

Il progetto del giardino

Carlo Socco

1. Le radici profonde dell'arte dei giardini

L'immagine di figura 1 ben si presta ad introdurre il tema del giardino e della sua progettazione. Essa mostra i resti del fastoso *Giardino del Re* presso Mahan nel deserto della provincia di Kerman in Iran. Nell'antica Persia il deserto era sinonimo di *locus horridus* contrapposto al *locus amoenus*, l'uno e l'altro *topoi* retorici i cui caratteri erano precisamente codificati. Così il *locus amoenus* rappresentava il luogo di delizie in cui le anime potevano trovare tutto ciò che desideravano (Rubiera y Mata, 1994). Non a caso, nella cultura persiana preislamica la parola *pairidaeza* – da cui paradiso – veniva usata per designare al contempo il giardino e il recinto (Alemi, 1994): il giardino, dunque, come luogo di delizie recintato e contrapposto ad una natura, se non ostile, perlomeno non amica e, comunque, non adatta al pieno godimento dei sensi in quanto non addomesticata e coltivata a tale scopo.



Figura 1. Resti del Giardino del Re presso Mahan, Provincia di Kerman, Iran.

Va tuttavia notato come, nell'esegesi del mito edenico quale archetipo del giardino, questo venga identificato non solo come luogo del piacere sensoriale, ma anche come luogo propizio per una forma di piacere rivolto all'interiorità, alla contemplazione e alla meditazione. Secondo Rosario Assunto, il mito che più propriamente rappresenta il giardino non sarebbe l'Eden nel suo insieme, bensì l'albero della conoscenza del bene e del male che si trovava al suo centro e i cui frutti non erano fatti per essere mangiati, ma solo per essere contemplati; quell'albero non era riducibile all'utilità e al piacere sensoriale, ma era per la sola contemplazione. Il giardino, a differenza della campagna, non è natura coltivata per l'utile, ma natura formata per la pura contemplazione estetica: l'utilità del giardino sta nella sua bellezza (Assunto, 1987).

Per quanto l'interpretazione delle radici mitologiche del giardino, possa apparire discutibile, ciò che è interessante ai fini della progettazione è questa duplice polarità del sentimento della natura che nel giardino trova espressione: da un lato, il sentimento di una natura come luogo del piacere dei sensi che invita all'estroversione e, dall'altro, di una natura come luogo propizio all'introversione. In effetti, queste due polarità estetiche hanno radici profonde e – come vedremo nel paragrafo successivo – non sono rinvenibili solo nella storia del giardino come sentimenti della

natura, ma costituiscono tuttora quel sottofondo con cui il giardino contemporaneo continua a misurarsi, anche dopo l'affievolirsi dei miti d'origine.

2. I piccoli giardini e l'archetipo morfologico dell'*hortus conclusus*

Nella città può capitare di progettare piccoli giardini collocati all'interno del tessuto residenziale o di edifici pubblici, o dentro più ampi parchi. Questo tipo di progetto si trova ad affrontare una tematica riconducibile a quella dell'archetipo morfologico dell'*hortus conclusus*. Affermatosi soprattutto in Italia durante il Medioevo, l'*hortus conclusus* ha una origine ben più lontana nel tempo e, in qualche modo, rinvenibile in tutte le culture che hanno prodotto giardini. Già lo si è ricordato con riferimento alla cultura dell'antica Persia, da cui avevano attinto i greci, come testimoniano le descrizioni di Senofonte, e successivamente i romani (Tagliolini, 1988). Peraltro questo modello finirà per codificarsi definitivamente con l'avvento dell'Islam e del mito edenico della narrazione coranica (Petruccioli, 1994). Ma a questo idealtipo del giardino in sé conchiuso, isolato dal mondo della natura esterna sono riconducibili innumerevoli altri giardini, tra cui anche molti giardini cinesi antichi (Cheng, 1982).

Non è questa la sede per un'interpretazione storiografica di questi giardini, tra loro diversi in ragione delle profonde differenze dei contesti storici e culturali; tuttavia può risultare utile, per il progettista dei giardini, porsi nella condizione di colui che è unicamente interessato a cogliere quel sentimento della natura che ancora oggi quei giardini sanno esprimere, traendo da essi un insegnamento utile per la scoperta di quel meccanismo nascosto attraverso cui l'arte dei giardini sa esprimere in modo poetico il senso della natura e del nostro rapporto con essa.

Possiamo così esaminare alcuni esempi di giardini molto diversi per luogo e per epoca, ma tutti riconducibili all'archetipo morfologico del giardino in sé conchiuso, cioè di un giardino, generalmente di modeste dimensioni, il cui confine è costituito da un recinto che lo isola completamente dal resto del mondo: il giardino in sé conchiuso si nega al paesaggio esterno, si estrania da esso e crea al proprio interno il paesaggio ideale di una natura addomesticata al solo scopo di esaltare il godimento che da essa si può trarre.

Un primo esempio è proprio quello dell'*hortus conclusus* medioevale, testimoniato ormai solo più da una pur ricca documentazione iconografica tra cui quella di figura 2, che lo rappresenta in forma allegorica. Come si vede, esso è recintato da un muro; le uniche aperture sono significativamente rivolte alla città e non alla natura circostante: quelle aperture denunciano che esso è un prodotto



Figura 2. Fontana di Giovinezza, miniatura del De Seta, Biblioteca Estense, Modena.

della cultura della *civitas* ed è fatto per essa, opponendosi alla natura non "civilizzata". Si presenta come giardino di *delitiae*: vi è l'acqua (la fonte della giovinezza), vi sono fiori, frutti; dunque tutti i doni che la natura può offrire, disposti per ospitare letture, canti e amplessi amorosi. La ricca varietà della natura fa da teatro per il godimento sensoriale. Un modello analogo è rinvenibile nei dipinti dei giardini degli harem interni ai palazzi Moghul (figura 3). Passando dall'allegoria ai casi concreti, possiamo considerare uno dei più bei giardini segreti, quello di villa Capponi ad Arcetri (figura 4), il quale potrebbe essere identificato come il giardino dei profumi: il profumo del bosso del parterre, dei fiori in esso incorniciati, delle rose e dei glicini addossati alle pareti. Il muro che lo racchiude fa da scrigno ai profumi che variano d'intensità a seconda delle ore della giornata, della presenza del sole o del fresco della sera i quali ne esaltano ora l'uno, ora l'altro. Vi sono poi giardini che hanno fatto dei suoni della natura il loro tema dominante. Ad esempio il Patio de Acequia del Generalife di Granada (figura 5): una semplicissima lama d'acqua nella quale ricadono sottili e argentei zampilli che così risuonano in una continua varia-

zione, moltiplicata anche solo da leggeri aliti di vento ed esaltata dal porticato del patio, che vi fa da cassa armonica, tanto che il suono dell'acqua già lo si percepisce dai lunghi corridoi d'ingresso in cui si espande raggiungendo le stanze interne.



Figura 3. Giardino di un harem, acquarello di scuola Moghul (David Collection, Copenhagen).



Figura 4. Giardino segreto di Villa Capponi ad Arcetri.

Di contro a questi giardini che invitano al godimento sensoriale della natura (profumi, suoni, colori), ve ne sono altri che sembrano usare la natura per estraniarsi da essa. L'esempio, che da questo punto di vista rimane forse insuperato, è il giardino di sabbia e di pietre del tempio di Ryoanji

a Kyoto (figura 6). Nell'iconografia Zen esso rappresenta il "mare del nulla", ed è di fronte al bianco schermo della cristallina sabbia del mare del nulla che il cultore della mistica Zen si dedica a quell'esercizio di "purificazione della forza percettiva" (Herrigel, 1930) che lo conduce alla contemplazione estatica del "satori".

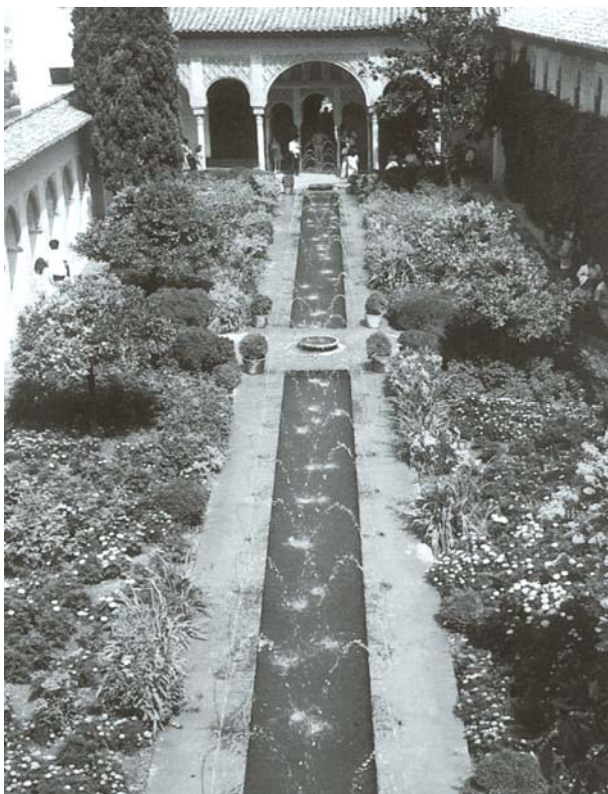


Figura 5. Patio de Acequia del Generalife a Granada.



Figura 6. Giardino di Ryoanji a Kyoto secondo l'immaginario fotografico di David Hockney.

Un altro splendido esempio di giardino per il raccoglimento interiore è il quattrocentesco giardino di Palazzo Piccolomini a Pienza (figura 7). Il suo disegno riprende il rigore monacale dei giardini dei chiostri: l'impianto a croce con la fontana centrale e una semplice bordura di bosso intorno ai riquadri erbosi. Giardino conchiuso che il papa Giulio II, uno dei primi grandi umanisti, volle quale luogo di raccoglimento legato al palazzo. Va però segnalata una significativa rottura del completo isolamento, rappresentata da tre aperture che consentono di ammirare, dal chiuso del giardino, lo sconfinato fondale della valle dell'Orcia, sulla quale peraltro il palazzo si apre con tre ordini di logge. Il giardino si ispira al modello dell'*hortus conclusus* medioevale, ma il nuovo sguardo che il Rinascimento riserva alla natura, non più vista come un *locus horridus*, ma come paesaggio, istituisce una nuova relazione tra giardino e contesto paesaggistico.



Figura 7. Giardino di Palazzo Piccolomini a Pienza.

Potremmo esaminare molti altri esempi di giardini riconducibili all'archetipo morfologico dell'*hortus conclusus*, ma questi pochi casi sono sufficienti per gettar luce su questioni fondamentali per l'arte dei giardini. Innanzitutto, il giardino si misura con una concezione (o, forse sarebbe meglio dire, con una mitologia) della natura: esso ne è una sorta di concretizzazione metonimica e metaforica al tempo stesso. E per quanto ci ingegniamo nella ricerca delle infinite possibili figure retoriche di questo mito, non possiamo fare a meno di riconoscere che esse finiscono per virare verso due opposte polarità di senso, che sono poi quelle già narrate nella mitologia edenica: una natura che invita

all'estetica dei sensi ed una che si offre come luogo del raccoglimento in sé.

Se vogliamo che il giardino viri verso la prima polarità dobbiamo giocare con la molteplice varietà del naturale: gli infiniti giochi e suoni e luci dell'acqua; i colori, i profumi e le forme dei fiori e dei loro avvicendamenti stagionali; la grande varietà di arbusti ed alberi e dei loro frutti e delle loro forme e dei colori e delle forme delle loro foglie e delle trame dei rami. Il giardino della sensorialità è anche il giardino che rappresenta la ricca molteplicità e variabilità della natura, la sua pienezza espressiva. Se, all'opposto, vogliamo privilegiare il momento contemplativo, bisogna mirare all'estetica del vuoto, all'essenzialità, al deserto; al giardino che con il poco evoca il molto; al giardino che renda evidente come "la scarsità supera in bellezza la profusione e che ci suggerisca piuttosto che esprimere compiutamente" (Chen Congzhou, 1990, 13).

Che cosa possiamo trarre dall'attenta osservazione di questi irripetibili giardini storici? Non certo un disegno da copiare per i nostri modesti, piccoli giardini pubblici, racchiusi nel costruito della città. Ma una lezione è traibile: un giardino, per quanto modesto, è sempre un racconto, è un tema narrativo, che bisogna saper svolgere con pochi essenziali elementi naturali, sapientemente collocati. Non ci sono solo piccoli giardini, che possono rendere gradevole un angolo di città, ma anche giardini interni a servizi sociali come scuole, biblioteche, luoghi di ritrovo: in questi spazi racchiusi si ripropone, ogni volta, il tema del giardino in sé conchiuso e, forse, è anche inevitabile una scelta tra spazio del gioco e spazio della meditazione, senza escludere soluzioni che sappiano fondere questa duplice polarità.

3. L'intreccio tra giardino e paesaggio

Abbiamo visto come il giardino di Palazzo Piccolomini a Pienza rappresenti un punto di rottura nell'arte dei giardini: dalla rigorosa chiusura del giardino medioevale si passa ad un giardino che fa, della relazione con il paesaggio esterno, uno dei suoi temi rilevanti. Questa apertura denuncia appunto una mutata visione del mondo naturale, di cui il Rinascimento è portatore. In proposito si può richiamare la tesi di Ritter, secondo cui la scoperta del paesaggio in senso moderno sarebbe testimoniata dallo scritto di Petrarca, in cui il Poeta racconta della passeggiata sul Mont Ventoux, nella quale scopre che la natura,

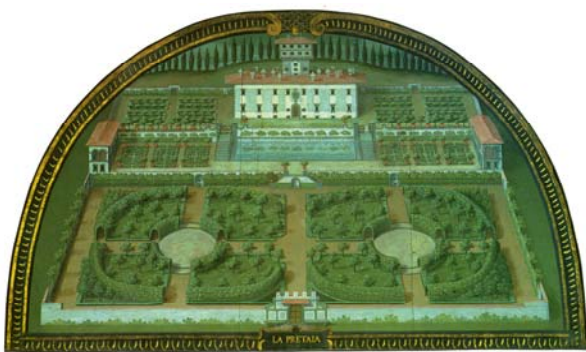


Figura 8. Lunetta di Giusto Utens raffigurante il giardino mediceo de La Pretaia.

quasi sempre lungo il versante di una collina e si articola secondo terrazze poste a livelli diversi ascendenti verso la villa, come si può vedere dai bei disegni acquerellati dei rilievi, eseguiti da Jellicoe, dei giardini di Villa Medici a Fiesole e di Villa d'Este a Tivoli (figure 9 e 10).

anziché essere contemplata come creazione divina e dunque come tramite per “l’elevazione filosofica e teologica all’intuizione della totalità nel senso di Agostino” (Ritter, 1963, 37), può essere goduta per lo spettacolo che essa offre cioè “percepito e goduto in senso estetico” (p. 35).

Questa nuova visione della natura fa sì che il paesaggio esterno al giardino recintato diventi parte fondamentale del giardino stesso: spettacolo che la natura circostante offre e di cui il giardino diventa il luogo privilegiato di fruizione estetica. A questo modello, che configura un ulteriore archetipo morfologico, si ispira appunto il giardino rinascimentale e, in particolare, quello mediceo (figura 8).

Il giardino rinascimentale si sviluppa infatti quasi sempre lungo il versante di una collina e si articola secondo terrazze poste a livelli diversi ascendenti verso la villa, come si può vedere dai bei disegni acquerellati dei rilievi, eseguiti da Jellicoe, dei giardini di Villa Medici a Fiesole e di Villa d'Este a Tivoli (figure 9 e 10).

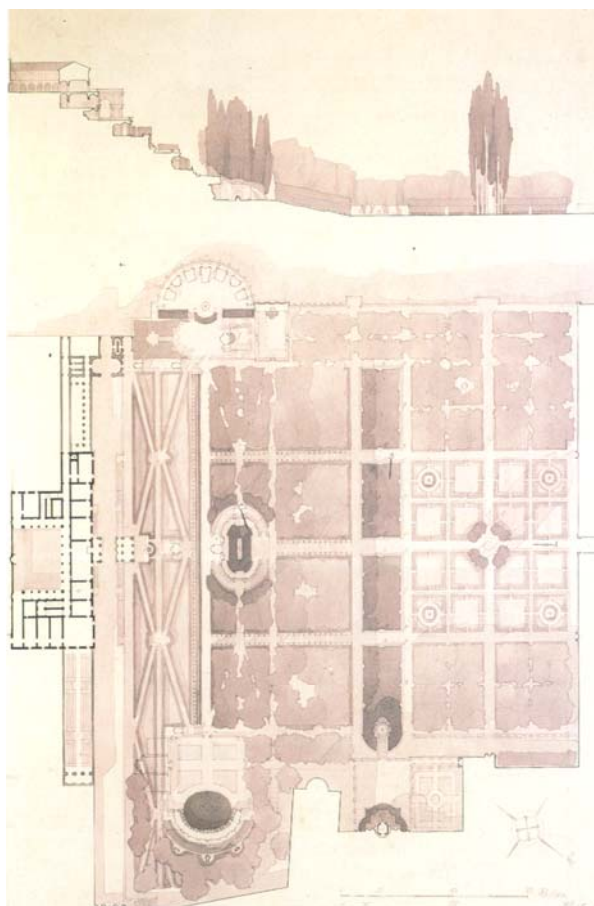


Figura 9. Rilievo di Jellicoe della Villa Medici a Fiesole (a sinistra).

Figura 10. Rilievo di Jellicoe della Villa d'Este a Tivoli (a destra in alto).

Figura 11. Veduta dal giardino di Villa La Foce, presso Chianciano. (a destra in basso).



Molti sono i giardini ricavati su pendici: in questi casi, le vedute panoramiche sono inevitabili, ed è evidente l'importanza di un attento studio delle medesime. La successione tra le vedute chiuse, tutte raccolte all'interno del giardino, e le improvvise aperture sul panorama diventa uno dei temi più importanti nel testo narrativo del giardino. Non a caso, per questi giardini la scelta della collocazione della villa e del suo orientamento in funzione del panorama da esso visibile era d'importanza fondamentale, poiché il panorama del paesaggio era esso stesso parte essenziale del giardino.

Questa tensione tra finitezza del giardino e infinitezza dello spazio circostante, che comunque completa, con la propria bellezza, quella del giardino, è rinvenibile in una grande quantità di esempi (figure 11 e 12).



Figura 12. Giardino di Villa Allegri Arvedi a Cuzzano (a sinistra).

Figura 13. Il panorama della città diffusa fa oggi da sfondo al giardino medico de La Pretaia (in alto).

Quello delle vedute panoramiche è diventato uno dei temi più impervi, che l'arte dei giardini si trova ad affrontare nel paesaggio urbano contemporaneo, poiché questo offre raramente vedute che possano valorizzare il giardino stesso. Anzi, l'urbanizzazione diffusa ha spesso ucciso la bellezza d'importanti giardini storici sottraendo ad essi il panorama di una silente e intatta campagna (figura 13). Questo archetipo di giardino ci ricorda appunto quanto sia importante il contesto da esso percepibile e quanto questo sia a tutti gli effetti parte del paesaggio e del senso del giardino. Così possiamo meglio giudicare della bontà di progetti di giardini che oggi vengono realizzati in contesti urbani; per cui c'è da chiedersi che senso attribuire a giardini il cui contesto visibile ed udibile sia costituito da parcheggi e da strade di intenso traffico, oppure da squallidi retri urbani anziché da cortine edilizie di buona qualità architettonica.

4. L'utopia del giardino illimitato



Figura 14. La prospettiva infinita di Versailles.

Figura 15. La prospettiva infinita di Vaux.

Abbiamo visto come il giardino sia, per definizione, uno spazio delimitato dove il confine assume una rilevanza strutturale, in quanto da esso dipende la relazione con il mondo esterno. Quando l'infinito panorama di un bel paesaggio diviene parte fondamentale del giardino, allora è tutto il territorio che sembra farsi giardino. Dalla storia abbiamo ereditato grandi giardini che danno l'idea di aver voluto risolvere in sé questo rapporto con l'infinito del paesaggio circostante, sia attraverso la propria ampiezza, sia tramite la ricerca della continuità di disegno e tessitura con il paesaggio agricolo o naturale circostante fino a giungere ad una apparente cancellazione del proprio confine. Gli esempi più rappresentativi del giardino che sembra voler inglobare in sé il senso dell'infinito sono costituiti dai grandi giardini barocchi e rococò con le loro lunghe vedute prospettiche che convergono all'orizzonte (figure 14,15) (Mosser, Teyssot, 1990).

Peraltro, proprio l'epoca barocca si fa portatrice di una visione del territorio come di un ampio e ben disegnato giardino, in cui i grandi parchi imperiali ed aristocratici sembrano volersi costituire come fulcri ordinatori (figura 16). Esempio in tal senso è il territorio intorno a Parigi così come appariva alla metà del '700 (figura 17) (Benevolo, 1986).

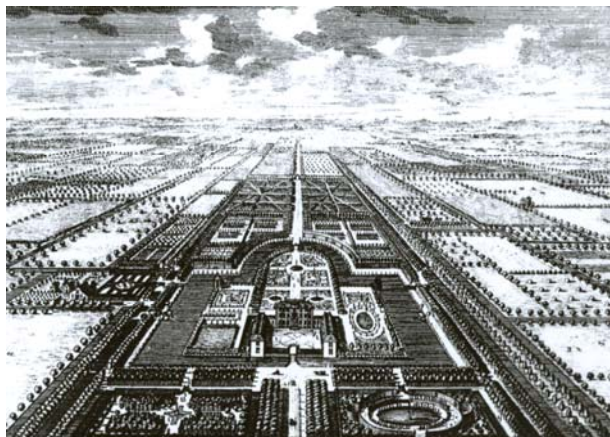


Figura 16. Giardino del Castello di Zeist (incisione di D. Stoopendaal, 1700).

Dunque, l'infinito dentro il giardino, ma anche lo sconfinamento del giardino come diffusore di una matrice d'ordine, che sa unire l'utile della produzione agricola con l'esteticità del giardino. Forse solo i vasti giardini imperiali di Pechino sembrano poter eguagliare, per grandezza, il sistema dei parchi parigini; ma, a differenza del giardino barocco, rigorosamente geometrico, quello cinese costituisce la forma più raffinata di giardino naturalistico e paesaggistico. Si può, per tutti, citare il grandioso giardino del Palazzo d'Estate di Pechino (figure 18 e 19), dove enormi laghi e intere montagne sono stati costruiti artificialmente per riprodurre, dentro il giardino, il paesaggio idealizzato della natura e codificato nella pittura. Anche

nel giardino cinese lo sconfinato paesaggio naturale fa da sfondo panoramico per il palazzo e per i suoi giardini interni, ma qui il paesaggio di sfondo è opera artificiale che fa parte del progetto del giardino: esso non è il fuori, ma è il dentro del giardino (Cheng, 1982).

Non si può fare a meno di avvertire il fascino di questo archetipo morfologico di un giardino che si



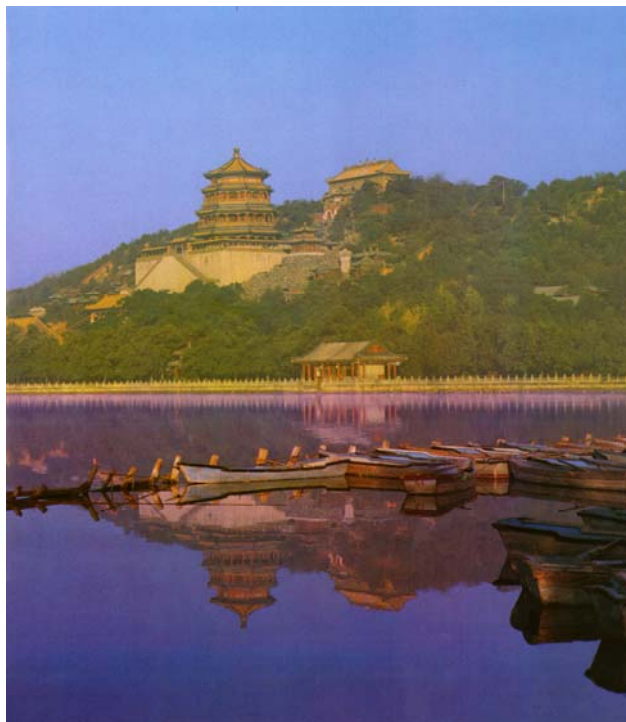
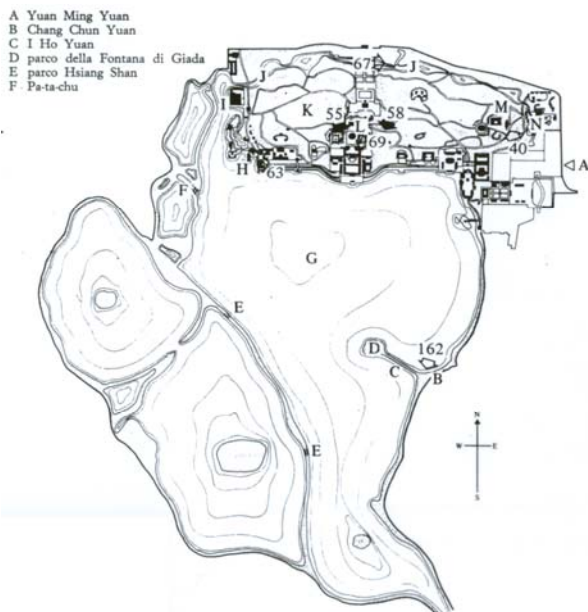
Figura 17. Pianta del territorio intorno a Parigi alla metà del '700 con i tracciati dei grandi giardini.

fa matrice del paesaggio tutto, sia esso pensato per la sola fruizione estetica o per la produzione agricola. Il tema è di grande attualità, poiché, oggi più che mai, il sistema delle città e delle loro reti infrastrutturali sta progressivamente distruggendo il paesaggio agricolo, anche là dove un lavoro secolare ne ha fatto un bel giardino. Il tema è particolarmente attuale soprattutto con riferimento alle frange periurbane dove le contraddizioni tra una città, che distrugge il paesaggio agricolo, e una crescente domanda di grandi parchi urbani e di paesaggio di qualità si vanno facendo sempre

più acute. Il tema dei grandi parchi e del loro sconfinamento nel paesaggio agricolo è oggi al centro del dibattito sul destino delle frange periurbane e sulle politiche più efficaci per la loro tutela paesaggistica, dove si confrontano modelli di gestione diversa come le Green Belt inglesi, le Grüngürtel tedesche e austriache o la Ceinture Verte parigina (Socco, Cavaliere, Guarini, Montrucchio, 2005). Peraltro, questa idea di estendere all'intero paesaggio la logica formativa del giardino è rinvenibile oggi nei grandi progetti di bonifica e recupero di vaste aree abbandonate dalla produzione industriale e mineraria: per tutti basti citare il progetto dell'IBA Emscher Park.

Figura 18. Palazzo d'Estate di Pechino. Planimetria (a sinistra).

Figura 19. Palazzo d'Estate di Pechino (a destra).



5. Giardino architettonico vs giardino paesaggistico



Figura 20. Pergola del giardino di Villa Pane a Sorrento.

Abbiamo visto come i temi del confine e del conseguente rapporto con il paesaggio esterno generino diversi archetipi morfologici: il giardino in sé concluso, il giardino delimitato ma aperto visivamente al paesaggio esterno e il giardino tendenzialmente illimitato. Abbiamo però solo di sfuggita accennato ad una fondamentale differenza, per così dire, stilistica, che può generare due grandi categorie, che attraversano la storia dei giardini e che si manifestano nell'opposizione tra "giardino architettonico o geometrico" e "giardino paesaggistico o naturalistico".

Il primo tipo si distingue per un disegno basato su geometrie assolutamente innaturali e ispirate, di fatto, alle geometrie del disegno architettonico; il secondo si caratterizza per l'imitazione di forme e di modellamenti naturali o, perlomeno, risultanti da una idealizzazione del paesaggio naturale. Il progettista si troverà inevitabilmente a dover scegliere tra queste due opzioni stilistiche, perché esse sono insite nella prassi del giardinaggio. Infatti, il giardino è, all'atto pratico, il luogo dove architettura e natura s'incontrano e si fondono l'una nell'altra per dilatare la casa alla natura: il giardino è lo

spazio in cui la casa si apre alla natura inglobandola e imprimendole la propria regola d'ordine; al tempo stesso, esso è lo spazio in cui la natura entra nella casa portandovi la propria regola d'ordine (Luciani, 1992). Natura e architettura sono due distinte regole d'ordine spaziale, che



Figura 21. Balconata nel giardino di Villa Rizzardi a Negrar, presso Verona.



Figura 22. Catena d'acqua nel giardino della Palazzina Farnese a Caprarola.

s'incontrano e che, a questo incontro, possono presentarsi con diversa pregnanza, da cui dipende il prevalere dell'una sull'altra o viceversa. Nel giardino si rappresenta un'idea del rapporto che deve sussistere, nello spazio abitato, tra ordine dell'artificio geometrico dell'architettura e ordine del *cosmo* naturale. Il prevalere dell'uno o dell'altro dei due ordini rende manifesta la nostra idea del rapporto uomo-natura. Così, se si tende a vedere la natura come il modello della perfezione che l'uomo può solo tentare di imitare, prevarrà la propensione verso il giardino naturalistico; se, viceversa, la natura viene concepita come materia da plasmare secondo un disegno razionale, senza il quale tra l'altro non si darebbe arte, allora tenderà a prevalere il giardino geometrico. Non a caso quest'ultimo si afferma durante l'umanesimo rinascimentale e l'idealismo romantico, in cui il soggetto assume una posizione di centralità nel cosmo. Lo stesso, peraltro, si può dire del giardino islamico in rapporto all'ideologia religiosa che lo ha ispirato. Se invece si guarda all'idea di natura nella cultura cinese antica, soprattutto nella radice buddista, si comprende come il giardino cinese potesse essere solamente il prodotto di un'arte che aveva a modello la natura stessa. Peraltro – come ha messo in luce lo stesso Rosario Assunto – bisogna riconoscere l'origine illuministica, e non preromantica, del giardino all'inglese, o paesaggistico, in quanto "arte come natura", cioè del giardino che, riproducendo la "verità" della natura è per ciò stesso bello (Assunto, 1984, 80).

Il giardino architettonico propende, non solo per spazi e per forme geometricamente definiti, ma anche per la stabilità di questi; per cui predilige materiale vegetale a foglia permanente, che viene mantenuto stabile nel modellamento originario attraverso continue potature: esso aderisce stabilmente alla forma architettonica del suo progetto. Il giardino paesaggistico viceversa idealizza luoghi ed angoli della natura e predilige la variabilità stagionale di questa, esaltata dalla presenza di caducifoglie, di specie vegetali varie per forme e colori, di ricche fioriture: esso è un giardino che si fa teatro dello spettacolo della mutevolezza della natura.

Nel giardino architettonico, i luoghi naturali vengono reinterpretati sotto forma di topologie geometriche, per cui il sentiero si trasforma in viale o in pergola (figura 20), la salita in scalinata, il ripiano panoramico in balconata (figura 21), la sorgente, il ruscello e lo stagno in fontane e scultoree catene d'acqua (figura 22). Il giardino architettonico è anche luogo simbolico e i simboli per eccellenza sono le sculture, che appunto corredano i suoi percorsi narrativi. Nel giardino paesaggistico nulla di tutto ciò, ma solo imitazione di scorci naturali idealizzati e dunque non meno artificiali, come testimonia la continua necessità manutentiva. Anche in esso sono presenti monumenti e simboli, ma questi sono soprattutto opera della natura: dalle cascate d'acqua, alle rocce, ai grandi alberi.

6. Le unità tematiche del paesaggio del giardino

Sia che si propenda per lo stile architettonico sia che si prediliga quello naturalistico, il progetto del giardino è sempre il risultato di un percorso mentale che, indipendentemente dalle infinite varianti personali, deve risolvere, in una certa sequenza logica, una serie di problemi. Ovviamente il progetto è tanto più complesso quanto più il giardino è vasto, quanto più numerose sono le funzioni che vi si attribuiscono e quanto più vario è il contesto in cui si inserisce. Ciononostante, almeno al livello dei passi principali della sequenza logica del progetto, si può tentare di indicare un metodo generale. Innanzitutto, è opportuno analizzare il contesto allo scopo di identificare gli elementi di valore o di disvalore che stanno al contorno del giardino o che ne costituiscono il panorama più ampio. Si è visto quanto sia importante questo rapporto tra giardino e paesaggio esterno per il senso e la bellezza del giardino stesso. Occorrerà dunque fare in modo che il contesto, che entra nella scena percepibile (visibile e udibile) del giardino, sia di buona qualità. Inutile dire che nei giardini urbani la principale attività generatrice di impatti ambientali è costituita dal traffico motorizzato, per il quale occorrerà adottare opportune misure di mitigazione (rilevati, muri, pareti). Anche la qualità architettonica delle cortine edilizie circostanti è importante per assicurare una buona qualità al giardino; così come bisognerà aver cura di far entrare nella scena visibile del giardino le eventuali vedute panoramiche che possano valorizzarne il paesaggio. Un abbozzo del progetto del bordo del giardino per decidere della chiusura o dell'apertura del medesimo verso il contesto è dunque il primo passo che logicamente bisognerebbe compiere. Bisogna tenere presente che fa parte del progetto del bordo l'ubicazione degli ingressi al giardino e i conseguenti interventi di moderazione del traffico da adottare per garantire il massimo di sicurezza agli attraversamenti pedonali e ciclabili delle eventuali strade di contorno. Il passo successivo dovrebbe essere dedicato all'identificazione delle unità tematiche in cui articolare lo spazio del giardino. Queste dipendono in parte dalle funzioni che s'intende immettere nel giardino e che richiedono particolari attrezzature (spazi gioco bimbi, ragazzi, anziani, strutture culturali, sedi associative, ecc.) e, in parte, dalle unità di paesaggio naturale cui s'intende dar vita. Il concetto di unità di paesaggio è d'importanza centrale nel progetto del giardino. Bisogna infatti tenere presente che ciò che si progetta sono luoghi, cioè spazi vuoti delimitati da masse piene circostanti, poiché è questo lo spazio in cui siamo immersi e che percepiamo appunto come luogo del giardino, come unità costitutiva del suo paesaggio. Lo spazio percettivo dell'unità di paesaggio presenta una struttura costituita da tre componenti:

- a. la porzione di terreno in cui ci troviamo ad agire sia come spettatori che come attori; ad esempio un prato erboso: questa porzione potremmo chiamarla lo "spazio dell'azione" che ci vede partecipare;
- b. il territorio circostante e di diretta percepiibilità, il quale si differenzia dallo spazio dell'azione per un diverso contenuto semantico, ad esempio, arbusteti ed alberi anziché prato: è questo lo spazio del "contesto", che, variando di contenuto, fa variare il senso dell'unità di paesaggio, tant'è che il senso dell'intera unità di paesaggio muterebbe se anziché arbusti ed alberi percepiissimo automobili e strade;
- c. lo sfondo visibile che termina alla linea d'orizzonte, al confine tra terra e cielo: lo sfondo si distingue dal contesto per una percezione d'insieme a cui sfuggono i dettagli; ed è evidente che al mutare del contenuto dello sfondo (montagne, mare, città), muta anche il senso dell'unità di paesaggio.

Il giardino è costituito da luoghi, cioè da unità tematiche che hanno appunto la forma strutturale dell'unità di paesaggio, cioè di uno spazio tripartito in spazio dell'azione, contesto e sfondo, dove, nei casi concreti, lo sfondo può risultare assente, così come, ad esempio nell'*hortus conclusus*, può venire a mancare anche il contesto. Dunque, il progetto del giardino trova, nella scelta delle unità di paesaggio e nella loro ubicazione, il suo tema centrale ed anche il più arduo; poiché le unità di paesaggio costituiscono gli episodi narrativi del racconto del giardino; dunque essi vanno definiti per contenuti, forma, dimensione, posizionamento degli oggetti che ne costituiscono i contenuti, giusta ubicazione in funzione delle unità di paesaggio circostanti. Scelte come l'unitarietà paesaggistica d'insieme o la forte differenziazione tra le unità di paesaggio, sono scelte basilari per il tipo di giardino che si vuole realizzare.



Figure 23 e 24. Parco del museo Louisiana a Humlebaek, Danimarca.

In questa fase cruciale del progetto l'attenzione si deve concentrare su due problemi fondamentali: quale forma dare al modellamento del terreno e dove collocare le masse arboree che definiscono i pieni e, di conseguenza, dove ricavare i vuoti, generalmente costituiti dai prati. Nei grandi giardini, la distinzione tra boschi e prati è d'importanza decisiva e altrettanto decisiva è la forma del modellamento del prato: prati sufficientemente estesi, ben modellati, aperti sull'orizzonte ampio di una bella veduta sono la parte fondamentale di un parco (figure 23 e 24).

I prati non devono essere incisi da strade, che vi apparirebbero come lacerazioni, ma devono essere lasciati intatti e massima cura va posta nel progetto del contorno, del contesto e dello sfondo.

Altrettanto importante per la buona riuscita del giardino è la scelta floristica dei bordi di contorno dei prati: la forma degli alberi e la loro dimensione, l'alternanza tra caducifoglie e alberi a foglia permanente, le fioriture di arbusti e di alberi e le variazioni cromatiche del fogliame sono tutti aspetti di assoluta rilevanza. La caratterizzazione delle diverse unità tematiche del giardino dipenderà soprattutto dal modo di costruire lo spazio usando il materiale vegetale – erba, arbusti, alberi – sapendo come, con il tempo, questa natura viva tenderà ad evolversi, soprattutto per quanto concerne gli alberi.

7. Architettura del costruito e paesaggio della natura

Nel progetto dei giardini e dei parchi urbani può dover capitare di prevedere l'inserimento di edifici: l'inserimento dell'architettura del costruito nel paesaggio naturale costituisce uno dei temi rilevanti dell'arte dei giardini. Possiamo identificare tre distinte tipologie secondo cui questo problema si è posto nella storia dei giardini e continua tuttora a porsi: l'edificio è compreso nel giardino e ne costituisce l'elemento centrale; l'edificio comprende il giardino; l'edificio costituisce elemento secondario con funzione di arredo.

L'esempio forse più rappresentativo del primo tipo è costituito dal giardino rinascimentale (figura 25), dove la villa è fulcro e snodo delle assialità su cui è impostato il giardino. Per il secondo tipo si potrebbe citare il giardino cinese, dove il palazzo presenta una complessa articolazione in padiglioni collegati da porticati e dove ogni padiglione gode di un suo specifico giardino (figura 26). Per il terzo tipo si possono indicare gli innumerevoli padiglioni, tempietti ed edifici minori che sono stati collocati nei giardini al solo scopo di offrire luoghi di sosta per l'osservazione di paesaggi di particolare rilievo (figure 27, 28 e 29).

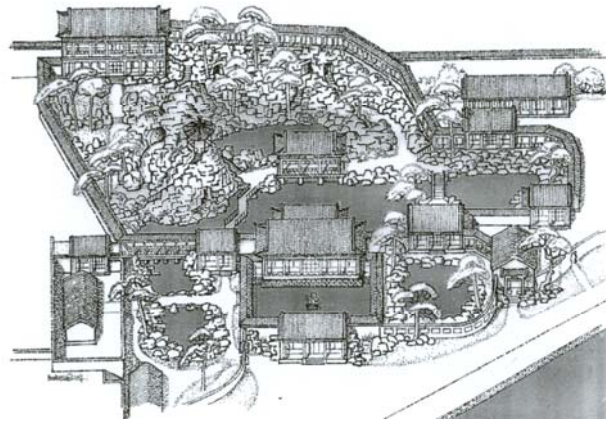
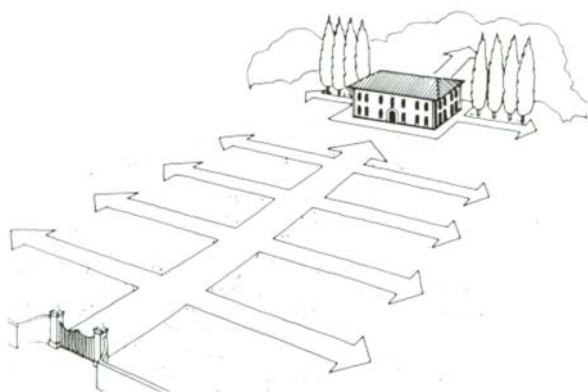
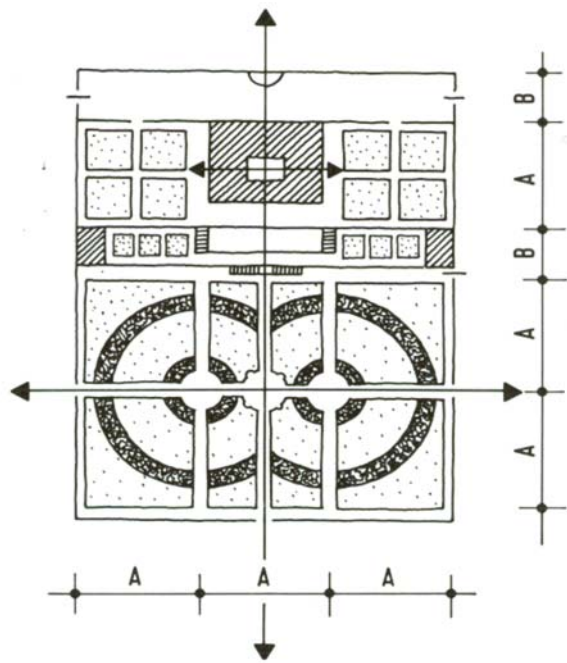


Figura 25. Modello geometrico del giardino rinascimentale (a sinistra).

Figura 26. Disegno del Giardino di Bei Hai, Pechino (in alto a destra).

Figura 27. Padiglioni per la sosta e l'osservazione del giardino: Villa Barbarico a Valsanzibio (in basso a destra).

Questa tipologia del rapporto edificio-giardino, che nella storia si poneva sostanzialmente come rapporto tra il palazzo, o la villa, e il giardino nobiliare, oggi si pone in generale come rapporto tra costruito della città e parco urbano; ma ancora oggi i casi che concretamente possono capitare ricadono all'interno di quella ripartizione tipologica. Possiamo, in proposito, individuare innumerevoli esempi, tra cui: l'ampliamento del Museo Reale di Belle Arti di Copenhagen (figura 30) per il primo tipo; il sistema di giardini e spazi gioco interni al tessuto edilizio storico del Black Quadrangle della stessa città (City of Copenhagen, 2003), per il secondo tipo; le rosse postazioni di osservazione costruite all'interno del parco della Villette (figura 31), per il terzo tipo. La parte del giardino di fronte alla quale l'edificio prospetta ha una speciale rilevanza, poiché è la porzione che dall'edificio si percepisce più direttamente. Nei giardini classici questa parte richiedeva una cura particolare, che si manifestava nei preziosi disegni del parterre. Una situazione particolare si viene a creare quando l'edificio viene posto in relazione con l'acqua. Questa relazione, ad esempio, era rigidamente codificata nel giardino cinese, dove l'edificio doveva essere collocato su una sponda del lago mentre la sponda opposta doveva rappresentare un paesaggio naturale (figura 32), in modo che dall'edificio si potesse percepire un quadro di natura e, dal lato opposto, l'oggetto d'arte rappresentato dall'architettura; lo specchio d'acqua riflette le immagini e, nel buio della sera, le luci filtrate dalle grate lignee delle finestre (figura 33): il paesaggio reale si moltiplica negli infinitamente variabili paesaggi riflessi dall'acqua. Questo abbinamento edificio-acqua-paesaggio naturale è ancora una delle soluzioni di più sicuro effetto.



Figura 28. Padiglioni per la sosta e l'osservazione del giardino: Buttes Chaumont presso Parigi.

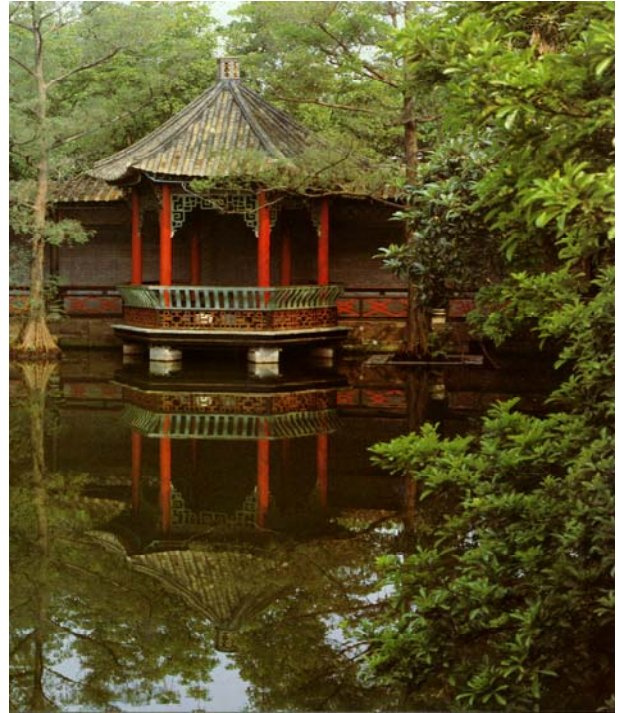


Figura 29. Padiglioni per la sosta e l'osservazione del giardino: giardino Qing Hui.



Figura 30. Museo Reale di Belle Arti, Copenaghe.



Figura 31. Torri di osservazione al Parco de La Villette.



Figura 32. Giardino dello Zampillo che spruzza, a Jinan.

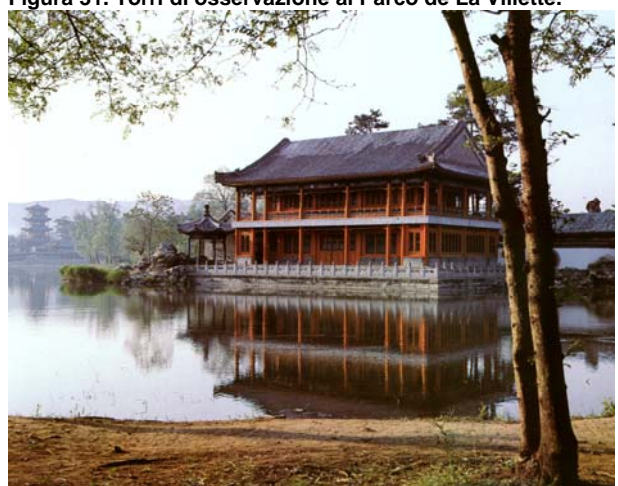


Figura 33. La dimora della Nebbia e della Pioggia nella Residenza Imperiale Estiva di Chengde.

8. Il racconto dell'acqua

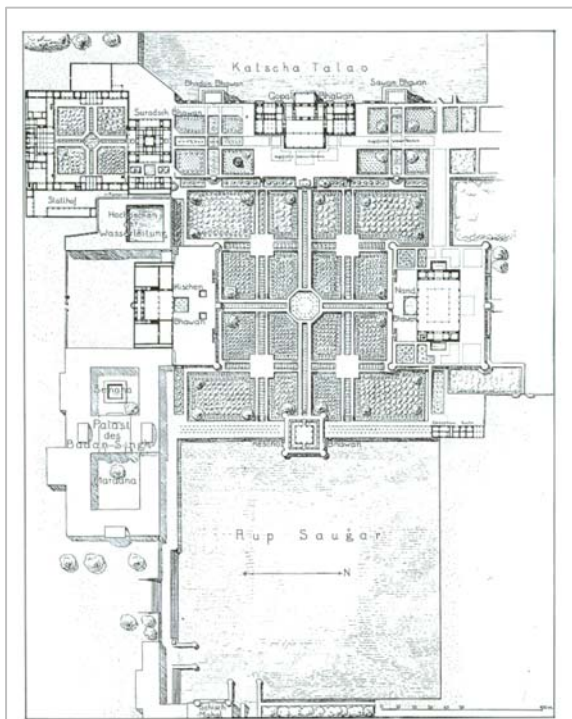


Figura 34. Giardini e palazzi di Dig in Rajasthan.

Figura 35. Veduta del Giardino di Villa Lante a Bagnaia.

L'acqua è certamente l'elemento naturale più importante del giardino. Essa rappresenta la vita e non v'è giardino storico di una certa importanza che non abbia riconosciuto alla presenza dell'acqua un ruolo primario, tanto che non sarebbe stato pensabile il mestiere dell'artista dei giardini che non fosse sostenuto da una buona competenza idraulica, necessaria per far compiere all'acqua tutti i giochi possibili. Il giardino che forse più di altri è connaturato con l'acqua è quello moghul. Giardino di impianto rigorosamente geometrico deriva la sua forma dalla geometria della rete di canali e canalette in cui scorre l'acqua (figura 34). Esso è il tipo di giardino che ha fatto della dipendenza dalla fonte della vita, rappresentata dall'acqua, l'elemento simbolico da cui il giardino stesso prende forma. Ma forse il giardino che più di ogni altro ha fatto del racconto dell'acqua il suo tema dominante è il giardino di villa Lante a Bagnaia (figura 35) (Mader, Neubert-Mader, 1987). Esso è impostato su una successione lineare di fontane che comincia con la sorgente nella grotta della fontana del "diluvio" (figura 36), per passare attraverso gli zampilli e le cascatelle della fontana dei "delfini" (figura 37), scorrere nella famosa catena d'acqua con le scultoree volute di pietra che ne aggraziano le sponde (figura 38), scendere attraverso le cascate della fontana dei "giganti" (figura 39), laminare nella lunga e greve "tavola del cardinale" (figura 40), sfociare nei leggeri zampilli della fontana della "cavea" a semicerchi digradanti concavi e convessi (figura 41), terminando infine nella grande fontana quadrata dei "mori" che simboleggia il mare (figura 42). Attraverso una successione di fontane scultoree questo giardino, di rigoroso impianto rinascimentale, racconta la storia dell'acqua dalla sorgente al mare. In questo giardino il tema del racconto lineare dell'acqua è così importante da aver determinato, unico caso nel suo genere, uno sdoppiamento dell'edificio in due corpi distinti posti simmetricamente rispetto all'asse del sistema di fontane.

Non va trascurato uno degli effetti più rilevanti della presenza dell'acqua: la sua capacità di farsi specchio del cielo incastonando la sua luce e le sue variazioni

nella vegetazione del giardino. Possiamo, in proposito, citare l'esempio costituito da un altro tra i più bei giardini di impianto rinascimentale: il giardino di villa Gamberaia a Settignano (Clarke, Bencini, 1990) il cui parterre incornicia specchi d'acqua che riportano, nella rigorosa stabilità della geometrica architettura di questo giardino la infinita variabilità della luce del cielo (figura 43).

Fiumi, canali, bacini artificiali ed aree di cave abbandonate costituiscono gli elementi che più frequentemente consentono di portare l'acqua nei grandi parchi urbani e periurbani. Là dove i laghi assumono dimensioni apprezzabili, possono dar luogo a vere e proprie oasi faunistiche (figura 44). Tutto dove possibile bisogna dedicare adeguato spazio, nel progetto del giardino, ai diversi possibili racconti che si possono esprimere con l'acqua.



Figura 36. Villa Lante a Bagnaia. Fontana del diluvio.

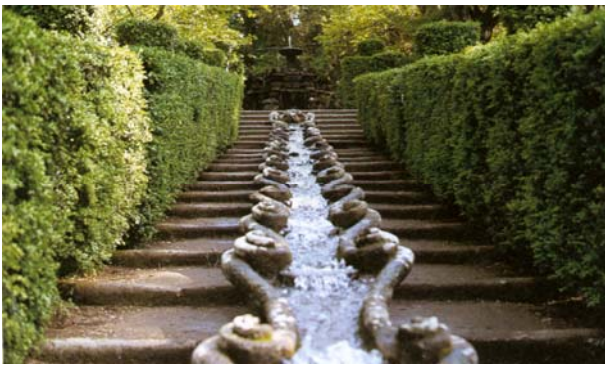


Figura 37. Villa Lante a Bagnaia. Catena d'acqua.



Figura 38. Villa Lante a Bagnaia. Fontana dei delfini.

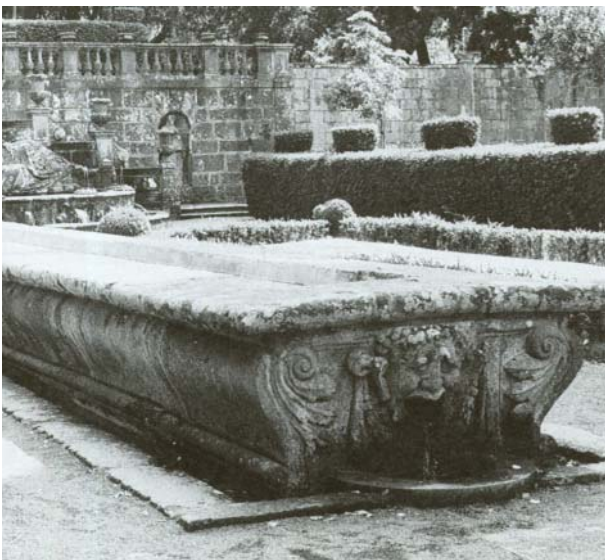


Figura 39. Villa Lante a Bagnaia. Fontana detta la tavola del cardinale.



Figura 40. Villa Lante a Bagnaia. Fontana dei giganti.



Figura 41. Villa Lante a Bagnaia. Fontana della cavea.



Figura 42. Villa Lante a Bagnaia. Fontana dei mori.



Figura 43. Giardino di Villa Gamberaia a Settignano.

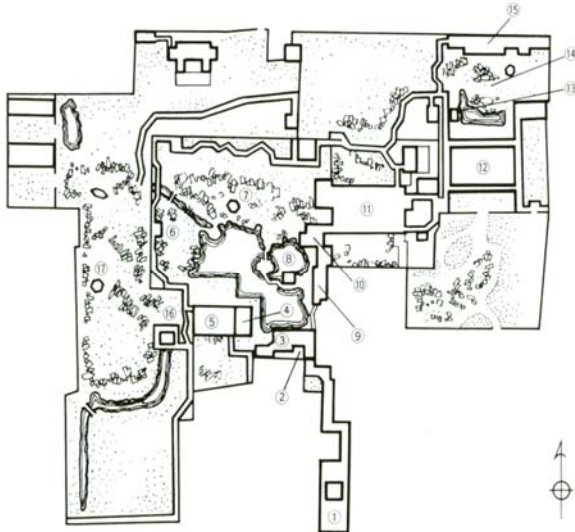


Figura 44. Parco in Odense, Danimarca.

9. Il percorso come testo narrativo

Talvolta, nel progetto dei giardini viene data la priorità al disegno della rete delle strade, come si trattasse di progettare una nuova espansione del tessuto urbano. Nel giardino – al contrario di quanto accade nel disegno della città – il tracciato dei percorsi dovrebbe costituire lo stadio finale del progetto. Il progettista dovrebbe porsi di fronte al tema dei percorsi come se dovesse tracciarli per consentire la migliore visione di un paesaggio esistente privo di sentieri e che si tratta di scoprire attraverso il più suggestivo dei percorsi possibili. Infatti, solo una volta che si siano disegnate le unità tematiche del paesaggio del giardino e si siano collocati gli edifici e l'acqua, si può decidere come tracciare la trama dei sentieri, poiché il loro percorso mette in sequenza lineare le vedute dello spazio del giardino definendone, in tal modo, l'itinerario di lettura.

L'arte di trasformare lo spazio del giardino in un percorso narrativo è stata finemente sviluppata nei giardini cinesi e giapponesi, dove, tra l'altro, vi è una netta codificazione della distinzione tra le "vedute in movimento" e le "vedute da fermo". I percorsi sono concepiti come processi di discretizzazione del *continuum* delle vedute. Non sono mai basati su lunghi rettilinei, ma su frequenti e improvvise svolte che hanno appunto il compito di guidare e orientare lo sguardo dell'osservatore su vedute significative, che si pongono come diversi quadri di giardini (figure 45 e 46). In uno dei suoi resoconti del viaggio in Giappone, Italo Calvino descrive questo effetto di moltiplicazione del giardino a proposito del percorso del giardino della villa di Katsura a Kyoto, il cui sentiero è costituito da lastre di pietra irregolari: "Le pietre che affiorano in mezzo al muschio sono piatte, staccate l'una dall'altra, disposte alla distanza giusta perché chi cammina se ne trovi sempre una sotto il piede ad ogni passo; ed è proprio in quanto obbediscono alla misura dei passi, che le pietre comandano i movimenti dell'uomo in marcia, lo obbligano ad un'andatura calma e uniforme, ne guidano il cammino e le soste.



Ogni pietra corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in tutti i dettagli, come un quadro; il giardino è stato predisposto in modo che di passo in passo lo sguardo incontri prospettive diverse, un'armonia diversa nelle distanze, che separano il cespuglio, la lampada, l'acero, il ponte ricurvo, il ruscello. Lungo il percorso lo scenario cambia completamente molte volte, dal fogliame fitto alla radura cosparsa di rocce, dal laghetto con la cascata al laghetto d'acque morte; e ogni scenario, a sua volta, si scompone negli scorci che prendono forma appena ci si sposta: il giardino si moltiplica in innumerevoli giardini." (Calvino, 1994, 187-188). Altrettanto raffinata è l'arte con cui vengono studiati i luoghi da cui godere delle vedute da fermo; generalmente in questi luoghi vengono posizionati dei padiglioni le cui finestre incorniciano vedute che costituiscono veri e propri quadri di paesaggio (figure 47 e 48).

Con il tracciamento dei percorsi possiamo mettere in atto diversi tipi di strutture sequenziali di vedute in movimento e da fermo, per cui lo stesso tipo di unità tematiche può, a seconda del tracciato dei sentieri, dar luogo a diversi modi di raccontare il giardino. Vi sono ad esempio strutture sequenziali di vedute che riprendono, con continue variazioni lo stesso tema ed altre che giocano sui cambiamenti tematici più o meno improvvisi. Questi cambiamenti di vedute possono essere frequentissimi come nel giardino di Katsura, riservando ad ogni passo effetti di sorpresa; o più lenti e gradualmente con percorsi più lineari e a curve dolci, come in gran parte dei giardini all'inglese (figura 49). Quanto più il percorso è vario e ricco di vedute, di panorami e di dettagli, tanto più "il giardino si moltiplica in innumerevoli giardini"; quanto più le vedute si riducono di numero e si riduce la varietà tematica del giardino, tanto più questo si semplifica. Difficile dire quale sia la soluzione migliore, poiché anche il colpo d'occhio attraverso cui si coglie l'infinito deserto ci affascina per la sua sublime bellezza. Ciò che è importante è che l'esito che si ottiene con il progetto sia il risultato di un processo intenzionale e sotto controllo, in modo che l'intreccio narrativo delle vedute corrisponda al tipo di racconto attraverso cui vogliamo esercitare la presa estetica sul lettore.



Figure 45 e 46. Trama dei percorsi del Giardino Liu e ponticello del giardino Wang Shi.



Figure 47 e 48. Veduta dalle finestre della Dimora della Tarda Primavera nel Giardino Wang Shi e dalle porte di luna della Terrazza della Brezza del Giardino del Sottile Lago dell'Ovest.

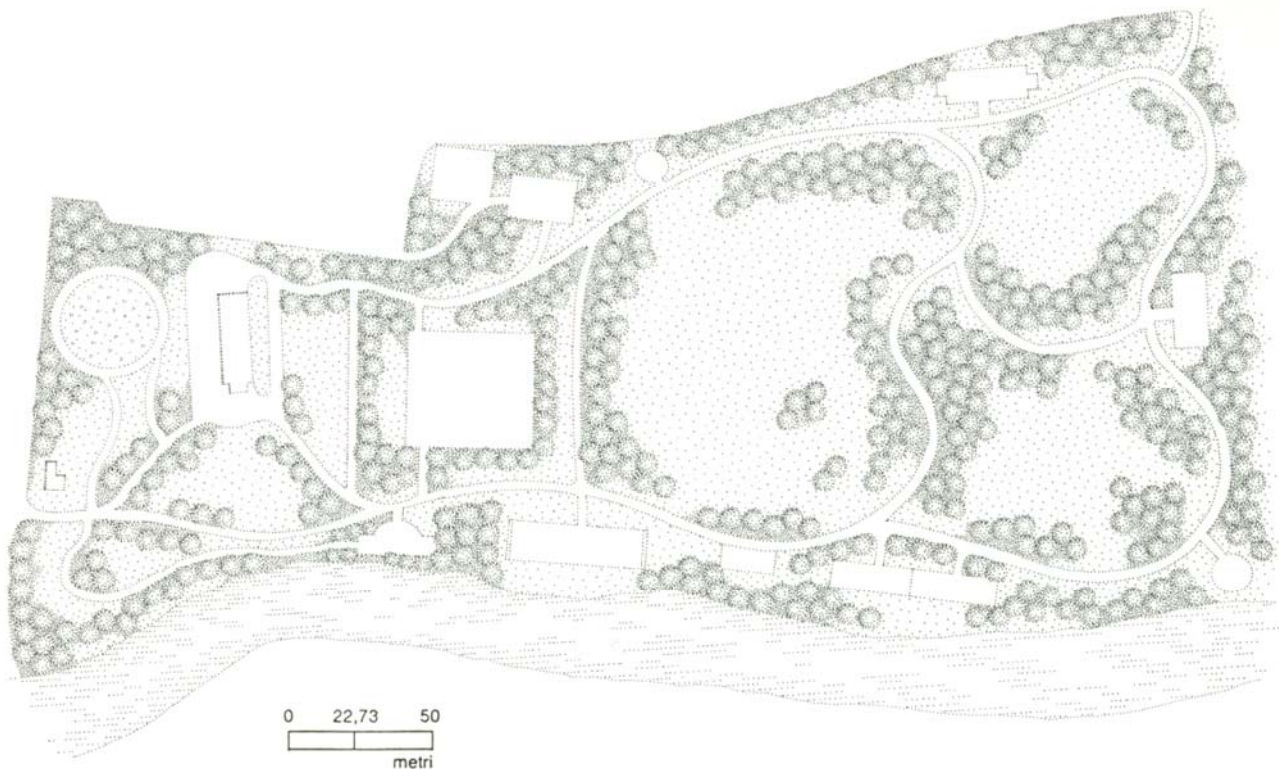


Figura 49. Planimetria di Peel Park, Manchester.

10. Semantica, sintassi e morfologia del giardino

Vi sono molti modi di passeggiare nei giardini, ma sicuramente quello del progettista deve sapersi distinguere per attenzione critica: esso deve scoprire le ragioni per cui un determinato paesaggio esprime quel sovrappiù di senso che è la sua esteticità. Il progettista sa che ciascun lettore del giardino ne darà una propria personale interpretazione e valutazione, ma egli sa anche che il modo in cui il testo visivo del giardino è stato composto regola l'interpretazione e condiziona la valutazione. Un giardino dotato di valore estetico è, per definizione, un testo ermeneuticamente aperto ad un ventaglio ampio di possibili interpretazioni (Eco, 1962). Tuttavia non v'è dubbio che la sua struttura semiotica non giustifica qualsivoglia interpretazione e giudizio (Eco, 1990). Il problema dunque è di conoscere le regole grammaticali che reggono la struttura semiotica del testo paesaggistico e le forme della sua valorizzazione estetica, in modo da regolamentare l'interpretazione e orientare la valutazione secondo l'idea che ispira il progetto.

In effetti il meccanismo attraverso cui il paesaggio esprime un senso è regolato da una grammatica che si articola su tre livelli: la semantica, la sintassi e la morfologia (Socco, 1996).

Il livello della semantica è quello che corrisponde al significato dei vari oggetti (prato, arbusti, alberi), per cui il senso di una unità di paesaggio è diverso se cambiano gli oggetti che fanno parte del suo spazio dell'azione, o del contesto o dello sfondo.

Il livello della sintassi riguarda la struttura topologica che identifica la posizione dei vari oggetti nello spazio percettivo dell'unità di paesaggio (sintassi dell'unità di paesaggio) o della struttura sequenziale delle vedute di un percorso (sintassi del percorso). Per cui il senso trasmesso da una unità di paesaggio muta a seconda della disposizione degli oggetti nello spazio scenico della medesima; come peraltro si modifica il senso di un percorso a seconda dell'intreccio narrativo secondo cui si presentano le varie vedute.

Il livello della morfologia è quello al quale agiscono le informazioni concernenti le componenti costitutive di ciò che chiamiamo "forma", cioè: il modellamento di superfici e linee, i colori, le *texture* delle superfici, le componenti materiche.

L'informazione significativa, che possiamo trarre dalla percezione del paesaggio, è solamente quella che si manifesta a questi tre livelli. Per cui il senso del paesaggio deriva solamente dal suo contenuto semantico, dalla sua struttura sintattica e dalla sua composizione morfologica. Se l'informazione costitutiva del paesaggio è solamente questa, se ne deve dedurre che il suo valore estetico può derivare solamente dalle variazioni che si possono produrre a questi tre livelli. Il progettista che vuole entrare dentro il meccanismo della valorizzazione estetica del paesaggio dovrebbe compiere un attento esercizio di variazioni nei contenuti semantici, nella struttura sintattica e nella composizione morfologica, osservando, ogni volta, l'effetto che tali variazioni producono sull'aspettatività del paesaggio e sul conseguente effetto emozionale. Così potrà scoprire come dal volto del paesaggio possa apparire, attenuarsi e scomparire il velo della bellezza.

Possiamo, seppure nello schematismo di una estrema concisione, fornire alcuni spunti in ordine ai meccanismi della valorizzazione estetica che agiscono a ciascuno dei tre livelli.

Ad esempio, al livello del contenuto semantico, dobbiamo partire dal riconoscimento del fatto che non tutti gli oggetti – cioè i concreti segni di cui è fatto il testo paesaggistico – sono portatori dello stesso carico semantico; vi sono infatti segni che più di altri sono in grado di evocare significati rilevanti, densi: uno specchio d'acqua è generalmente più evocativo di una spianata di cemento. Tra gli oggetti, che il progettista dei giardini ha a disposizione, ve ne sono alcuni che si approssimano di più al simbolo ed altri che sono più poveri di carico simbolico. Certamente le sculture e le opere d'arte in genere sono portatrici di questo carico simbolico; ma anche i monumenti naturali costituiti dai grandi alberi o da rocce hanno spesso questa forza espressiva. Si potrebbe dunque suggerire che non vi sia unità di paesaggio che non porti in sé almeno un elemento di spiccata valenza simbolica. Talvolta il simbolico nasce da effetti di decontestualizzazione. La decontestualizzazione è ormai una tecnica altamente abusata in tutta la pubblicità dove l'oggetto che si vuole pubblicizzare viene inserito in contesti insoliti, se non improbabili. Questo porre l'oggetto nel *frame* di una scena insolita, fa sì che sia l'oggetto che la scena non abbiano il solito significato ma si carichino di un effetto di senso inatteso e di difficile decodificazione. In tal modo l'osservatore viene posto in una condizione di spaesamento, che è appunto una delle forme attraverso cui si manifesta la presa estetica. La tecnica della decontestualizzazione, se non logorata dall'abuso, è uno degli strumenti a disposizione del progettista di giardini per generare l'estetico.

Passando alla considerazione del livello della sintassi, potremmo limitarci ad un semplice esempio. Si immagini una collina coltivata a grano, ai suoi piedi, una macchia di cipressi. Ipotizziamo di poter prendere uno dei cipressi di questa macchia e di collocarlo, solitario, in cima alla collina. In questo caso non si è modificato il contenuto semantico, poiché gli oggetti sono uguali in ambedue i paesaggi; così come non si è modificata la forma della collina e del cipresso, dunque non si sono modificate le componenti morfologiche; molto più semplicemente non si è fatto altro che cambiare la posizione di un oggetto, cioè di un segno, nella struttura sintattica del testo visivo. Tuttavia dobbiamo forse ammettere che con questo semplice spostamento abbiamo fatto di un semplice albero, confuso tra altri alberi, un simbolo: che cosa ci sta a fare quell'albero solitario lassù contro il cielo? Anche qui il meccanismo della valorizzazione simbolica è relativamente semplice. Si è agito sull'asse della verticalità: si è spostato l'albero dal basso verso l'alto; e si è collocato l'albero in

mezzo al vuoto: in questo nuovo *frame* l'albero è diventato un *unicum* che sta in posizione dominante. Qualcosa del genere ha fatto Porcinai nel bel giardino della villa l'Apparita, non lontano da Siena, nel momento in cui ha voluto isolare due cipressi al culmine di un declivio erboso (figura 50) (Mattini, 1991).



Figura 50. Giardino di Villa l'Apparita presso Siena.

Guardando i nostri giardini pubblici, non si può fare a meno di provare un senso di fastidio per la sciatteria con cui vengono collocati gli alberi nella scena delle unità di paesaggio; per cui appare spesso evidente come anche solo con leggeri cambiamenti di posizione si sarebbero potuti ottenere migliori effetti espressivi nel componimento scenico: queste trascuratezze non sono altro che l'indicatore di una imperizia dovuta a scarsa sensibilità per la sintassi del componimento paesaggistico. Le unità di paesaggio, dove più evidente appare questa imperizia sintattica, sono i prati arborati dei quali non si avverte l'importanza del valore espressivo del segno arboreo nella pagina

vuota del prato. Il progettista deve prestare grande attenzione nella ricerca della giusta posizione dei vari oggetti, poiché agendo sulla struttura sintattica del testo paesaggistico modifica la prospettiva comunicativa con cui i vari oggetti si presentano e può, in tal modo, imprimere al testo quel valore estetico che gli deriva dalla ridondanza espressiva.

In ultimo possiamo considerare il livello della morfologia. Qui il meccanismo dell'esteticità è forse più agevole da cogliere; infatti, nella composizione morfologica del giardino il compito del progettista non è poi molto diverso da quello del pittore o dello scultore: si tratta di agire con colori, materiali, forme, *texture* di superfici, andamenti di linee, per far sì che le cose di cui è fatto il giardino, tutte insieme e singolarmente prese, assumano connotazioni espressive che siano attraenti. A questo livello si usano oggetti, materiali e colori per esprimere qualcosa di diverso e di più rispetto al loro significato denotativo. Possiamo dire che si tratta di fare del giardino una grande scultura e un vasto dipinto che siano evocativi non per gli oggetti di cui sono fatti ma per l'effetto espressivo che deriva dalla sola loro forma.

Non vi è qui spazio per analizzare il complesso meccanismo della connotazione espressiva delle cose, per cui non rimane che rinviare a testi nei quali si è cercato di approfondire questi argomenti (Socco, 1998). Qui ci si può limitare ad un semplice esempio che possiamo ricavare dalle *Lezioni americane* di Calvino, la prima delle quali è dedicata alla "leggerezza", che per Calvino è un valore che ha cercato assiduamente di conseguire nella sua scrittura, non negando peraltro il valore che può assumere l'effetto di "peso" che può emanare dalla lettura di un testo. È evidente come qui il senso delle parole "leggerezza" e "peso" abbia nulla a che vedere con le tecniche di ponderazione, ma si riferisca ad una connotazione espressiva che emerge dal ritmo, dalla sonorità, dalla cadenza e dall'intensità dei toni, dal colore e dall'atmosfera del testo letterario. Questi connotati espressivi sono della stessa natura di quelli indagati nei trattati di pittura di Klee e Kandinskij e che hanno caratterizzato la "pedagogia formale della Bauhaus" (Argan, 1951, 48) o nell'acuto studio della psicologia della gestalt di Arnheim (Arnheim, 1954). Questi studi non hanno fatto che mettere in evidenza un effetto patemico della percezione, per cui i connotati espressivi sono già metafore di sentimenti. Il progettista dei giardini dovrebbe allenare il proprio "occhio creativo" – per dirla con Arnheim – affinché impari a cogliere questo effetto di senso che è la connotazione espressiva del paesaggio, per cui una quercia non viene vista in quanto albero, ma per l'effetto di forza, di saldezza e di peso che sa esprimere; mentre una betulla potrebbe essere assunta come metafora della trasparenza, della leggerezza e della luminosità. Si tratta di capire come questi effetti connotativi possano essere esaltati dall'accostamento di oggetti portatori di connotazioni espressive opposte, per cui l'accostamento di una quercia con una betulla può accentuare un effetto di ridondanza espressiva giocata sull'asse "peso vs leggerezza". Certamente il meccanismo della valorizzazione estetica è quanto di più lontano da un meccanismo, poiché le entità con cui abbiamo a che fare sono riflessi di natura psicologica, ma dobbiamo sapere che gran parte del valore estetico emana

proprio da questo complesso sistema di entità sfumate. Concludendo, possiamo dire che è pur vero che il giudizio estetico è quanto mai soggettivo, ma – per dirla con Kant – è di quella soggettività che “esige il consenso altrui” (Kant, 1790), nel senso che costituisce uno dei fondamentali piani della comunicazione intersoggettiva nell’ambito di una cultura che non rinuncia all’arte. Il valore estetico del paesaggio si esprime sotto forma di sovraccarico semantico e di ridondanza espressiva, cioè di quella forma che sa imprimere sul volto del paesaggio quel sovrappiù di senso che rinvia ad un altrove. Il dar vita a questo sovrappiù di senso richiede certamente genialità da artista, ma dove questo dono di natura non è sviluppato al meglio, si può tentare di supplire con una buona competenza grammaticale e con un assiduo allenamento ad osservare con attenzione e a registrare con esattezza gli effetti di senso, spesso anche solo emozionali, che anche le più modeste variazioni delle cose possono esercitare.

Bibliografia

- Alemi M. (1994) “Il giardino persiano: tipi e modelli”, in Petruccioli A. (a cura di) *Il giardino islamico*, Electa, Milano.
- Argan G. C. (1951) *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino.
- Arnheim R. (1954) *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Regents of the University of California, Berkeley - Los Angeles (tr. it. (1992) *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano).
- Assunto R. (1984) *Il parterre e i ghiacciai*, Novecento, Palermo.
- Assunto R. (1987) “Fuga dal giardino e ritrovamento del giardino” in Tagliolini A., Venturi Ferriolo M. (a cura di) *Il giardino, idea, natura, realtà*, Guerini e Associati, Milano.
- Benevolo L. (1986) *Storia della città*, Laterza, Bari.
- Calvino I. (1994) *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano.
- Chen Congzhou (1990) *I giardini cinesi*, Muzzio, Padova.
- Cheng L. (1982) *Zhongguo Yuanlin Yishu*, Joint Publishing (H. K.) Co. Ltd. and China Architecture & Building Press, Pechino, China (tr. it. (1990) *Giardini cinesi classici*, Mondadori, Milano).
- City of Copenhagen (2003) *Cityscape Atlas Copenhagen*.
- Clarke E., Bencini R. (1990) *The Gardens of Tuscany*, Weidenfeld e Nicolson, London (tr. it. (1991) *Giardini di Toscana*, Rizzoli, Milano).
- Eco U. (1962) *Opera aperta*, Mondadori, Milano.
- Eco U. (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- Herrigel E. (1930) *Der Zen-Weg*, Otto Wilhelm Bath, Verlag (tr. it. (1976) *La via dello Zen*, Mediterranee, Roma).
- Kant I. (1790) *Kritik der Urteilskraft*, Legarde, Berlin (tr. it. (1992) *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari).
- Luciani D. (1992) “Tra città e paesaggio: il giardino come mediazione”, in Capone P., Lanzara P., Venturi Ferriolo M. (a cura di) *Pensare il giardino*, Guerini e Associati, Milano.
- Mader G., Neubert-Mader L. G. (1987) *Italienische Gärten*, Office du Livre S.A., Fribourg (tr. it. (1987) *Giardini all'italiana*, Rizzoli, Milano).
- Matteini M. (1991) *Pietro Porcinai*, Electa, Milano.
- Mosser M., Teyssot G. (1990) *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milano.
- Petruccioli A. (a cura di) (1994) *Il giardino islamico*, Electa, Milano.
- Ritter J. (1963) *Landschaft*, Universität zu Münster, Münster (tr. it. (1994) *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini e Associati, Milano).
- Rubiera y Mata M. J. (1994) “Il giardino islamico come metafora del paradiso”, in Petruccioli A. (a cura di) *Il giardino islamico*, Electa, Milano.
- Socco C. (1996) “Lo spazio come paesaggio”, in *VS. Quaderni di studi semiotici*, n. 73-74, 193-215.
- Socco C. (1998) *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino.
- Socco C., Cavaliere A., Guarini S.M., Montrucchio M. (2005) *La natura nella città. Il sistema del verde urbano e periurbano*, FrancoAngeli, Milano.
- Tagliolini A. (1991) *Storia del giardino italiano*, La casa USHER, Firenze.