosa rivoluzione inglese trasformò radicalmente la società e la campagna "adombrata" dai latifondi: il dibattito sulla nuova forma di governo investì di conseguenza anche la conformazione agricola. I britannici, amanti della campagna e ideatori del parco, aspiravano ad un Paese che consentisse loro di vivere in libertà, nella condizione ideale che eleva lo spirito, desiderando di distinguersi dai francesi, privi del Gusto per l'indipendenza e sottomessi ai *capricci*[27] del principe.

Va detto, per rigore di analisi, che anche il progetto di Landscape Garden cela alcuni aspetti negativi, laddove viene assunto a vacuo *status symbol*: in alcuni luoghi si registrò una diminuzione di terreni agricoli nonché la distruzione di interi villaggi, e nel 1723, con il *Black Act*, vennero introdotti 50 tipi di violazioni di terre private perseguibili con la pena di morte[28].

Gli ideali del partito Whig promulgavano il diritto alla libertà e all'uguaglianza, all'espressione verbale ed artistica non coercitiva; il motto di Horace Walpole, tratto da *History of Modern Taste in Gardening*, stampato a Strawberry Hill nel 1771, «He leaped the fence and saw that All Nature was a Garden», fu assunto dall'*improver* come stimolo per realizzare un Landscape Garden in cui fosse camuffata la cesura tra il Giardino ed il Paesaggio circostante, quindi tra le terre del contadino e quelle del proprietario.

Si parla di "camuffare" e non semplicemente di continuità poiché quando nel 1771 William Kent, riconosciuto come il primo inventore del Giardino paesistico, mise in pratica le indicazioni dei suoi predecessori, compreso

---

[26] I Whigs identificano l'irregolarità naturale con il valore di libertà e virtù della tradizione greca, ripresa poi dagli inglesi. J. RASPI SERRA, *Idea come natura, natura come idea*, in RASPI SERRA, Joselita, e VENTURI FERRIOLO, Massimo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel Settecento*, p. 23; T. CALVANO, *op. cit.*, I, 3, pp. 9-12.

[27] Ho usato il termine *capriccio* con intenzionale riferimento alla definizione che ho dato poco sopra e che amplierò nella seconda sezione della Tesi.

[28] T. CALVANO, *op. cit.*, V, pp. 103-112. Per una storia socio-politica della campagna inglese: J. BARRELL, *The dark side of the landscape. The rural poor in English painting 1730-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

Shaftesbury, escogitò un sistema, lo *ha-ha*, che dava l'illusione pittorica della successione ininterrotta.

Lo *ha-ha* deve il suo nome bizzarro all'esclamazione dei visitatori che, avvicinandosi al fossato asciutto, lo *ha-ha* appunto, che conferiva un effetto d'identità tra parco e Natura contigua, scoprivano l'inganno architettonico[29].

Lo stile sobrio di Andrea Palladio, mediato da Inigo Jones, che lavorò a lungo a Vicenza, fu accettato estesamente dall'aristocrazia Whig, in quanto «la sua semplicità, la sua razionalità, la sua universale comprensibilità sembravano predestinarlo a divenire lo stile […] della democrazia britannica del Settecento», la loro firma contro il barocco dei conservatori[30].

Il Giardino paesistico, unitamente al culto dell'architettura classica, costituisce la prova reale del benessere di una società libera. Il Landscape Garden vanta due antecedenti storici: la Roma repubblicana e la Cina confuciana; entrambe le società si contraddistinguevano per una grande tolleranza, un rigoroso senso di giustizia e, nel secondo esempio, anche per l'assistenza ai derelitti. Del resto, sia a Roma sia in Cina vigeva una Filosofia morale, stoica in un caso, instillata da Confucio nell'altro, i cui dettami indirizzavano al conseguimento di virtù personali e civili in grado di assicurare pace duratura ed armonia perfetta[31].

Il Giardino paesaggistico risponde visivamente a queste esigenze: si rende pertanto necessario abbandonare il Giardino strutturato, perfetto perché rispondente a un canone matematico, ordinato e possibilmente "immobile", per vivere un Giardino destrutturato, personale, meno razionale e più emozionale.

Prima di procedere con l'analisi della concezione settecentesca della Natura è opportuno accennare al motivo che spinge Filosofi, gentiluomini, artisti ad

---

[29] T. CALVANO, *op. cit.*, III, 1, pp. 51-53; R. MILANI, *L'arte del Paesaggio*, I, II, p. 53.

[30] Si deve a Giacomo Leoni la diffusione dello stile neo-palladiano in Inghilterra: l'architetto pubblicò oltremanica, fra il 1715 e il 1726, *I Quattro Libri dell'Architettura* del contemporaneo Palladio e il *De Re Aedificatoria* di Alberti. R. WITTKOWER, Il neoclassicismo inglese e i *Quattro libri* del Palladio, in, *op. cit.*, cap. VI, pp. 105-134; J. HARRIS, *The Palladian Revival*, cap. 1, pp. 36-37.

[31] «La filosofia morale di Confucio, basata sulla ragione e sulla tolleranza, sarebbe stata- si sosteneva- un miglior fondamento per l'esistenza quotidiana di quanto non lo fosse una religione rivelata», R. WITTKOWER, *op. cit.*, XII, pp. 282-286.

occuparsi del giardinaggio, che può essere denominato, secondo gli ettari su cui si lavora, «Gardening of Landscape» oppure «Landscaping of Garden»[32].

Dedicarsi alla Natura è curare se stessi, trasportando e rintracciando nel Giardino soluzioni a problemi d'ordine morale e sociale. L'*improving Nature* termina nel perfezionamento umano, poiché la Natura è figurazione archetipica di Bellezza/Bonta/Verità.

L'attenzione dedicata al Giardino paesistico rivela anche la consapevolezza dell'esistenza di un'alternativa alla città, animata dal calcolo razionale di vantaggi e sfruttamenti, mentre la campagna è eletta quale sede di sentimenti disinteressati.

L'industrializzazione crescente ebbe contemporaneamente due reazioni divergenti: da una parte una rinnovata conciliazione con la Natura più disordinata e selvaggia, dall'altra un Gusto per l'«addomesticamento» delle forme trasformate in campagna coltivata[33].

Trascurando questo secondo aspetto, per ora interessa sapere che solo e soltanto nel Landscape Garden il Virtuoso troverà gli strumenti per foggiare la propria forma. E' questo un risvolto della Tesi che troverà ampia spiegazione nella terza parte.

Enzo Cocco, autore di *Etica ed estetica del Giardino*, un testo che si è rivelato fondamentale per il mio lavoro, chiarisce l'attenzione riversata sul Paesaggio:

> «Il parco paesaggistico- scrive- è stato inventato da filosofi, scrittori e intenditori d'arte, non da architetti e non da giardinieri»; e ancora, come la crescita libera degli alberi diventa «un simbolo esplicito della crescita libera dell'individuo», così i sentieri tortuosi ed i piccoli rivi simboleggiano «la libertà del pensiero».

Chiosa il tutto ravvisando che la fedeltà devota al *Genius Loci* è «fedeltà alla natura nella sfera morale e in quella politica»[34].

---

[32] F. MUZZILLO, Estensione infinita a Blenheim Park, in, *Paesaggi informali*, p. 49.

[33] R. MILANI, *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, cap. III, p. 39

[34] E. COCCO, *op. cit.*, p. 19.

La Natura, dunque, è considerata perfetta e, perciò, il desiderio di ritornare alla spontaneità naturale primitiva equivale a ritrovare il possesso della felicità perduta.

I. 3 *Natura e Landscape Garden*

L'uomo settecentesco aspira ad una condizione soprasensibile di benessere spirituale e interpreta la Natura come la fonte primordiale di tale prosperità perché immagine della divinità[35]. Proprio tale precipuo carattere, l'essere *immagine* di un nume che ho definito intra-naturale, spinge ad un rifiuto di un'impostazione geometrica del Paesaggio, poiché, in tal caso, è ammessa una sola visione dello spirito creativo del demone che, invece, deve potersi esprimere in una molteplicità di aspetti.

Il Gusto della semplicità e dell'irregolarità, con i suoi tratti atipici, e l'effetto della serenità, fondano gli elementi pregnanti del Giardino, forma d'arte pura, espressione di un amore per la Natura da cui il Landscape Garden stesso è appunto ispirato.

Prima di approfondire le peculiarità del Giardino-Paesaggio occorre scomporre le due parti integranti della denominazione e riproporre i significati dei singoli lessemi.

Cos'è dunque il Giardino: secondo il grande teorico Rosario Assunto

> «E' l'ideale a cui aspira l'esigenza di fare arte *nella* natura, *della* natura, *con* la natura […] il recupero, mediante l'opera nostra, di una immagine della natura intatta, ma insieme spogliata di ogni selvatichezza, domestica ma non artificiata; l'ideale diciamo, di una natura che sia insieme quale ci figuriamo fosse all'origine, prima di una storia interpretabile come successivamente accresciuta lontananza dalla natura; e insieme quale si spera di restaurarla al termine di una

[35] J. RASPI SERRA, *Idea come Natura, Natura come idea*, in RASPI SERRA, Joselita, e VENTURI FERRIOLO, Massimo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel Settecento*, p. 20.

storia [che conduca alla] restaurazione e riconquista di una natura a noi e con noi conciliata in se stessa e a se stessa»[36].

La citazione tratta da *Filosofia del Giardino e Filosofia nel Giardino* può essere assurta ad una sorta di manifesto dei promotori del Landscape Garden. Anticipa il complesso rapporto tra artificio e Natura, di cui mi occuperò nel prossimo capitolo, esprime il bisogno di non smarrire l'immagine di una Madre-Natura sana e, nel caso degli *improvers* del Settecento anche selvatica; proprio la selvatichezza, che Assunto respinge a favore dell'addomesticamento, sarà rincorsa nel Giardino paesistico e susciterà la questione del *come* realizzarla, riportando così l'attenzione sulla collaborazione fra Arte e Natura.
Nel tracciare un breve profilo del Giardino va menzionata, come fa Enzo Cocco, la voce «*Jardèn*», curata da Louis de Jaucourt, nell*'Encyclopédie* di Diderot e d'Alambert:

«luogo artisticamente piantato e coltivato, sia per i nostri bisogni, sia per i nostri piaceri, […] l'asilo d'un piacere dolce e sereno [ove] il corpo vi si rilassi e lo spirito vi si distragga»[37].

Anche da questa definizione traiamo un altro aspetto interessante, ossia la funzione del Garden, per cui veste estetica ed etica cooperano fino a sovrapporsi nel realizzare una condizione di prosperità integrale.
Se il Giardino è una piccola porzione delimitata di Natura, il Paesaggio si qualifica come qualcosa di circoscritto, con dimensioni maggiori rispetto al primo: infatti presuppone «l'assegnazione di un limite, una determinazione ed una composizione individuale, una percezione consapevole che dà forma al tutto». Si può ragionevolmente affermare che il limite è posto dall'occhio, che "ritaglia" l'immagine che preferisce. E' vero che il termine "veduta", con cui

[36] R. ASSUNTO, Filosofia del Giardino e Filosofia nel Giardino, in *Filosofia del Giardino e Filosofia nel Giardino*, pp. 14-15. Per una storia del Giardino si veda anche: J. D. HUNT, *Gardens*, in AUTORI VARI, *ENCICLOPEDIA OF* AESTHETICS, vol. II, pp. 271-274.

[37] E. COCCO, *op. cit.*, p. 11-15.

spesso si designa un Paesaggio, richiama soprattutto le tele paesaggistiche ed il tema dell'inquadratura, che influenzerà il Landscape Garden, ma per me dà risalto alla funzione dello sguardo (che tra beve connoterò come pittoresco) nella sua azione speculativa e matrice del Gusto.

Herbert Lehmann, ne *La fisionomia del Paesaggio*, riporta la teoria di Granö, espressa nel saggio *Reine Geographie*, in base alla quale è lo spazio a caratterizzare un Paesaggio: egli ne distingue uno "vicino", regno della semplice percezione, che si estende fino a dove la sensazione riesce a cogliere in maniera "precisa" l'effettiva grandezza degli elementi naturali, ed uno "lontano", cioè il Paesaggio in sé e per sé. Granö è del parere che tra noi e il Paesaggio debba correre sempre una certa distanza, fatta risaltare da una porzione di cielo. Il primo spazio è legato al sentimento della Natura: sulla base della percezione di questo primo spazio si origina la cosiddetta «irradiazione paesaggistica, l'irraggiarsi della "tonalità emotiva"» che invade il campo delle percezioni in-emotive dell'ambiente lontano.

La reale divergenza fra il sentimento della Natura e quello del Paesaggio sta nel fatto che il primo è transitorio, indefinito, incommensurabile, il secondo è invece sorretto da una «struttura estetica interna», che dà forma anche dove manca una cornice esterna[38].

Come si contestualizza l'occhio nel discorso che fa Granö? La mia opinione è che lo sguardo diffonde sullo sfondo del Paesaggio le sensazioni colte nella Natura più immediata, rielaborate sulla base dell'esperienza privata e dell'immaginazione.

La lontananza, che specifica il Paesaggio, può essere letta come l'irraggiungibilità nel presente di una perfezione appartenente solo alla Natura, una meta che esiste ma che si può perseguire lentamente. Essendo noi contemplatori immersi nella Natura come realtà, costituendo noi stessi una parte

[38] H. LEHMANN, *La fisionomia del Paesaggio*, in LEHMANN, H., SCHWIND, M., TROLL, C., LÜTZELER, H., *L'anima del Paesaggio tra Estetica e Geografia*, pp. 20-21. Per una storia del Paesaggio si veda: C. FITTER, *Landscape*, in AUTORI VARI, *ENCICLOPEDIA OF AESTHETICS*. A cura di M. Kelly, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 86-93.

della stessa, ne afferriamo solo aspetti particolari, imperfetti: abbiamo una visione frastagliata dell'Idea.

La distanza permette, viceversa, di "scrutare" l'Archetipo nella sua completezza: si coglie, quindi, la Perfezione nel suo intero. L'occhio, definibile pittoresco dalla metà del Settecento, non fa altro che proiettare quel velo di perfezioni scoperto all'interno di Sé con l'Entusiasmo ed il Soliloquio, come sarà evidente nella terza sezione della Tesi.

Il presupposto della teoria del Landscape Garden è che i confini tra il Giardino ed il Paesaggio sfumino, consentendo alle due entità di mescolarsi, giungendo ad una identità.

Il prodotto finale è un «*metaspazio*», carico di «valenze metaforiche e ideali», in cui si dà artisticamente più che artificialmente forma ad un'ideale di perfezione, così come era stato anticipato nel definire l'*improving Nature*[39]. Cocco spiega così il metodo di esecuzione e lo scopo del Giardino paesaggistico; in effetti si può usare l'avverbio *artisticamente* perché si ricorre alle categorie del Pittoresco, della Grazia e del Sublime come leggi che normano l'intervento nella Natura.

Dal momento che intervenire nell'ambiente significa dar vita ad un rapporto sacrale ed ad un rispetto assoluto del sito è ovvio che non si devono mettere in pratica le prescrizioni del Formal Garden, volto artificiale perché geometrico e quindi innaturale della Natura. Il Giardino formale testimonia il potere dell'uomo sull'territorio, la prova del dominio sulla Natura, ostinata e pronta a ribellarsi:

> «L'arte, nelle mani dell'uomo primitivo, era stata come un sostituto della natura; nelle mani del lusso e dell'ostentazione divenne il mezzo per contrastare la natura; più se ne ostacolava il cammino, più i ricchi si convincevano del loro potere»[40].

[39] E. COCCO, *op. cit.*, p. 12. Per la spiegazione che ho dato dell'*Improving Nature* si rimanda al capitolo I. 2.

[40] H. WALPOLE, *op. cit.*, p. 57.

Le tre categorie estetiche citate, in ossequio al precetto retorico «*Ars est celare artem*»[41], dissimulano magistralmente l'intervento progettuale, conferendo al Paesaggio un *aspetto* che pare *spontaneamente* selvaggio.
Si rende a questo punto necessario precisare come nel Landscape Garden si debba ricorrere all'Arte per migliorare la Natura, senza che l'evidenza del trucco si palesi.

I. 4 *Natura o Arte nel Landscape Garden?*

Il punto di partenza della questione posta nel titolo del capitolo sta nello stabilire alcuni capisaldi: innanzitutto, se nel Formal Garden «l'arte supera la natura, che è soggiogata e assoggettata al genio del giardiniere», nel Landscape Garden «l'arte deve cedere alla natura». In seguito, se il primo Giardino è da intendere come un tentativo di imitare la pianta di un palazzo, il secondo prende a modello la Natura nelle sue varie sfaccettature. Da ultimo, se il Giardino principesco è il regno dell'ordine, della proporzione e dell'armonia, intesa alla maniera di Leon Battista Alberti o di Georg Simmel[42], il Giardino paesaggistico è rivelazione del caos, di un disordine che in realtà cela un dinamico equilibrio di tutte le parti.

---

[41] G. TEYSSOT, *"Un'arte così ben dissimulata". Il Giardino eclettico e l'imitazione della Natura*, in MOSSER, Monique, TEYSSOT, Georges, *L'architettura dei Giardini d'Occidente*, pp. 355-368; M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e Filosofia*, cap. III, p. 73 e cap. IV, p. 99.

[42] Alberti fornisce la classica definizione della Bellezza «come l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio». Egli introduce *ad hoc* la regola della *concinnitas*, l'armonia cosmica che nutre «di ogni grazia e splendore», ed ha l'onerosa mansione di orchestrare le parti, disponendole in modo simmetrico. Nel malaugurato caso in cui non si ricorra a tale precetto, il caos prenderebbe il sopravvento nella natura. In seguito all'esplicazione della *concinnitas*, egli rinnova la definizione della Bellezza, intendendola come «accordo e armonia delle parti in relazione a un tutto al quale esse sono legate secondo un determinato numero, delimitazione e collocazione, così come esige la *concinnitas*, cioè la legge fondamentale e più esatta della natura», L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, vol. II, libro VI, 2, p. 446; «Al principio di tutti i motivi estetici sta la simmetria», e secondo Simmel è proprio la simmetria a dare senso alle cose. G. SIMMEL, Estetica sociologica, in, *op. cit.*, p. 45.

Da quanto detto si deduce quello che potrei chiamare *Improvement negativo*, ossia un esperimento sull'ambiente che presume di migliorarlo attraverso l'artificio, palesando un dis-Gusto per le naturali sinuosità paesaggistiche.

L'«Artificiosità e [il] costo erano le componenti essenziali di quelle sontuose ed egoistiche solitudini; ogni miglioramento fatto al sito allontanava ulteriormente l'uomo dalla natura. […] A coronare quell'inutile sfoggio di cattivo gusto si applicarono le cesoie alle belle forme originali di cui la natura aveva dotato alberi ed arbusti»[43].

Torno a citare Horace Walpole ed il suo *Saggio sul Giardino moderno* per rendere più efficace il concetto in base al quale l'Arte che occulta la Natura e la naturalezza delle forme non può essere considerata un procedimento corretto per perfezionare la Natura stessa, ma un modo per dare un primato all'Arte, intesa come non-Natura, e alla prepotenza dell'individuo.

Il Formal Garden è pura espressione di un manierismo che mortifica la spontaneità: è esaltazione di una ricercata stilizzazione che si scevera come esagerata accentuazione della forma. Ciò che si può rimproverare al Giardino principesco è, prendendo in prestito le parole di un teorico del Rinascimento sulle buone e cattive maniere, «l'esagerata artificiosità dell'esecuzione, che appare voluta e innaturale, priva di quella leggerezza disinvolta e non forzata che pur si richiede ad un'opera d'arte»[44].

Il Paesaggio vivente va reso migliore, non trasformato: si tenta di dare risalto alla fisionomia originaria attraverso espedienti artistici.

Raffinare la Natura in modo *artistico* piuttosto che *artificiale*, mascherare l'intervento umano sotto un'impressione di naturalezza, conduce a far assumere al primo aggettivo il paradossale significato di *naturalistico*.

Il Settecento eredita dal Rinascimento l'annosa disputa sull'antitesi Arte-Natura, su quale delle due meriti un primato e se sia contemplabile una collaborazione tra i due regni. Nel Cinquecento, Castiglione con Della Casa e Guazzo, come pure

[43] H. WALPOLE, *op. cit.*, p. 58.

[44] G. WEISE, *Il Rinascimento e la sua eredità*, cap. XII, p. 450.

Dolce, Lomazzo e Vasari s'affannavano a cercare la regola per insegnare la Grazia, intesa proprio come nascondimento dello studio con cui s'apprendeva a sembrare naturalmente graziosi, così, due secoli più tardi, l'*improver* cercherà d'applicare la medesima disposizione, ossia l'«*Ars est celare artem*»[45].

Al suggerimento di Mario Equicola «Allora è vera arte quando non è arte manifesta», espresso ne *Libro de natura de amore*, Ippolito Pindemonte, nella *Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò all'Italia* (1792), risponde con «l'arte, che tutto fa, nulla si scopre», riferendosi al Giardino di Armida della *Gerusalemme Liberata*, ravvisato come un prototipo di Giardino informale[46].

Se nel Giardino alla francese è lampante il primato dell'Arte, ostentato in fogge geometriche, nel Giardino paesistico è sagacemente occultato, giacché la perfezione, che si vuole ottenere in Natura, implica necessariamente un sofisticato nascondimento[47].

Essendo, quindi, anche il Landscape Garden artefatto, perché congegnato dal giardiniere, sembra venir meno il proposito iniziale di dare libero sfogo all'evoluzione naturale senza ingerenze umane; la fisionomia del Paesaggio, seppur selvaggia, è indotta intenzionalmente.

Scopriremo, ad esempio, che Shaftesbury non risolverà tale controversia interna al suo stesso ideale progetto di Giardino paesaggistico, e, motivando tale bugia

---

[45] Per quel che concerne lo studio dell'idea di Grazia nel Rinascimento mi permetto di rimandare a tre miei lavori: A. LIGUORI, *La Venere Urania e la Venere Pandemia. Per un'estetica del comportamento*. Roma, Aracne Editrice, 2006; A. LIGUORI, *Il concetto di grazia e di genio nella letteratura sulle arti fra Quattrocento e Cinquecento*. In "Riscontri", Anno XXVIII – n. 3-4, Luglio-Dicembre 2006, rivista trimestrale di Cultura e Attualità, pp. 61-71; A. LIGUORI, *Le buone maniere. Vizi o Virtù? Sguardo al fondamento del galateo rinascimentale*. In "*Studi Rinascimentali"*. Rivista internazionale di letteratura italiana, 5-2007, pp. 103-109.

[46] M. EQUICOLA, *Libro de natura de amore*, V, 239r, p. 487; T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVI, 9, v. 72, p. 409; P. D'ANGELO, In Giardino, in, *op. cit.*, cap. 5, p. 62.

[47] Paolo D'Angelo, a riguardo, esprime due considerazioni interessanti: «L'effetto di naturalità del Giardino inglese è frutto di un intervento calcolato, è un prodotto della mano dell'uomo, e insomma qualcosa di molto artificiale», «*Da encomio della spontaneità, esso può trapassare persino nell'elogio dell'artificialità più completa, e viceversa*», P. D'ANGELO, In Giardino, in, *op. cit.*, cap. 5, p. 69 e p. 73

artistica come un «*innocente illusione*», egli si concentrerà soprattutto sullo scopo.

Il Giardino shaftesburiano si presenta come un esperimento del suo concetto d'arte disinteressata: libera dal giogo dei sensi e regala all'anima, prima che sia sottomessa alla ragione e al dovere, un momento di respiro nella serena contemplazione del mondo.

Il Landscape Garden comunica una scelta molto puntuale:

> «la natura [è] il traguardo da raggiungere, e l'abilità dell'arte si misura nella capacità di dimostrarsi il più possibile simile ad essa. A sua volta, la natura non ha bisogno di superare l'arte in originalità, poiché la sua vittoria si realizza semplicemente nel conservarsi irraggiungibile»[48].

L'imitazione che produce l'artista non è una mera copia della Natura in quanto egli emula l'idea che l'ha suggerita; il vero demiurgo, novello Prometeo, merita tale appellativo se è in grado di distinguersi per originalità: l'imitazione come tale è segno di passività, di rifacimento di immagini altrui, ed è propria degli spiriti mediocri, mentre per i più grandi ingegni è facoltà attiva, esercizio per sviluppare la naturale creatività e spontaneità, la primordiale inclinazione.

L'estetica settecentesca dominante è, pertanto, di tipo idealizzante: si è coinvolti dalla contemplazione della Natura e dal desiderio di imitarla nelle sue infinite potenzialità creatrici. Le idee illuministiche ricalcavano quelle antiche che assegnavano alle leggi naturali valori universali ed eterni, perché la Natura è depositaria della Bellezza[49].

Il primo e più immediato obiettivo che va perseguito nella creazione del Landscape Garden è dunque quello di raffigurare il Bello in modo genuino, così da poter poi aprire le porte a ciò che spera Lord Shaftesbury: ricerca della quiete,

[48] A. FARIELLO, *op. cit.*, cap. V, p. 121; «L'idea della naturalità del giardino paesaggistico si appoggia […] alla nota teoria del bello ideale: la bellezza è nella natura, e l'artista non fa che "astrarla" e "comporla", isolarla e combinarla», P. D'ANGELO, In Giardino, in, *op. cit.*, cap. 5, p. 71; G. TEYSSOT, *"Un'arte così ben dissimulata". Il Giardino eclettico e l'imitazione della Natura*, in MOSSER, Monique, TEYSSOT, Georges, *op. cit.*, p. 355.

[49] R. WITTKOWER, *op. cit.*, XII, pp. 279-280.

aspirazione alla tranquillità campestre, vista come possibilità evasiva e lenitiva delle sofferenze dello spirito.
L'*improver* s'affida così alle tele dei Maestri paesaggisti per trovare l'ispirazione giusta per il suo Giardino-quadro[50].

I. 5 *All Gardening Is Landscape Painting: Pittori di Paesaggio e Grand Tour*

Il Landscape Garden, pur essendo una forma d'arte autonoma, è fortemente legato alla pittura. Dietro la «*pompous rural scene*», descritta nella citazione posta in apertura della Tesi, è ravvisabile il pennello di Claude Lorrain, *grazioso* proprio come Raffaello, così come soleva descriverlo Vasari nelle *Vite*. Oltre ai suoi dipinti, nella trasformazione del Formal Garden in Landscape o Picturesque Garden e nella conseguente disposizione del Paesaggio inglese, riconosciamo nitidamente anche le opere di Nicolas Poussin e del *sublime* Salvator Rosa[51].
Il Lorenese, idolatrato da Price e Knight, nutriva una profonda devozione per la Natura ed era attento soprattutto all'impiego della luce, che preferiva studiare prevalentemente all'alba ed al tramonto; l'epigrafe sulla sua tomba, nella chiesa di Trinità dei Monti, recita: «rappresentò in modo meraviglioso i raggi del sole all'alba e al tramonto sulla campagna». Sulla base di quanto appreso della teoria di Granö sul Paesaggio e sulla lontananza che lo caratterizza, Lorrain era a tutti gli effetti un paesaggista, perché ciò che colpisce delle sue tele sono proprio le distanze. Egli era avvezzo a dipingere scenari ideali piuttosto che reali, probabilmente in virtù della sua reverenza verso la Natura; le sue scene *immaginarie* sicuramente stimolarono il progetto estetico shaftesburiano:

---

[50] V. CAZZATO, Gli scenari della storia: dal Giardino classicista all'esotismo, in FAGIOLO, Marcello, GIUSTI, Maria Adriana, CAZZATO, Vincenzo, *Lo specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, pp. 170-211.

[51] E. W. MANWARING, *op. cit.*, cap. II, pp. 17-20 e cap. III, p. 37-41; J. BALTRUŠAITIS, Giardini e paesi d'illusione, in, *op. cit.*, p. 130; G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, p. 618.

«La campagna romana dei quadri di Lorrain è un paradiso perduto, le trasparenza dei rosa, dei gialli, gli orizzonti che sfumano in un pulviscolo dorato sono i versi di un'elegia, la visione di un'arcadia rievocata e rimpianta»[52].

I ricchi proprietari che compivano il *Grand Tour* ordinavano agli *improvers* di migliorare i loro possedimenti sulla base della campagna italiana, principalmente quella laziale. Il Grand Tour era il viaggio storico-filosofico di formazione del *gentleman*, compiuto nel passaggio dall'età adolescenziale a quella adulta; due furono gli eventi che delimitarono il «fenomeno» del Gran Giro: la pubblicazione del testo di Joseph Addison nel 1710, *Remarks upon Several Parts of Italy*, e le campagne napoleoniche che interruppero bruscamente questa moda. Come termine, fece la sua prima apparizione nel volume del 1670 di Richard Lassels, *An Italian Voyage, or, Compleat Journey through Italy*.

La meta prescelta era l'Italia, «eterna matrice e custode della tradizione artistica», patria degli autori classici studiati dai giovani aristocratici e culla di valori filosofici e politici di cui si desiderava rinnovare i fasti.

Il viaggio doveva soddisfare un ampio spettro di curiosità, dalla politica all'economia, dall'arte all'antropoanalisi, ma serviva anche come prova di coraggio, di decisionalità, di padronanza di galateo[53].

Mario Praz, in uno studio dedicato proprio al Grand Tour, muove una critica piuttosto violenta verso tale costume:

«Per secoli noi Italiani siamo andati all'estero per lavorare, e gl'Inglesi per divertitisi. E dalla gente presso cui si va per divertirsi ci si aspetta cha sia pittoresca e istruttiva al modo che lo erano gl'iloti ubriachi per gli spartani […]. *Il Grand Tour* diventò per gli Inglesi un pericoloso fattore d'isolamento, anziché d'ampliamento di vedute, dal giorno in cui gli stranieri furono considerati da loro

[52] T. CALVANO, *op. cit.*, II, 6, pp. 32 -36.

[53] A. BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, pp. 8-9 e I, pp. 17-25.

non più come creature umane con cui si tratta da pari a pari, ma come macchiette in un paesaggio, come pittoresco spettacolo per gli occhi»[54].

Tralasciando le considerazioni, condivisibili o meno, di giudicare gli italiani dei giullari, va detto che fu proprio la genuina atipicità caratteriale nostrana, la varietà dei colori, uniti ai sapori ed ai profumi, il nostro essere *pittoreschi*, a suscitare l'interesse inglese per noi.

Ben più condivisibile è l'opinione di Raffaele Milani espressa ne *L'arte del Paesaggio*: ciascun viaggio, sia esso destinato ad approdare ad una meta esistente o immaginaria, è sempre stato uno strumento di esplorazione estetica dal sapore etico e viceversa, con la missione di rinvenire non solo il significato smarrito del genuino e dell'autentico, ma proprio il Semplice e l'Autentico come entità.

Il viaggiatore tipo è un «dilettante», un «pellegrino laico» che assume la veste dell'"ingenuo sapiente": questo *turista* è soprattutto un «viaggiatore pittoresco dallo sguardo mobile» che, procedendo per "inquadrature", immagazzina i dati e li rielabora con la sua immaginazione creativa[55].

Incedere per «inquadrature» o «finestre» significa portare in primo piano il ruolo dell'occhio, prima vera finestra che include o esclude l'immagine che preferisce.

La configurazione dell'occhio ha una sua ragion d'essere: nel Cinquecento, ad esempio, Agnolo Firenzuola sosteneva che la Natura aveva disposto che fosse tondo, in quanto la forma sferica, priva di angoli, è la più indicata per catturare l'immagine degli oggetti[56].

Un oggetto che non poteva mancare nella valigia del viandante del Grand Tour è, senza dubbio alcuno, lo «specchio di Claude», una lente che riproduceva il nuovo Gusto pittoresco nei confronti del Paesaggio. Questo specchio, il cui nome rimanda evidentemente a Lorrain, era concavo, grigiastro, e rifletteva,

---

[54] M. PRAZ, Grand Tour, in, *Studi e Svaghi Inglesi*, pp. 278-279.

[55] Chi intraprendeva il Grand Tour era un «romantico viandante [che vive] nel segno del *Witz*, di un ingegno originale e sfrenato, percorso da un raptus nevrotico a causa dell'infelice contrasto tra l'entusiasmo della creatività e la sconfortante miseria umana», R. MILANI, *L'arte del Paesaggio*, I, III, p. 61; A. BRILLI, *op. cit.*, pp. 7-9.

[56] A. FIRENZUOLA, *I dialoghi della Bellezza delle donne*, in *Opere*, pp. 553-554.

attenuandone i lineamenti, l'immagine catturata, che appariva come in una camera oscura o in una grotta catottrica[57].

Grazie a questo strumento i viaggiatori, una volta rientrati, davano le indicazioni agli *improvers* affinché ricreassero su suolo inglese le meraviglie dei luoghi italiani visitati. Ecco come nasceva il Landscape Garden: si partiva dalla Natura ammirata sulle tele, si passava attraverso la contemplazione dal vivo della stessa Natura e si approdava alla realizzazione in piccolo, in Natura, del Paesaggio vissuto individualmente.

> Il «*picturesque traveller* [è costretto] a percorrere un cammino inverso che lo porta dalle raffinatezze compiute dall'arte all'indefinito della natura»[58].

E anch'io percorro, *viaggiatrice pittoresca*, nella mia analisi, un iter che giunge, come ho dichiarato alla conclusione del primo capitolo, ad un inno alla Natura:

> «Ogni tua opera offre scena più vasta, e più nobile spettacolo, di tutto ciò che l'arte abbia mai saputo produrre»[59].

I. 6 *I Caratteri del Landscape Garden*

Per essere giudicato un "nobile spettacolo" il Landscape Garden deve soddisfare numerosi parametri: chiarito oramai che le forme geometriche e la monocromia delle piante sono strenuamente bandite, vanno quindi enumerate le nuove caratteristiche che lo contraddistinguono. Per cominciare va analizzata la sua fisionomia. Il Giardino informale va letto come fosse un volto umano, un

---

[57] «The Claude glass [was] a tinted convex mirror which gave the landscape the ideal qualities of Claude paintings», T. BROWNLOW, *op. cit.*, cap. 1, p. 12; R. MILANI, *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, cap. I, p. 15. Sugli strumenti ottici ed i loro derivati magnetici si veda: R. MILANI, *op. cit.*, I, III, pp. 78-81.

[58] A. BRILLI, *op. cit.*, I, p. 46.

[59] A. A. SHAFTESBURY, *I Moralisti, Rapsodia Filosofica*, III, I, p. 154.

personaggio capace di suscitare un ventaglio di emozioni a seconda della configurazione territoriale. Deve, inoltre, esprimere lo spirito di una tecnica che trova origine nell'attenta analisi dell'ambiente naturale quale fonte di ispirazione creativa.

Stando ad uno studio di Herbert Lehmann, contenuto ne *L'anima del Paesaggio tra Estetica e Geografia*, l'esperienza estetica di un Paesaggio riguarda il suo «aspetto fisiognomico», che si fonda su congetture personali:

> «La fisionomia del paesaggio non ha dunque a che vedere con il suo contenuto oggettivo, ma con il suo valore espressivo. […] Si tratta in primo luogo di prestare attenzione al linguaggio formale del paesaggio, cioè al valore espressivo delle linee e delle superfici che vi compaiono»[60].

L'espressività del Paesaggio, ricondotta a punti di vista individuali, conferisce al contemplatore un ruolo attivo e *libero* nello studio e nella lettura del Giardino paesistico; parlo di libertà nell'osservazione intensa e prolungata perché solo in questa tipologia di Giardino non si è costretti a vedere quello che una forma geometrica impone di vedere. In altri termini: se una sagoma regolare ha un solo volto, univoco, che tutti intendono alla medesima maniera, il Paesaggio, come una nuvola, nelle sue spontanee (o meno) irregolarità, ammette che ciascuno scelga il disegno che desidera riconoscere e dia un significato personale. Nel Landscape Garden, oltre all'immagine evidente, esiste una forma *oltre* la realtà, una forma fantasticata; esso diventa un luogo simbolico i cui elementi alludono a ciò che non è visibile ma immaginabile.

Il Giardino informale, emblema di un'Arte tanto ingannevole da parere Natura, è un capolavoro di creatività ingegneristica finalizzato a regalare quiete bucolica; la vegetazione è disposta in modo tale da stimolare falsi spunti prospettici: chi accede a questo tipo di Giardino ha la sensazione di entrare in un teatro per quinte verdi che creano un efficace illusionismo visuale[61].

---

[60] H. LEHMANN, *La fisionomia del Paesaggio*, in LEHMANN, H., SCHWIND, M., TROLL, C., LÜTZELER, H., *op. cit.*, pp. 31-32.

[61] M. A. GIUSTI, La nascita dei teatri di verzura e le prospettive scenografiche, in FAGIOLO, Marcello, GIUSTI, Maria Adriana, CAZZATO, Vincenzo, *Lo specchio del Paradiso. Giardino*

L'elemento assente più facilmente individuabile in questo nuovo assetto del Giardino è la siepe. La siepe, segmentata in tratti rettilinei, tanto cara ai giardinieri dei Formal Gardens per la sua funzione delimitante la Natura selvatica, e a Giacomo Leopardi[62] per il suo ruolo di fonte di piacere, viene soppiantata da una vegetazione che segue un corso curvilineo.
La graziosa sensualità delle curve, morbide ma ben definite poiché alla base v'è comunque un progetto studiato razionalmente, ritrae scenari sempre nuovi.
I Giardini paesistici del primo Settecento sono "Elisi accuratamente progettati", i cui elementi hanno tutti un rimando letterario, filosofico e politico[63].
La composizione dei fattori del Landscape Garden è perciò sostanziale, non meramente ornamentale: essa asseconda, per la piantagione, principi cromatici e morfologici.
Se prima ho discusso di un *improvement* negativo, ora posso parlare di un miglioramento genuino della Natura: l'ospite di un Giardino paesaggistico ammira l'avvicendarsi dei colori originari delle piante e degli alberi, liberi di seguire la loro forma e di estendere i rami senza impedimenti[64].
Per comprendere al meglio la difformità fra i caratteri del Formal Garden e del Landscape Garden mi affido ad una schematica raffigurazione tratta dal testo *Viaggio nel pittoresco. Il Giardino inglese tra arte e natura*:

«In Italia, nel corso del Rinascimento, gli architetti avevano esteso alla natura la visione di uno spazio razionale, basato sulla chiarezza dei moduli geometrici. […]. I giardini sono quindi delle ordinate scacchiere in cui si disegnano con precisione geometrica viali, siepi sempreverdi di mortella o di bosso, ridotte da perfette tosature a puri volumi, coni, […] che non mantengono neanche un tenue ricordo dell'albero o del cespuglio da cui discendono. […] Le fontane, collocate

e teatro dall'Antico al Novecento, pp. 110-137; J. BALTRUŠAITIS, Giardini e paesi d'illusione, in, *op. cit.*, pp. 116-154.

[62] Cfr. II. 6, p. 104 e II. 9, p. 125.

[63] R. WITTKOWER, *op. cit.*, XII, pp. 282-286.

[64] Scrive Walpole nella sua opera: «Avendo di fronte esclusivamente i colori della natura e cogliendone gli aspetti più felici, il visitatore poteva vedere schiudersi davanti agli occhi come una nuova creazione», H. WALPOLE, *op. cit.*, p. 88.

all'incrocio di assi prospettici, sottolineano la perfezione di questo schema ed introducono attraverso le statue e i giochi d'acqua effetti luminosi e atmosferici che attenuano l'austerità geometrica dell'insieme»[65].

Da ciò ne deriva un'austerità infeconda d'emozioni, al di fuori di quelle dell'ordine e precisione; inoltre la scelta di servirsi solo di sempreverdi testimonia un'avversione all'alternarsi dei colori dato dall'avvicendarsi delle stagioni. Infine, se nel Giardino formale francese, assai più magnificente di quello italiano, i giochi acquatici delle fontane sono puri intrattenimenti, in quello informale l'acqua è segno di un divenire e di un creare assoluto.

La cascata, come ogni altro elemento compositivo del Giardino, deve integrarsi al Paesaggio riprodotto senza dare alcuna impressione di artificialità. Per questo vengono utilizzati schermi vegetali e composizioni di pietre che l'associano a reconditi luoghi di montagna, e si inseriscono alberature dal fogliame colorato in autunno per favorire pregevoli effetti cromatici sull'acqua.

Alla monocromia dei cipressi, lecci, pini, arbusti di bosso e di mirto, che conferiscono un aspetto (presunto perfetto), uniforme ed immobile, si contrappone una vivacità di tinte data dalle specie floristiche e botaniche rare che il proprietario del Giardino paesistico faceva arrivare direttamente dai luoghi più lontani. Le diverse tonalità armonizzano sapientemente Natura ed artificio: si può ragionevolmente riconoscere al colore la parte da protagonista nel quadro vivente a cui l'improver dà vita. Le masse arboree, nel loro verde, giallo, rosso, confermano il perpetuo divenire della Natura ed il passare di un tempo che scorre lineare: il ciclo delle stagioni si ripete ammantando sotto le parventi medesime spoglie uno spirito sempre originale[66].

---

[65] T. CALVANO, *op. cit.*, I, 3, pp. 7-8.

[66] «La bellezza dei giardini "all'inglese", è così poco artificiosa, sebbene artificialmente prodotta, che non solo non è sottratta al mutamento delle stagioni (come nella tradizione cinquecentesca del giardinaggio italo-francese: dove la scelta delle piante e la loro modellazione razionale sembrano fatte apposta per "neutralizzare" l'avvicendarsi delle stagioni e dare al giardino l'aspetto di una costruzione tutta intellettuale e umana, in cui la natura sia solo materia e strumento), ma anzi la vicenda stessa delle stagioni, col variare di aspetti che essa porta nella natura, è fattore precipuo, se non esclusivo, della sua qualità estetica», R. ASSUNTO, Arte e Natura nella poesia stagionale settecentesca, in, *Stagioni e Ragioni nell'estetica del Settecento*,

La regolare ripetitività delle stagioni va interpretata come «metafora della perdita e del perpetuo, ciclico, ritorno», un ritorno che, come spiega Giuseppe Massara nel saggio *Metamorfosi dell'antico e Inghilterra del Settecento*, è richiamato in modo evidente «nel viaggio, il «Tour», [inteso] come paradigma conoscitivo».

Per la comprensione del Paesaggio gioca un ruolo fondamentale la luce che, a seconda dell'intensità, conferisce diverse personalità all'ambiente: ne *I Moralisti* vedremo che, a seconda delle fasi del giorno, il Sole o la Luna faranno sorgere ragionamenti di differente portata e profondità[67].

Colui che visita un Landscape Garden si imbatte necessariamente nei ruderi: il Settecento fa da sfondo al cosiddetto Revival Gotico, che fa delle rovine tanto un fantasma dell'antico quanto una finzione decorativa. Infatti, laddove esse non siano originariamente presenti sul territorio, vengono inserite *ad hoc*[68].

Il Gusto per le rovine è tipico del Pittoresco, che fa del desueto il suo carattere peculiare: poco incline alla regolarità e alla simmetria, preferisce le pietre che abbiano l'aspetto, la forma ed il colore naturale; bando dunque a quelle levigate artificialmente, a favore di quelle intaccate dai segni del tempo, dall'erosione dell'acqua e del vento, o in parte ricoperte dal muschio, che ne aumenta la patina dell'età e il valore rappresentativo.

L'elemento strutturale roccioso esprime solidità e persistenza, è traccia di un passato che ha resistito alle trasformazioni e che funge da *memento mori*.

---

p. 31.

[67] Sull'importanza della luce si vedano: M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e Filosofia*, cap. IV, pp. 89-90; T. CALVANO, *op. cit.*, I, 4, pp. 12-13.

[68] «Ruined architecture represents a return to the state of nature, and thus acquires a positive value», M. ANDREWS, The evolution of Picturesque taste 1750-1800, in, *The Search for the Picturesque*, I, cap. 3, p. 45. Sul valore delle rovine si rimanda a: G. MASSARA, *Metamorfosi dell'antico e Inghilterra del Settecento*, in RASPI SERRA, Joselita, e VENTURI FERRIOLO, Massimo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel Settecento*, p. 41; J. MACAULAY, Aesthetic Theory, in, *The Gothic Revival*, cap. II, p. 18; F. D. KLINGENDER, Il Sublime e il pittoresco, in, *Arte e rivoluzione industriale*, cap. 5, p. 120; M. MCCARTY, *The origins of the Gothic Revival*, II, cap. 3, pp. 31-33.

Il Landscape Garden lascia una sensazione che a che fare con l'impressionismo e, conservando il realismo ruvido e concreto della Natura vera, appare colorato di sentimento, di trepidazione e di desiderio di non perdere le nostre origini.

Un altro curioso particolare del Giardino-Paesaggio è la grotta[69]: l'antro ha una sottile sfumatura emotiva, indica il mondo dell'io cosciente e il mondo come illusione. Al suo interno si perde la cognizione del tempo e dello spazio, anzi vengono automaticamente eliminati; si crea quindi una condizione, *utopistica*, di eternità e ubiquità: io posso essere ovunque e chiunque.

La spelonca ha sempre rappresentato l'idea di rifugio e di ritorno alla condizione primordiale all'interno del grembo materno; non è un caso che sia stata uno dei primi luoghi cultuali della storia dell'uomo.

Entusiasmo, protezione ed introspezione: sono queste, in fondo, le caratteristiche che Shaftesbury ricerca con la presenza delle grotte anche in un ambiente artificiale come il Giardino paesaggistico, il quale raffigura un luogo evocativo per lo spirito.

La sacralità del Landscape Garden è somma se fa trasparire il linguaggio poetico, l'unico in grado di trasmettere la Verità, perchè più naturale, di cogliere l'universale nel particolare, la forma interiore degli enti. Il simbolismo poetico rappresentava un tentativo di esprimere quel pensiero che non poteva essere trasformato in un linguaggio scientifico e logico: era il modo più esatto in cui il poeta poteva esprimere se stesso. Occorreva, quindi, leggere oltre i simboli per afferrare cosa essi stessero ad indicare: Natura e Arte, a loro volta, erano entrambe il *figurativo* del pensiero del Genius e di Prometeo, ed il loro significato non potrà mai essere espresso esaurientemente in un linguaggio compiuto.

Secondo la tradizione settecentesca la pittura era tanto più perfetta quanto più si approssimava alla poesia; la confusione[70] tra arte poetica e arte pittorica è alla

---

[69] R. MILANI, *L'arte del Paesaggio*, II , VI, p. 153; «Grottoes were above all sacred places; here homage was given to the divinities of sources and waters», N. MILLER, *op. cit.*, cap. 1, p. 13.

[70] L. FORMIGARI, *L'Estetica del Gusto nel Settecento inglese*, III, cap. VIII, p. 132 e IX, p. 142; E. W. MANWARING, *op. cit.*, cap. II, p. 20; R. L. BRETT, *op. cit.*, cap. 5, I, pp. 106-107.

base dei dipinti di Lorrain, Rosa e Poussin, e, soprattutto nel primo, si rinvengono echi di concetti teocritei e virgiliani.
Approvando, quindi, l'omogeneità fra le tele di paesaggio, la poesia bucolica ed il Landscape Garden, come quadro idilliaco parlante, si può ravvisare il principio di sorellanza fra le arti come *conditio sine qua non* per la rivelazione finale del *Genius Loci*.

I. 7 *"Ut Hortus Poesis": il Pittoresco ed i Punti di Vista*

La realizzazione di un luogo ideale, in tale contingenza il Giardino-Paesaggio, passa attraverso la denominazione di Pittoresco, con riferimento alla pittura, «maestra senza lingua» secondo una delle tante dizioni rinascimentali che si richiamano a Simonide di Ceo[71], ma anche al significato di atipico.
Il termine *Picturesque*[72] non compare prima del 1740 e viene impiegato per identificare ciò che è selvaggio ed irregolare. Senza Giardino pittoresco non si può parlare di Giardino paesistico:

«[Il pittoresco] aveva soprattutto favorito la scoperta estetica del Paesaggio e dell'ambiente umano, insieme alla valorizzazione della pittura in un confronto tra le arti e i sensi nell'intento di rinnovare l'antica formula dell'*ut pictura pöesis*»[73].

---

[71] Sul rapporto fra le arti si rimanda a: L. DOLCE, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, p. 10; F. D'OLANDA, *Dialoghi*, in P. Barocchi, *Scritti sull'arte del Cinquecento,* vol. I, p. 279; R. BORGHINI, *Il Riposo*, p. 54. Sempre sulla sorellanza fra le arti si consiglia un testo appena tradotto in Italia: J. JIMÉNEZ, *Teoria dell'arte*, III, 1, pp. 83-88.

[72] Sul Pittoresco: J. MACAULAY, Gilpin and the cult of the Picturesque, in, *op. cit.*, cap. II, pp. 167-180; F. D. KLINGENDER, Il Sublime e il pittoresco, in, *op. cit.*, cap. 5, pp. 116-144; A. BRILLI, *op. cit.*, I., p. 45.

[73] «Il giardino è rappresentazione, artificialità in apparente naturalezza, non è natura: è costruito come una poesia», M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e Filosofia*, cap. VII, p. 184; R. MILANI, *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, cap. I, p. 11; R. MILANI, *L'arte del Paesaggio*, II , IV, p. 96; E. W. MANWARING, *op. cit.*, cap. VII, p. 167; G. FRANCI, E. ZAGO (a cura di), in WALPOLE, Horace, *op. cit.*, p. 10 e p. 26.

La definizione forse più acuta che centra la reale essenza del Pittoresco è quella elaborata dalle curatrici dell'edizione italiana del *Saggio sul Giardino moderno*: Giovanna Franci ed Ester Zago sostengono che esso sia il risultato della gara di «imitazione e superamento» tra Arte e Natura. Non solo: il Paesaggio deriva direttamente dall'arte, «*ars naturans*», facendosi conciliazione tra Natura e Cultura[74].

Se, quindi, il Giardino pittorico non è altro che un'opera artistica naturalizzata, si comprende più semplicemente l'alleanza fra la pittura, che ritrae la realtà circostante, e la poesia, con le sue metafore.

Il Giardino paesaggistico diventa «spazio metafisico» del Filosofo, in quanto armoniosa compresenza di accidenti e sostanze, che risvegliando l'immaginazione spinge alla contemplazione dell'infinita totalità del cosmo; è la tela organica del pittore, perché accoglie sfumature naturali che rimandano alla nostalgia e alla malinconia. E', infine, l'angolo del poeta, poiché ha la capacità di riprodurre le «metamorfosi infinite della natura»[75].

Alla base del concetto di Pittoresco si trova il rapporto che intercorre fra Natura e Arte pittorica, ed affonda le sue radici nella tradizione letteraria classica; infatti, l'uomo romano, colto e benestante, nel realizzare il suo Giardino, rispettava la «dialettica» tra il Paesaggio e la sua dimora, ammirando la molteplicità delle linee, dei colori, dei "punti di vista", ossia le inquadrature. Plinio stesso apprezzava le selvatichezze naturali, riconoscendo loro dignità estetica[76].

I Giardini inglesi, ispirandosi alla *sharawadgi* cinese, sono la riproduzione umana, su scala ridotta, dei prodigi della Natura; se l'alleanza fra le arti può essere ricondotta proprio a quel comune intento che è l'artificiosa imitazione della Natura, allora l'aspetto pregevole della finzione, nel Giardino paesaggistico

---

[74] G. FRANCI, E. ZAGO (a cura di), in WALPOLE, Horace, *op. cit.*, pp. 13-16.

[75] E. COCCO, *op. cit.*, pp. 14-20.

[76] T. CALVANO, *op. cit.*, I, 1, pp. 3-4; H. WALPOLE, *op. cit.*, p. 56; E. W. MANWARING, *op. cit.*, cap. VII, p. 167.

prima e pittoresco poi, è l'impercettibilità della diversità dei contrasti dispiegata in una negletta armonia[77].

L'improver-demiurgo, intuendo il mistero della perfezione della Natura, cioè la complessità ricondotta alla semplicità, riuscirà a realizzare, applicando il precetto dell'«Ars est celare artem» e di una studiata irregolarità, una Seconda Natura, immagine credibile della Prima.

Il *Picturesque Garden* vanta come padre Capability Brown, cultore di un Paesaggio non addomesticato, coatto in forme ad esso improprie; fedele alla selvaggia eleganza originaria, egli programmava il percorso da fare nel Giardino attuando una serie di «*key vistas*» grazie a ricercati effetti visivi e alla linea serpentina, simbolo del «libero dispiegarsi della fantasia, della spontaneità della natura»[78].

Come abbiamo già visto nel secondo capitolo, anche William Kent, con i suoi *Ha-Ha!* non difettava certo di immaginazione e creatività: Walpole lo ammirava e gli riconosceva sensibilità e finezza pittorica, che egli sfogava con il «pennello dell'immaginazione»:

> «I grandi principi con cui amava lavorare erano la prospettiva, la luce e l'ombra […] occultava certi spazi in zone d'ombra, sia per creare effetti di varietà, sia per rendere lo scenario più attraente ancor più incantevole serbandone la scoperta allo spettatore che vi si inoltra»[79].

Gli effetti di varietà cui accenna Walpole portano ad introdurre il concetto di *variatio*, che contraddistingue il «Giardino paradiso», luogo della Bellezza, della

[77]«L'apice della loro [dei cinesi] immaginazione consiste nel creare figure di grande bellezza ed effetto visivo, ma prive di qualsiasi ordine o arrangiamento che possa essere immediatamente e facilmente notato», H. WALPOLE, *op. cit.*, p. 76; J. BALTRUŠAITIS, Giardini e paesi d'illusione, in, *op. cit.*, p. 135.

[78] T. CALVANO, *op. cit.*, IV, 1, pp. 79-80.

[79] H. WALPOLE, *op. cit.*, pp. 82-86; R. MILANI, Pittoresco, in, *Le categorie estetiche*, p 183.

letizia spirituale, della libertà piena; nel Settecento, inoltre, va citato anche il «Giardino campagna», simbolo della naturalezza, dell'identità morale e politica[80]. La trascuratezza ed il disordine, che generano un effetto vario, gradevole e sorprendente, nonché l'artificio, che dà origine ad un'illusoria casualità, conferiscono al panorama una fisionomia tale che, improvvisamente, può svelare, a chi lo gusta, una piacevole veduta. Oltre a ciò, la *variatio* e l' irregolarità, testimoniano un'attrazione per l'imprevedibilità, per l'ignoto: Lord Shaftesbury, da neoplatonico della scuola di Cambridge, contrario alla predestinazione, sosterrà il motto *homo faber fortunae suae*. Il rifiuto di un destino prestabilito conduce all'affermazione della volontà umana come motore del destino umano e alla consapevolezza che ciascuno trova la congiunzione con Dio nella propria interiorità.

Landscape Garden e Picturesque Garden sono spesso fraintesi come sinonimi: in realtà, nel primo è innata l'evoluzione del secondo; quel canto elegiaco dedicato alla Natura, che nel Giardino paesistico è accennato con toni fugaci e di cui manca un teorizzatore universalmente riconosciuto (lo stesso Shaftesbury, nei suoi scritti, non adopera mai la dizione Landscape o Picturesque Garden), nel pittorico trova connotati più decisi e fini ideatori Più precisamente: nel Landscape Garden, anche se si ricorre all'espediente artificiale, dissimulato, per migliorare la Natura, v'è minore dipendenza dall'arte pittorica e più affinità con quella poetica. In questa contingenza, l'improver s'ispira soltanto alle tele paesaggistiche senza voler necessariamente riprodurle con elementi botanici. In quello pittoresco, invece, è accentuata maggiormente la derivazione del Giardino da immagini artistiche. La differenza tra *punto di vista* ed *inquadratura*, che tra breve metterò in risalto, è collegata, nella mia personale interpretazione del Landscape Garden, alla sfumatura sottesa a questi due tipizzazioni di Giardino[81].

---

[80] J. RASPI SERRA, *Idea come natura, natura come idea*, in RASPI SERRA, Joselita, e VENTURI FERRIOLO, Massimo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel Settecento*, pp. 13-14; «Scoperta degli orizzonti ampi, della varietà delle prospettive e delle scene, dell'alternarsi delle coltivazioni con la vegetazione spontanea. E' proprio la varietà del paesaggio una delle qualità più apprezzate dai letterati inglesi», A. FARIELLO, *op. cit.*, cap. V, p. 114.

Nel tardo Settecento William Gilpin ed Uvedale Price si dedicheranno a stabilire i canoni del Pittoresco; nell *Essays on the Picturesque* Price adduce come fonte del Picturesque, oltre alla *variety*, l'*intricacy*, la confusione piuttosto labirintica. Sono due aspetti distinti nella definizione ma ben fusi tra loro nell'applicazione: la prima nelle forme, nelle tinte delle luci ed ombre, la seconda nella disposizione. La monotonia e la "nudità" del terreno creano per lui un territorio formalizzato, per nulla stimolatore di curiosità.

La tipica scena pittoresca che descrive vuole un suolo "ingarbugliato", disegnato da curve improvvise e brusche, in cui i filari di siepi ed alberi sono sovente interrotti: l'armonia e la gentilezza derivano dal suolo non uniformemente inclinato; l'erba mostra la noncuranza del giardiniere e tutti gli elementi sono mescolati piacevolmente tra loro[82].

Rispetto a Gilpin, secondo cui è *pittoresco* solo ciò che può essere espresso con la pittura, Uvedale Price considera, e mi trova pienamente d'accordo, che tale termine va applicato solo agli oggetti propri del senso della vista. Insistendo sull'apparente naturalezza, egli è a favore della dolcezza e della levigatezza contro la scabrosità, della freschezza contro la decadenza, di una variazione che pungola il Gusto dell'osservatore[83].

I *key vistas*, come ho già spiegato, riconducono l'azione di selezione, conoscenza e giudizio allo sguardo: l'occhio diventa l'unico strumento critico dell'orizzonte contemplato. Ritengo che il *punto di vista* sia più idoneo al concetto di

---

[81] La definizione di Barrell di "Paesaggio" vale, nella mia interpretazione, per il Picturesque Garden: «The world "landscape" is a painter's world: it was introduced from the Dutch in the 16th century to describe a pictorial representation of country side. […] landscape is a tract of land, or its representation in painting, which lay in prospect, which could be seen all at one glance, from a fixed point of view», J. BARRELL, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840*, cap. 1, p. 1.

[82] «The natural intricacy of the ground: the turns are sudden and unprepared; the banks sometimes broken and abrupt; sometimes smooth, and gently, but not uniformly sloping; now wildly over-hung with thickets of trees and bushes; now loosely skirted with wood: no regular verge of grass, no cut edges, no distinct lines of separation; all is mixed and blended together», U. PRICE, *Essays on the Picturesque*, II, pp. 21-25.

[83] U. PRICE, *op. cit.*, III, pp. 43-45 e IV, p. 77.

Landscape Garden rispetto a quello di *inquadratura* perché l'inquadrare, in virtù della sua definizione, "mettere in cornice", riduce il Paesaggio naturale ad un quadro paesaggistico, mettendone in risalto gli aspetti artistici, dunque innaturali, e l'influenza dell'arte pittorica nella sua genesi, confermando, poi, un primato dell'Arte sulla Natura.

Il Landscape Garden è quel territorio che si coglie con l'abbraccio dello sguardo: il limite che impone l'occhio è più effimero di una cornice che, anche se posta fittiziamente, rimanda immediatamente ad un'immagine immobile, suscettibile d'una analisi più razionale che emotiva. Il Giardino paesistico mira proprio ad «una ricerca di effetti sul sentimento, sull'emozione e la percezione, non sulla ragione»[84;] l'ideale estetico del Pittoresco sarà «una sensazione spirituale, un'associazione emozionale che le immagini ci provocano generando nuove associazioni mentali»[85].

La selezione del colpo d'occhio non è più ponderata sulla base della logicità e della consuetudine, ma in base al Gusto *personale*. E' questa una facoltà istintiva che s'affida alla ragione solo in un secondo tempo. L'occhio emette un giudizio spontaneo ed iper-individuale: ciò si commenta rammentando che il compito del Pittoresco consiste nell'adattare, attraverso lo sguardo, l'immagine idealizzata a quella reale, sovrapponendole.

Alla contemplazione segue immediatamente l'intervento creativo dell'osservatore, che resta ad un livello immaginativo[86].

---

[84] «Il termine pittoresco viene impiegato nel linguaggio comune per indicare qualcosa di vivace e colorito, di piacevolmente disordinato e irregolare, di insolito capace di suscitare alla vista emozioni estetiche.[…] Il pittoresco eredita la fortuna della pittura di Paesaggio, la sua scoperta della natura che mira all'immediatezza degli effetti sull'osservatore. Tanto che […] il Bello naturale verrà definito pittoresco», R. MILANI, Gli stadi del pittoresco, in, *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, cap. I, p. 3.

[85] J. RASPI SERRA, *Idea come natura, natura come idea*, in RASPI SERRA, Joselita, e VENTURI FERRIOLO, Massimo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel Settecento*, p. 32.

[86] «L'amatore […] non vede la natura come è, ma la natura come avrebbe potuto essere», R. MILANI, *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, cap. III, pp. 40-41; «The contemplation of landscape was not a passive activity: it involved reconstructing the landscape in the imagination, according to principles of composition that had to be learned», J.

Il Landscape Garden propone, involontariamente, una pluralità di accezioni: è un'unità da cui erompe una varietà d'espressioni, ognuna delle quali agisce psicologicamente sui singoli animi.
Ciascuno trae l'emozione a lui più affine e l'elegge fonte d'una visione interiore della Natura, che solo in un secondo momento viene esteriorizzata, divenendo immagine pittoresca.
Il sentimento cui fa leva il Pittoresco è sereno, piacevole: ciò autorizza a valutarlo in parallelo con l'idea di Grazia (da recepire come regola e come effetto) e di Sublime.

I. 8 *I toni del Pittoresco, della Grazia e del Sublime*

Il primo apparentamento che si può rilevare tra Pittoresco e Grazia mi è stato suggerito da un riferimento che Raffaele Milani fa a Salvator Rosa: il pittore partenopeo intendeva il «dipingere alla pittoresca» un modo di «creare rapido, d'istinto, ispirato, non costretto dalle regole geometriche e prospettiche»[87].
La sveltezza e la spontaneità d'esecuzione riportano alla mente un passo di Lodovico Dolce tratto da *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*:

«La facilità è il principale argomento della eccellenza di qualunque arte, e la più difficile a conseguire: ed è arte a nasconder l'arte»[88].

Dal confronto tra le due citazioni emerge che il significato del Pittoresco e della Grazia attingono allo stessa fonte, la *facilità*: la naturalezza del primo concetto,

BARRELL, *op. cit.*, cap. 1, p. 6.

[87] R. MILANI, Pittoresco, in, *Le categorie estetiche*, pp. 185-186.

[88] L. DOLCE, *op. cit.*, p. 5; una definizione simile a quella di Lodovico Dolce è elaborata da Giacomo Leopardi nello *Zibaldone*: «Le qualità dove l'arte dée meno apparire, che paiono le più naturali, che debbono infatti parere le più spontanee, che paiono le più facili, che debbono altresì parer conseguite con somma facilità, l'una delle quali si può dir che appunto consiste nel nascondere intieramente l'arte, e nella niuna apparenza d'artificioso e di travagliato», G. LEOPARDI, *Pensieri*, XXXIV, p. 153.

avversa alle geometricità formali, è pari all'effetto ottenuto applicando la regola della «sprezzatura» castiglionesca[89], da cui s'origina la Grazia.

La pittoresca immediatezza artificiale e la graziosa semplicità derivano proprio dal nascondimento dell'Arte e producono benefiche illusioni, da intendere come apice della perfezione tecnica; l'espressione shaftesburiana «grazie della selvatichezza» enfatizza tutta l'importanza della genuinità originaria che si vuole riproporre, ricorrendo anche ad un escamotage artefatto.

Come si potrà iniziare a comprendere solo alla fine di questa prima sezione, la Grazia, fonte di un piacere delicato e profondo, vestirà il ruolo della regola artistica che produce un inganno lecito perché salutifero.

Il Pittoresco serve lo steso scopo: caratterizzare un luogo in modo gradevole, ricorrendo all'Arte per correggere la Natura, senza stravolgere la fantasia dello spettatore, secondo quanto appreso dall'esame della *Genealogia inglese dell'estetica romantica*[90].

Il Pittoresco sembra quindi essere maggiormente prossimo all'ideale della Grazia piuttosto che a quello del Sublime.

Di diverso parere è invece l'autrice Teresa Calvano che, sulla base di indagini su Joseph Addison, enuncia: «Il *sublime* è forse da considerare l'interpretazione più integrale del *pittoresco*»[91].

Facciamo un passo indietro: nella fase del Sublime l'enfasi si sposta dalla scoperta alla contemplazione ed alla registrazione delle emozioni dell'artista di fronte alla scena. I caratteristici pozzi di carbone, ad esempio, vengono relegati

---

[89]«Usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare […] dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande che ella si sia», B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, I, XXVI, p. 81.

[90] «Il piacere che dà il pittoresco rimane infatti un piacere positivo, proprio perché nel pittoresco […] possiamo dire che l'immaginazione non usi violenza alla sensibilità come nel sublime», R. ASSUNTO, Genealogia inglese dell'estetica romantica, in, *Stagioni e Ragioni nell'estetica del Settecento*, p. 73.

[91] T. CALVANO, *op. cit.*, VI, 2, p. 120.

nelle brughiere desolate, le cave isolate nelle caverne delle montagne, i mulini posti in bilico su torrenti vorticosi: tutto ciò suscita indubitabilmente un'impressione minacciosa di energia che divampa selvaggia ed incontrollata assumendo un aspetto ciclopico. Alcuni artisti volgono le spalle a tali manifestazioni industriali e cercano rifugio nel passato arcadico[92].

Sulla base di questo nuovo elemento a sfavore del Sublime, ritorniamo alla citazione della Calvano: come si conciliano queste ipotesi apparentemente divergenti? Ritornando alla ormai nota collaborazione tra Pittura e Natura selvatica ed infinita: il Landscape Garden nasce da questa tensione, cioè da un'oscillazione pendolare, fra Natura ed artificio[93].

La semplicità della Grazia e la varietà serena del Pittoresco non rappresentano l'antitesi di uno scenario tipicamente Sublime ma ne dischiudono le porte: fondano i presupposti per una partecipazione appassionata agli eventi naturali, anche i più tumultuosi, letti in un'ottica di un Bello superiore che accoglie in sé anche gli aspetti meno leggiadri.

Il Sublime genera terrore, quindi non può essere legato ad un concetto di Bellezza elementare, vincolato all'aspetto esteriore di un oggetto, ma ad uno di Bellezza più intimo e dal valore più grande: il Sublime si riferisce infatti alla sfera emotiva umana e alla Natura che determina le varie suggestioni.

E qui torniamo, ancora una volta, all'esperienza estetica e teoretica del Giardino paesistico come reazione personale; a partire dalla definizione del Sublime ci si rende conto che il concetto di Arte è mutato, non è più rispondenza a canoni:

> «La natura viene assunta *interiormente*, attraverso la creazione di forme che agiscono libere e spontanee nel piacere dell'animo appassionato»[94].

---

[92] F. D. KLINGENDER, Il Sublime e il pittoresco, in, *op. cit.*, cap. 5, p. 116.

[93] «Il pittoresco è legato alla formazione del sublime, alla moda settecentesca del grazioso, al declino del classicismo, ai primi cenni di un sentimento romantico», R. MILANI, *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, cap. I, pp. 4-5; J. MACAULAY, Gilpin and the cult of the Picturesque, in, *op. cit.*, cap. II, p. 178; M. ANDREWS, Il sublime come paradigma: Hafod e Hawkstone, in MOSSER, Monique, TEYSSOT, Georges, *op. cit.*, pp. 319-335.

Chi conosce il trattato *Del sublime* senz'altro ricorderà che l'autore, nel momento di spiegare gli iperbati, i pensieri sconvolti nella successione a causa di una tremenda passione, menziona proprio

> «E' allora che l'arte è perfetta, quando sembra esser natura; mentre la natura raggiunge il suo scopo quando presuppone l'arte senza che ce ne accorgiamo»[95].

Questo scorcio dello scritto erroneamente attribuito da Francesco Robortello, al momento della prima pubblicazione nel 1554, a Longino, riporta alla questione posta nel quarto paragrafo, *Natura o Arte nel Landscape Garden?*, e la collega all'Entusiasmo. Shaftesbury, sfortunatamente, non approfondirà né userà mai il termine Sublime, ma lo evocherà puntando tutto sull'«emotionalism», sia nell'arte, sia nella vita quotidiana[96].

La prima versione in inglese *Del sublime* fu a cura di John Hall, nel 1652, mentre nel 1680 venne tradotta dal francese quella curata da Boileau[97]. Samuel H. Monk dedica un suo lavoro, *The Sublime*, proprio alla ricezione del testo longiniano in Inghilterra e si cura egli stesso di tracciare le fonti, le condizioni e le reazioni destate dal Sublime.

Lo scenario naturale, ad esempio, è sublime se mostra sembianze selvagge ed inospitali: le irregolari fattezze del suolo non offuscano la vera Bellezza, che esula da formule convenzionali, ed accendono l'animo umano, portandolo a soglie più elevate.

---

[94] R. MILANI, *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, cap. II, pp. 25-26.

[95] PSEUDO LONGINO, *Del Sublime*, XXII, 1, p. 261.

[96] S. H. MONK, The Sublime and The Pathetic, in, *The Sublime*, p. 59. Da un'analisi meticolosa del testo inglese ho riscontrato che, a differenza di quanto riporta Monk sul mancato uso del termine Sublime da parte di Shaftesbury, il Filosofo lo impiega sei volte, sempre in relazione al discorso sulla perfezione della Natura: Cfr. A. A. SHAFTESBURY, *The Moralists*, in *Characteristics of Men, Manners, Opinion, Times*, II, I, p. 135; II, III, p. 154; II, IV, p. 167; III, I, p. 209; III, I, p. 218; III, II, p. 223.

[97] G. SERTOLI, Presentazione, in BURKE, Edmund, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, p. 9.

Il Sublime è, per questo motivo, meraviglioso, perché risvegliando l'immaginazione, cattura l'uomo, palesandogli l'ordine nascosto della Natura[98].

I. 9 *Entusiasmo ed Immaginazione: dalla "Veduta" alla "Visione"*

L'uomo, perso nella contemplazione di questo Paesaggio apparentemente spontaneo, sente accendersi, nell'anima, la fiamma dell'Entusiasmo. Per afferrare il ruolo imprescindibile dell'*Enthousiasmós* e dell'Immaginazione, considero doveroso il richiamarmi ad un'asserzione estratta da *L'arte del Paesaggio* in quanto è da qui che ha cominciato a fortificarsi la mia interpretazione del valore del Landscape Garden:

> «Tutti i paesaggi vivono di un'estasi visionaria e […] noi contemplatori, in una rinuncia temporale, spaziale, oggettiva e soggettiva, miriamo a perderci in esso, tra i domini del sentire e del percepire»[99].

La morfologia del territorio è causa di quell'«estasi della percezione» dietro cui torreggia l'ombra dello Stoicismo e dell'Epicureismo. Gli Stoici, difatti, riconoscevano alla base della conoscenza la sensazione, una "traccia" impressa dagli oggetti sui nostri organi sensoriali che, a loro volta, la trasferivano all'anima, generando un'immagine.
Quando parliamo di Entusiasmo ed Immaginazione siamo, però, ad un livello superiore rispetto a quello del puro sapere empirico: l'Immaginazione, scatenata

---

[98] «The stupendous in nature, that order of the physical world which clearly lay beyond the conventional formulae for beauty, is shown to be capable of evoking this lofty state of the soul», S. H. MONK, The Sublime in Natural scenery, in, *op. cit.*, pp. 208-209; J. MACAULAY, Aesthetic Theory, in, *op. cit.*, cap. II, p. 14; «L'immaginazione ci permette, a volte, d'intuire o di scoprire l'ordine nascosto di una lingua universale che la natura stessa modella e articola attorno a noi», R. MILANI, *Demoni del mutamento*, in Daniela Angelucci (a cura di), *Arte e daimon*, p. 241.

[99] R. MILANI, *L'arte del Paesaggio*, I, I, p. 15.

dall'Entusiasmo, è l'espressione dello scorrere libero e radicale del desiderio di conoscere ciò che esiste *oltre*, e quindi non può vedersi negare territori.

Il Giardino paesistico risente dell'ispirazione neoplatonica: ciò significa che tutti gli elementi floristici ed architettonici sono disposti secondo una prospettiva ascensionale, che va dai più elementari ai più complessi, e sta a simboleggiare una ascesa dello spirito dalla materia, un superamento dei sensi per abbandonarsi alla contemplazione.

L'Entusiasmo, corrente misteriosa e sotterranea, è comunione mistica con la Natura, esaltata al suo grado più alto: è fede quasi fanatica, un avido desiderio di ghermire i suoi segreti più profondi, non per dominarla e sfruttarla, bensì per inserirsi all'interno dell'armonia cosmica.

Volendo inquadrare questa riflessione nel campo artistico, ossia contestualmente al Landscape Garden, è conveniente richiamare alla memoria la funzione dell'occhio pittoresco: quest'occhio non si limita a ricevere le impressioni sensoriali, ma le riedifica interiormente[100], partecipando dell'attività creativa del Genio naturale, che si palesa *occultandosi* dietro la varietà del Paesaggio.

Congiunto al discorso sull'Entusiasmo e sull'Immaginazione è quello sulla poetica dell'Infinito: il riferimento a Leopardi è tanto implicito quanto ovvio, sebbene egli appartenga alla fine del Diciannovesimo secolo, mentre la mia analisi s'arresta a qualche decennio prima.

L'infinito non solo si attua nel concetto di *continuum* che soppianta i confini tra Giardino e Paesaggio, ma alimenta la convinzione in base alla quale laddove non arrivi l'occhio fisico sopraggiunge l'immaginazione.

Se al nostro caro poeta la siepe menomava lo sguardo ma proprio per questo serviva a scuotere l'estro fantasioso, nel Giardino paesistico, venute meno le

[100] «L'occhio artistico non è un occhio passivo che riceve e registra le impressioni delle cose. E' un occhio costruttivo, e soltanto mediante la sua attività costruttiva si può scoprire la bellezza delle cose di natura. Il senso della bellezza deriva dall'immedesimarsi nella vita dinamica delle forme, vita che può venire colta soltanto per mezzo di un corrispondente processo dinamico svolgentesi in noi stessi», E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo*, cap. 9, p. 263.

recinzioni verdeggianti e quindi gli impedimenti visivi, bastava *entrare* in Natura e scegliere l'elemento fisionomico più consono a sé.
Esiste, tra ambiente ed individuo, un'azione reciproca di cui non si può ravvisare né l'origine né la conclusione: si può soltanto constatare questa permanente ed autentica conformità tra il *carattere* del luogo e lo stato contemplativo del visitatore.
Tale consonanza tra un fattore fisico (il *carattere* del luogo) ed uno astratto (lo *stato contemplativo* del visitatore) mi consente di ratificare la metamorfosi del Landscape Garden da Veduta, con chiara allusione all'impostazione pittorica del Giardino, a *Visione*; il nuovo termine ammicca allo stato di *trance* vissuto dal contemplatore colto da Entusiasmo, all'azione non statica, ma sempre mutevole, patente in un contesto dinamico com'è la Natura, al primato dello sguardo, attivo come afferma Ernst Cassirer nel *Saggio sull'uomo* in un ambiente peculiarmente sensorio.
A questo punto non resta che svelare chi si eclissi dietro le spoglie selvatiche del Landscape Garden e quale nobile scopo esso serva.

I. 10 *Il Gran Genio e il suo Giardino*

Il *Genius loci*, oltre ad essere l'artefice che ispira l'improver nella realizzazione di un Landscape Garden, è, principalmente, una *figura* morale. In quanto Archetipo di Bellezza, Bontà e Verità, esso raffigura il «compagno d'anima» con cui l'uomo dialoga nel Soliloquio. Ma di questo aspetto dell'interpretazione che offro di Shaftesbury non desidero, per ora, anticipare nulla di più.
Per ciò che concerne il primo carattere della divinità del luogo va detto che la perfezione e l'originalità del Gran Genio stanno nell'operare di nascosto, poiché se si svelasse rischierebbe di essere catturato in una figura geometrica, e, fondamentalmente, annullerebbe la perfezione stessa che sta nel celare l'arte.

La Bellezza della Natura, opera del Genio demiurgico, sta nell'unità[101] armoniosa del molteplice. I singoli esseri dell'Universo sono diversi l'uno dall'altro, anzi, come avrebbe detto Giulio Carlo Argan[102], sono pittoreschi, poiché il valore "pittoresco" dipende dall'evidenza del carattere individuale: lo si è tanto di più quanto in se stessi si è maggiormente caratterizzati, poiché sono proprio le qualità personali a distinguerci dagli altri, e ci si offre così come elemento di *variatio*. Tornando ai singoli elementi, se nel mondo si distinguono tra loro, nel Genio, da cui derivano, coincidono e, quindi, si conciliano, annullando le loro diversità; ciò è attuabile solo perché si fa riferimento al Principio Primo, la Natura, indistinta, onnicomprensiva, di cui tutto è esplicazione.

Bisogna sottolineare che all'antropocentrismo rinascimentale si sostituisce il panteismo illuministico: ciò significa che sussiste una corrispondenza tra il macrocosmo vivente, la Natura, ed il microcosmo pulsante, il singolo. Uomo e Natura sono dunque collegati da una relazione morale ed entrambi godono d'una originaria creatività.

L'uomo ripete il processo della creazione quando dà nuova forma alla Natura, adeguandola ai propri desideri. Una lettura disattenta di tale affermazione potrebbe portare ad un grosso fraintendimento, ossia anche laddove si conferisca un aspetto spontaneo al Giardino paesistico lo si fa per un puro piacere personale. In realtà, il dare nuova forma alla Natura avviene ad un livello immaginativo[103]: è l'occhio che veste a suo piacimento il panorama su cui si sofferma. L'uomo si crea così, a seconda dello stato d'animo, il suo personale *locus amoenus*.

---

[101] L'essenza estetico-morale del Giardino risiede nel considerarlo quale «luogo in cui la natura-arte che è anche arte-natura mostra la forma come individuata e individuante unità armoniosa di un molteplice vario, e quindi attestazione estetica di libertà individuale», R. ASSUNTO, Filosofia del Giardino e Filosofia nel Giardino, in, *Filosofia del Giardino e Filosofia nel Giardino*, p. 23.

[102] G. C. ARGAN, Il Pittoresco, in, *Da Hogarth a Picasso*, pp. 85-86.

[103] «Il giardino è, in effetti, un non luogo mentale» che si realizza, nel senso di divenuta realtà, solo attraverso «espressioni patenti», J. RASPI SERRA, *Idea come natura, natura come idea*, in RASPI SERRA, Joselita, e VENTURI FERRIOLO, Massimo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel Settecento*, pp. 10-11.

Il Landscape Garden non è un recinto edenico: Massimo Venturi Ferriolo, in *Giardino e Filosofia*, un testo per me illuminate, enuncia nitidamente la trasformazione del Giardino paesaggistico:

> «Dal giardino chiuso al luogo aperto coincidenza di giardino-paesaggio-genio-pensiero, ricerca dell'ingegno umano verso l'infinito, è la storia del crepuscolo dell'Eden. L'uomo non ha più bisogno del recinto per difendersi dalla natura, bensì *entra* nella stessa natura, ritrovata, non più ostile ma amica, da salvaguardare con *sentimento*»[104].

Nei confronti della Natura, dimora prediletta dell'anima, si avverte un affetto autentico, una partecipazione commossa che riporta direttamente alle origini, allo stato primordiale di selvaggio; la condizione di apparente selvatichezza ricondotta all'uomo simboleggia la "dotta ignoranza": la sapienza acquisita va dissimulata, la curiosità filosofica sempre incentivata.

L'ingenuo sapiente altri non è che il Virtuoso, che unisce alle letture dei classici e al Gran Tour, la frequentazione del Landscape Garden, quella porzione di Natura ove Lord Shaftesbury brama ricondurre la Filosofia, lì dove è nata, fra le selve.

Il Landscape Garden è inoltre epifania del Gusto individuale: ed il Gusto[105] o, ancor meglio, il Buon Gusto, è l'educarsi al buono individuale, favorendo lo sviluppo della propria personalità; ciò permette di fondere in un abbraccio armonioso il sentimento e la ragione, l'interiorità e la realtà esteriore, ricucendo la breccia della duale natura umana.

La categoria estetica del Pittoresco, unitamente a quella della Grazia e del Sublime, caratterizza una tipologia di Paesaggio che ha diversi registri di lettura: dall'esistenziale al politico, dal morale al filosofico. Infatti, il Giardino paesistico

---

[104] M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e Filosofia*, p. 24.

[105] Sul Buon Gusto mi intratterrò nella seconda sezione: per ora rimando ad un mio saggio in cui evidenzio come Lord Shaftesbury anticipi Friedrich Schiller: A. LIGUORI*, Sensibilità e Buon Senso: l'idea di Moral Grace in Shaftesbury*, in Alessia Liguori (a cura di), *Momenti ed aspetti della nozione di Grazia*, p. 135.

può essere letto allegoricamente come la miniatura di ciò che i Filosofi inglesi settecenteschi sognavano. Richard Boyle, terzo Conte di Burlington, patrocinatore di un rinascimento che era contemporaneamente artistico e spirituale, continuerà l'iniziativa vagheggiata da Shaftesbury: l'Inghilterra come una novella Roma repubblicana, patria di libertà e di fertilità artistica. Burlington tentò di realizzare uno stile nazionale, basato su «"giusti esemplari di perfezione", vale a dire classici o italiani, perché l'Italia era rimasta custode dei valori eternamente validi dell'arte antica»[106]. E se pensiamo al valore dei ruderi, va detto che l'uomo moderno guarda alle divine età mitiche come ad un paradiso perduto, verso il quale si prova nostalgia e, insieme, desiderio di rigenerarle.

Il Giardino paesaggistico, reale o immaginario, è, infine, proiezione delle aspettative, condensato di possibilità; è l'eccezione, esperienza mai vissuta ma conosciuta mentalmente: eccedere è andare fuori per andare oltre, mettere da parte qualcosa di eccezionale che non va contro la regola ma la oltrepassa, creandone una nuova.

Lord Shaftesbury senza dubbio alcuno si è spinto in là e, conoscendo la debolezza umana, ha fantasticato un luogo ameno (in questo la categoria della Grazia gioca un ruolo essenziale giacché dona un velo di piacere al prodotto) per essere più sicuro che il suo messaggio di *renovatio* filosofica non venisse trascurato. E, infatti, a riprova del suo movente del *docere delectando*, nella quinta *Miscellanea*, riferendosi a *I Moralisti*, ammette: «Occulta ciò che ha di scolastico sotto un'apparenza di frivolezza»[107].

---

[106] R. WITTKOWER, *op. cit.*, XII, pp. 274-278; «In his [of Shaftesbury] *Letter Concerning the Art or Science of Design* (1712), Shaftesbury called for the creation of a national style and a national taste based on the spirit of national freedom which he believed was enshrined in the Whig oligarchy. Burlington made it his aim, to achieve this style, taking as his model the free commonwealth of Republican Rome as well as the culture of China», D. WATKIN, Early Landscape Garden, in, *op. cit.*, cap. 1, p. 5.

[107] A. A. SHAFTESBURY, *Riflessioni Miscellanee*, V, II, p. 431.