

LO SPAZIO DELL'EVASIONE

LO SPAZIO DELL'EVASIONE

Linda Magro

Universidade Autónoma de Lisboa
Departamento de Arquitetura

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientadores:
Prof. Arquiteto Francisco Xavier Rocha de Aires Mateus
Prof.^a Doutora Margarida Tavares da Conceição

Lisboa, Fevereiro 2020



Alla vita che non smette mai di insegnarmi,
alla mia famiglia
e a tutte le persone che mi hanno aiutato a crescere lungo questo viaggio.

RIASSUNTO

Il proposito di questa tesi è una riflessione sulle sfaccettature più profonde e introspettive del concetto di giardino. Attraverso l'analisi di alcuni giardini tratti dal mondo dell'arte, della letteratura e dell'architettura emergono tematiche che denotano questo luogo come uno spazio in potenza, uno spazio che rimanda a qualcosa che va oltre la sua ontologia.

Il giardino diventa il protagonista di un'analisi sopra i propri significati ancestrali e culturali, che partendo dall'opera più emblematica e controversa del Rinascimento, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, apre una riflessione su questo spazio caleidoscopio e sfuggente approfondendo alcuni temi ricorrenti e confermati nel confronto di progetti appartenenti a epoche e contesti eterogenei. Ogni esempio considerato mette in luce tematiche nuove amalgamate a quelle individuate precedentemente nel racconto di Polifilo, ritraendo uno spazio con caratteri sempre diversi e allo stesso tempo affini, che si sintetizzano nel tentativo di andare oltre la realtà.

Il giardino diventa proprio questo: l'opportunità di evadere.

I confini disegnano il perimetro della libertà, il perimetro di un luogo che rimanda a un altrove ritrovato nel significato dei propri simboli. Talvolta è un'evasione prettamente intellettuale in cui realizzare lo spazio della possibilità, dove progettare un paradiso perfetto e permanente, sperimentare l'ibridazione tra realtà e mito nell'ottica della perfezione e inscenare una lotta continua tra natura e artificio per giungere a un imperturbabile equilibrio. Talvolta il giardino oltre ad essere una proiezione di intenzioni o possibilità progettuali, diventa il dolce sogno in cui rifugiarsi. Dai giardini privati fino alle città contemporanee la ricerca di uno spazio intimo, in cui ricongiungersi con il proprio io culla da sempre l'indole umana, quel silente desiderio di perfezione che scorge il suo riflesso nella natura, invoca uno spazio dove poter eludere le regole della realtà, uno spazio in cui essere oltre, dove tutto è ancora possibile.

parole chiave: giardino, evasione, altrove, confini, libertà.

RESUMO

O objetivo desta tese é refletir sobre as facetas mais profundas e introspectivas do conceito de jardim. Através da análise de alguns jardins identificados no mundo da arte, literatura e arquitetura, destacam-se assuntos que vêm este lugar como um espaço de poder, um espaço que se refere a algo que vai além da sua ontologia.

O jardim torna-se protagonista de uma análise sobre os seus significados ancestrais e culturais, que a partir do trabalho mais emblemático e polêmico do Renascimento, o *Hypnerotomachia Poliphili* abre uma reflexão sobre esse caleidoscópio e espaço indescritível, aprofundando alguns temas recorrentes e confirmados na comparação de projetos pertencentes a épocas e contextos heterogêneos. Cada exemplo considerado realça novos tópicos que se fundem com os previamente identificados na história de Polífilo, retratando um espaço com personagens sempre diferentes e, ao mesmo tempo, semelhantes, que são resumidos na tentativa de ir além da realidade.

O jardim torna-se exatamente isso: a oportunidade de escapar.

As fronteiras descrevem o perímetro da liberdade, o perímetro de um lugar que se refere a um local encontro ao significado dos seus símbolos. Às vezes, é uma fuga puramente intelectual na qual criar o espaço de possibilidade, onde projetar um paraíso perfeito e permanente, experimentar a hibridação entre realidade e mito na perspectiva da perfeição e encenar uma luta contínua entre natureza e artifício para alcançar um imperturbável equilíbrio. Às vezes, o jardim, além de ser uma projeção de intenções ou possibilidades de design, torna-se o doce sonho no qual se refugiar. Dos jardins particulares às cidades contemporâneas, a procura de um espaço íntimo para se reunir sempre embalou a natureza humana, esse silencioso desejo de perfeição que vê o seu reflexo na natureza invoca um espaço onde as pessoas podem fugir às regras da realidade, um espaço no qual é possível sentir-se numa outra dimensão, onde tudo ainda é possível.

palavras-chave: jardim, fuga, em outros lugares, fronteiras, liberdade.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to reflect on the deepest and the most introspective facets of the concept of garden. Through the analysis of some gardens from the art scenario, literature and architecture, there are some themes that emerge denoting this place as a “potential” space, a space that refers to something that goes beyond its ontology.

The garden becomes the protagonist of an analysis about its ancestral and cultural meanings, which starting from the most emblematic and controversial work of the Renaissance, the *Hypnerotomachia Poliphili*, paves the way to a reflection on this space, which is so kaleidoscope and elusive, in order to focus on some recurring and confirmed themes that come up when comparing projects belonging to different eras and contexts. Each example considered highlights new themes that are amalgamated with those previously identified in the story of Polífilo, portraying a space with ever different – but and at the same time similar – characters, which are summarized in an attempt to go beyond reality.

The garden becomes just that: the opportunity to escape.

Boundaries outline the perimeter of freedom, the perimeter of a place that refers to an elsewhere found in the meaning of its symbols. Sometimes it is a purely intellectual escape in which to create the space of possibility, where to design a perfect and permanent heaven, to experience the hybridization between reality and myth, in the perspective of perfection and to stage a continuous struggle between nature and artifice to reach an imperturbable balance. Sometimes the garden, in addition to being a projection of intentions or design possibilities, becomes the sweet dream in which to take refuge.

From private gardens to contemporary cities, the search for an intimate space in which to reunite with one’s self has always cherished the human nature, that silent desire for perfection that is reflected in nature, invokes a space where you can evade the rules of reality, a space in which to be beyond, where everything is still possible.

keywords: garden, escape, elsewhere, borders, freedom.

INDICE

01.	SULLE TRACCE DI POLIFILO	10	02.	S-CONFINARE IL LIMITE	66
	TRA FOGLI DI VERZURA	24		IL TEATRO DEL POSSIBILE	80
	IL VIAGGIO DELLA CONOSCENZA	38		UN ALTROVE INDISCRETO	100
	TEORIZZARE IL MODELLO	54		‘INTEGRARE’ L’UTOPIA	122

03.

UN PARCO PER MARVILA	142
UNO SGUARDO AL PASSATO	154
FRAMMENTI DI SPAZIO	164
RAPPRESENTARE L'IDEA	184

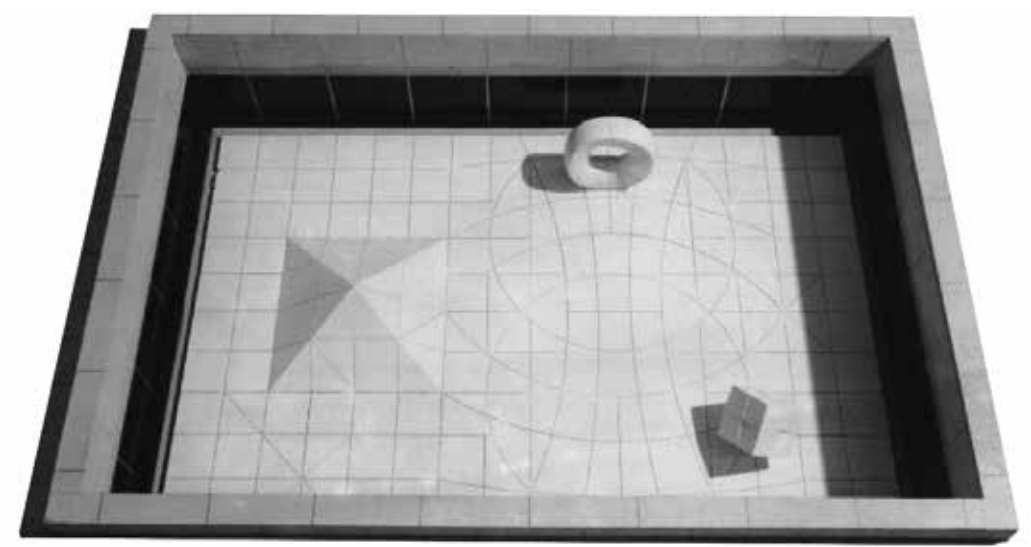
BIBLIOGRAFIA	212
INDICE DELLE IMMAGINI	216
INDICE DELLE TAVOLE	220

capitolo 01

SULLE TRACCE DI POLIFILO

“ Il giardino è un tappeto, nel quale il mondo tutto intero intero realizza la sua perfezione simbolica, e il tappeto è un giardino che si muove attraverso lo spazio. „

Michel Foucault, Utopie. Eterotopie, 1966



01

Nel 1963 viene realizzata a New Haven la Beinecke Rare Book and Manuscript Library presso la Yale University, un edificio in vetro di sei piani sostenuto da quattro monoliti collocati agli angoli del parallelepipedo. Un anno dopo Isamu Noguchi realizza nella corte interrata di fronte al prospetto principale il Sunken Garden, un giardino minerale in cui colloca tre sculture simboliche astratte: piramide, cerchio e cubo.¹ I tre volumi evocano la potenza del cosmo dove il tempo è rappresentato dalla piramide, il sole dal cerchio e il caso dal cubo, stimolando quella contemplazione propria di un giardino zen che invita all'equilibrio e alla riflessione. La pavimentazione in lastre geometriche di marmo perfettamente levigate si amalgama armoniosamente con il contesto, richiamando tuttavia alla mente associazioni contrastanti come il pavimento di una piazza italiana oppure la superficie di un surreale paesaggio lunare.

¹ John Dixon Hunt, *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*. London, Thames & Hudson Ltd, 2000, pp. 28-29

Il giardino rappresenta la dimensione architettonica più complessa ed eclettica che l'architettura possa raccontare. La sua natura sfuggente ed effimera affascina da sempre architetti e artisti, che trovano in uno spazio confinato la possibilità di creare, pensare e sperimentare idee e concetti sconfinati, dove la dimensione architettonica si mescola ai numerosi valori simbolici di questo luogo.

Da sempre il concetto di giardino viene associato nell'immaginario umano alla dimensione del piacere, intima e privata, designando il recinto come l'espedito che protegge e allo stesso tempo allontana, gettando un'ombra di irraggiungibilità che accresce il fascino di questo spazio. Nell'opera di Noguchi la circoscrizione delinea l'identità del giardino e allo stesso tempo lo pone in relazione al contesto determinando quel luogo e il suo significato come un interno che contiene, rispetto a un esterno che viene escluso, stimolando tuttavia l'interesse di chi sta al di fuori. Il giardino prima ancora di affermarsi come spazio reale, nasce come concetto ideale, come simbolo di un altrove che racchiude innumerevoli sfumature di significati indicati dal termine stesso 'giardino', che significa 'circondare', 'delimitare', ed esprime l'essenza di questo spazio circoscritto e separato dal contesto in cui si trova. Storicamente dal punto di vista architettonico, il giardino rappresenta il limite della natura antropizzata dentro al recinto rispetto alla natura selvaggia al di fuori. Esso identifica un interno e un esterno esattamente come avviene con l'architettura di un edificio, o con le mura delle città, richiamando la sacralità dei riti di fondazione dell'urbs in cui l'aratro traccia il solco di confine tra lo spazio del caos e lo spazio dell'ordine.² Allo stesso modo della città antica, il giardino contiene in sé l'idea di organizzazione spaziale e soprattutto quella di perfezione scaturita dall'immagine primordiale di questo luogo: il paradiso, termine derivato dal greco 'paradeisos' che significa 'giardino recintato', e l'Eden è il modello ancestrale che l'uomo associa all'idea di giardino, accompagnato da tutte quelle caratteristiche peculiari come piacere, bellezza e perfezione che identificano la sua alterità utopica e irraggiungibile.

Nei numerosi scritti di filosofia e sociologia, Michel Foucault fonda un nuovo concetto spaziale, l'eterotopia, una scienza che studia quei luoghi esistenti ma considerati degli altrove, che hanno

“la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati”³

Foucault designa due tipologie di luoghi ‘altri’, che sebbene siano legate al resto degli spazi, li contraddicono: le utopie e le eterotopie. Le prime sono luoghi che contengono un'idea di perfezione, ma completamente irreali; le seconde sono invece luoghi reali, istituiti dalle società stesse, ma che “costituiscono una sorta di contro-luoghi” dove

“tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili.”⁴

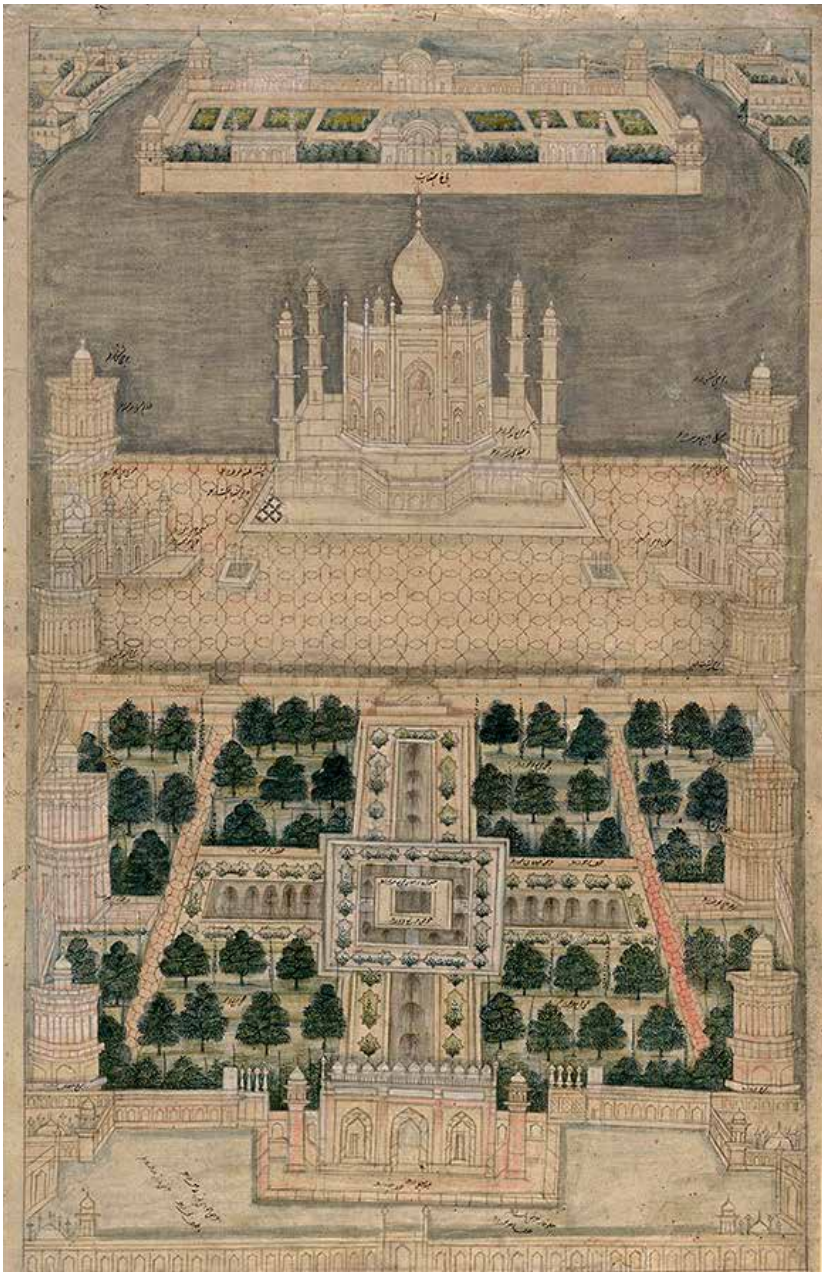
Tuttavia in alcuni casi tra utopie ed eterotopie il confine è labile e capita che i due topoi si compenetrino, come avviene nel caso dello specchio in cui da una parte lo spazio riflesso è utopia, perché inconsistente, privo di luogo reale, ma allo stesso tempo è un spazio esistente nell'oggetto e nel riflesso del mondo reale con cui crea una connessione inscindibile. Dal momento che “l'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili”⁵, il sociologo considera il giardino, in particolare quello tradizionale persiano, l'esempio più antico di spazio eterotopico dove la forma rettangolare dello spazio, allegoria del mondo, viene suddivisa in quattro parti, che rappresentano le sue componenti e i suoi elementi, che convergono in un centro sacro, in cui viene collocata una fontana o un tempio, circondato dall'intera flora del mondo, soprattutto quella più esemplare e stupefacente. Allo stesso tempo i tappeti persiani raccontano dell'utopia più antica dell'uomo che da sempre sogna quella terra promessa perduta, ritrovata nel giardino come angolo di paradiso sulla terra e allo stesso tempo come interezza del mondo racchiuso in un giardino. L'hortus conclusus medievale esemplifica questa idea nella forma regolare e chiusa, isolata da ogni contesto, in cui coltivare nell'intimità della preghiera un piccolo Eden perfetto e ordinato, dove innumerevoli varietà di fiori e piante evocano un silenzioso legame con la bellezza del divino.

² Joseph Rykwert, The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World. Cambridge, MA: The MIT Press, 1988

³ Michel Foucault, Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie. Milano, Mimesis, 2001, pp. 23

⁴ Michel Foucault, ibid., pp. 23-24

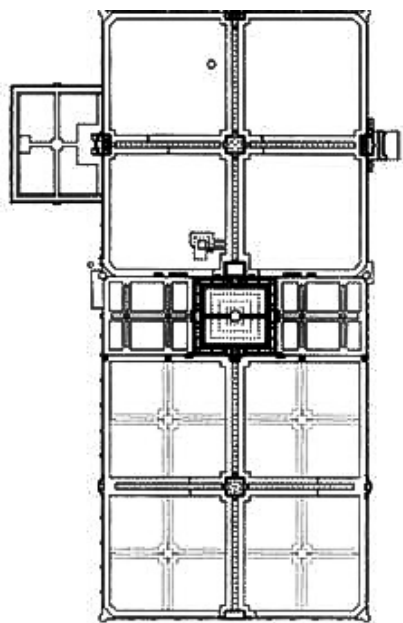
⁵ Michel Foucault, ibid., pp. 27



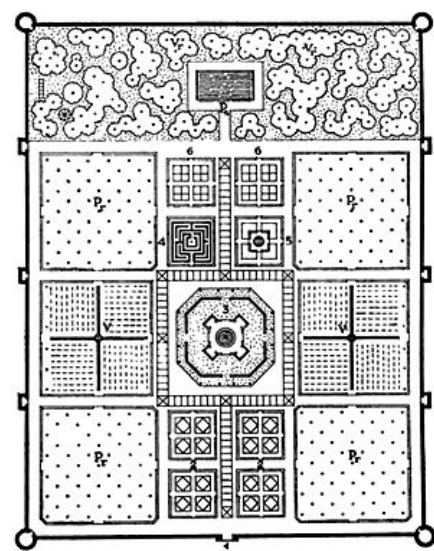
02



03



04



05

I confini geometrici e chiusi dei tappeti persiani e dei giardini medioevali delimitano uno spazio protetto e separato non solo fisicamente dal resto della realtà, ma anche concettualmente. Il limite istituisce l'opportunità di evadere verso un altrove infinito che ricerca i propri significati nell'immaginazione intesa come associazione di immagini legate a questo spazio che diventa rappresentazione di se stesso.

Nel Sunken Garden i volumi inseriti rappresentano concetti cosmici che riportano al di fuori dello spazio, rendendo il giardino una corrispondenza di qualcos'altro, che lo designa come condensatore di riferimenti simbolici rivolti ad altri luoghi, concetti ed eventi, che fin dalle epoche più antiche, lo elevano a raffigurazione di un'alterità al di fuori del proprio spazio. I maestosi giardini pensili di Babilonia costituiscono l'esempio più emblematico di rappresentazione, in quanto nascono come evocazione delle montagne, costruiti su terrazzamenti verdeggianti, ma allo stesso tempo istituiscono un modello per i parchi successivi, dove i parterre dei giardini italiani del Rinascimento o del Barocco, celano i ricordi di un antico giardino verticale.⁶ Questo spazio diventa dunque sia rappresentazione che soggetto rappresentato in una danza di ruoli ritmata dai punti di vista tra giardino e osservatore, dove i significati latenti vengono svelati dalla sola percezione di chi ne fa esperienza. Nel giardino di Noguchi sono gli elementi collocati all'interno dello spazio a evadere i confini segnati dall'architettura circostante, evocando nel dialogo delle forme un misticismo di cui il giardino per sua natura è intriso. Essi dichiarano silenziosamente i propri significati che si appellano all'immaginazione e ai sensi di chi lo osserva e l'artista attraverso numerose opere, mostra come l'identità del giardino risieda sempre nell'oltrepassare i propri confini, che sebbene reali, spingono verso un altrove che lo avvolge di intenzione e desiderio, riconducendolo sempre a un simbolo come il paradiso, l'Eden o l'Arcadia e alla sua controparte, la tentazione, il turbamento della perfezione che può penetrare il recinto protetto.

Il giardino è uno spazio arcaico, una costante culturale nel susseguirsi delle epoche che ne fa l'archetipo per antonomasia, che narra i mutamenti e i caratteri dei diversi periodi storici, delle culture, della società, ritraendo dentro i suoi limiti, l'intento del pensiero che lo genera in un organizzazione dello spazio che dichiara la sua identità.

02. Disegno del Mehtab Bagh del Taj Mahal, XVIII secolo

03. Chahar Bagh, Tappeto persiano, XVII secolo

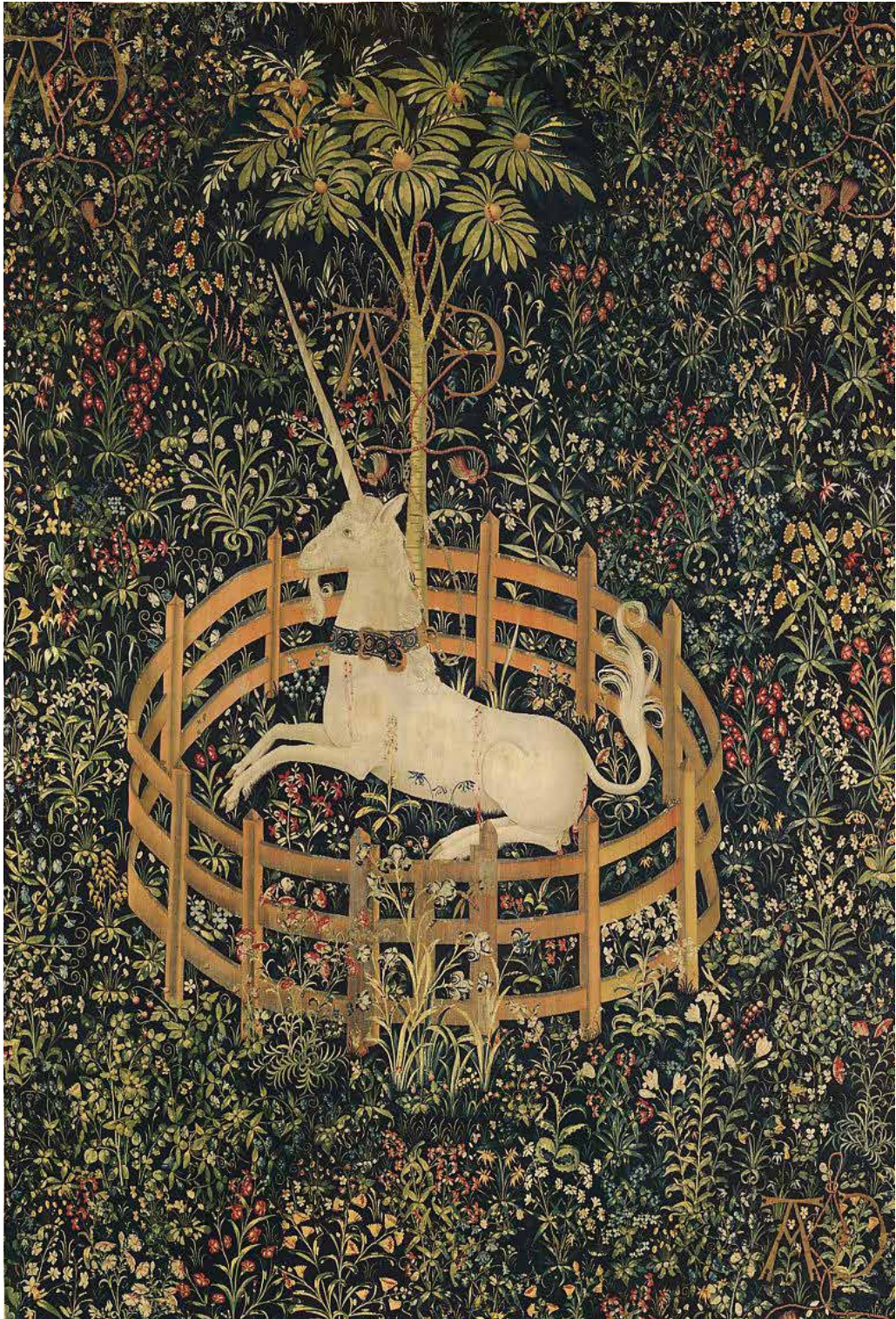
04. Pianta del giardino di Shalamar, 1641

05. Schema di hortus conclusus, XIII secolo

06. Piramide, Cerchio, Cubo, Sunken Garden, Isamu Noguchi, 1960-1964

⁶ John Dixon Hunt, *ibid.*, pp.76-77





Nel Rinascimento sono proprio i caratteri spaziali del giardino a costruire gradualmente una teoria del 'giardinaggio', istituendo dei canoni sempre più approfonditi nei secoli a venire.⁷ Tra gli studi classici che hanno caratterizzato l'Umanesimo non poteva mancare uno spiccato interesse verso l'approccio alla progettazione dei giardini, tuttavia la mancanza di un lascito da imitare, com'era usuale in quell'epoca, rende l'arte dei giardini ancora più interessante e creativa, presentando la possibilità di inventare e proporre qualcosa di completamente inedito. In questo clima di riscoperta sono due le opere che tracciano le linee guida per lo studio e la progettazione di questo nuovo spazio architettonico, il *De re aedificatoria*, trattato istitutivo di Leon Battista Alberti che include alcuni precetti sulla progettazione del giardino e della villa suburbana, e soprattutto un'opera controversa e curiosa di autore ignoto, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, che fin dalla sua prima pubblicazione alla fine del Quattrocento va a costituire l'*exemplum* indiscusso della sua contemporaneità. L'opera istituisce uno spunto di riflessione sul giardino e sui significati che lo accompagnano, mettendo in evidenza attraverso l'allegoria l'importanza di questo luogo ancora in potenza, celando fra le righe un nuovo vocabolario simbolico in cui ritrovare alcune delle tematiche principali che questo spazio così sfuggente e dalle innumerevoli sfaccettature custodisce.

07. La caccia all'unicorno, Arazzo, 1495-1505

⁷ Marie Louise Gothein, *A History of Garden Art*. New York, Hacker Art Books, 1966



08

“ Then a proliferation begins, a blossoming of the things themselves. [...] On the ground, words. And then -though sometimes nothing moves and everything is dead for weeks- the book begins to breathe, advances in an arborescent manner, as in spring-time labor. [...] The book grows like vegetation. „

Valere Novarina, Allen S. Weiss, *The Debate with Space*. 2001

TRA FOGLI DI VERZURA

Attribuita ipoteticamente al frate veneziano Francesco Colonna, capolavoro dell'editore Aldo Manuzio pubblicato nel 1499 a Venezia,¹ l'*Hypnerotomachia Poliphili* costituisce l'opera umanistica che meglio interpreta le sfaccettature allegoriche e ideologiche del giardino.

Lo scritto si staglia in uno scenario di grandi cambiamenti storici e culturali. Con la fine del Medioevo e la nascita di una nuova corrente di pensiero, l'Umanesimo ribalta la medioevale centralità del divino nella cultura per collocare al centro di tutti gli studi un nuovo soggetto: l'uomo, inteso come individuo dotato di libero arbitrio e guidato dalla ragione. Da questo punto di vista l'aspetto etico-filosofico della formazione culturale diventa fondamentale e la riscoperta delle opere classiche, che prende piede nel Quattrocento, costituisce le solide fondamenta degli studi del tempo.

Il racconto, diviso in due libri, è estremamente dotto, ricco di continui riferimenti al classicismo, in particolare modo alla filosofia neoplatonica che ha dominato tutto il Rinascimento, senza tralasciare ampi riferimenti medioevali, coniugando con raffinata maestria due mondi apparentemente inconciliabili. L'erudizione dell'opera si accompagna a una serie di scelte inedite, da quelle narrative a quelle tipografiche, a partire dalla lingua complessa che somma insieme latino, greco antico e italiano volgare, fino a spingersi a coniare neologismi di radice greco-latina, vantando uno sperimentalismo linguistico secondo solo al Sommo Poeta, che complica ulteriormente la comprensione dell'opera e dei suoi significati. Il titolo, composto da termini greci, è un nome parlante che dichiara fin da subito il tema del romanzo: la lotta d'amore in sogno di Polifilo, ossia 'amante di Polia', che caduto in un sonno profondo, sogna di intraprendere un viaggio alla ricerca della sua amata Polia, ossia 'tutte le cose', allegoria della conoscenza. Lungo la strada, tra panorami bucolici e splendide opere d'arte e d'architettura, il protagonista incontra diversi personaggi che lo erudiscono al controllo dei sensi e dell'intelletto, aiutandolo a superare numerose prove che gli insegnano a dominare quella brama amorosa che arde dentro lui e che fatica a controllare, imparando alla fine il significato dell'amore contemplativo. Solo in seguito a questa evoluzione interiore avviene il ricongiungimento tra i due amanti, che culmina alla fine del primo libro con un matrimonio mistico celebrato nel giardino di Venere nell'isola di Citera al cospetto della dea. L'intento metaforico dell'autore

08. Shikishi, dal Poema di Kamo no Chōmei, Tawaraya Sōtatsu, 1606

è quello di coinvolge il lettore in un mondo parallelo e, come silenzioso compagno di viaggio, è stimolato a coglierne i significati più profondi. Le scene, scandite da ingressi e portali man mano sempre più magnificenti, prendono vita tra ameni giardini e mirabili architetture, descritte in così ampie digressioni che si affiancano alla narrazione delle vicende diventando talvolta l'aspetto preponderante dell'opera, soppiantando quasi la struttura narrativa. Polifilo, estremamente meticoloso nella descrizione di queste opere, non manca mai di fornirne dimensioni e proporzioni, mostrando un interesse ossessivo per la geometria e la numerologia che cela ulteriori significati simbolici. I manufatti architettonici e artistici di cui è costellato il racconto esemplificano l'importanza dell'antico come *mirabilia exempla* da emulare, espressi attraverso la geometria dei volumi che li compongono, e diventano i protagonisti di un teatro allegorico che li invita a partecipare al dramma.² In questa dimensione onirica, slegata dalle regole sociali e dalla rigidità della religione cristiana, le descrizioni coinvolgono costantemente la percezione sensoriale, sottolineando il percorso educativo che il protagonista è chiamato ad affrontare, attraverso un gioco percettivo che evoca la sensualità di questo regno dominato da Venere Pandemia, madre dell'Amore volgare. Il secondo libro in cui Polia narra la storia del suo innamoramento per Polifilo, è invece il regno dell'Amore celeste, la sublimazione dell'amore come contemplazione del Tutto.

A dar forza a questo flusso di immagini e descrizioni l'autore affianca, o meglio, irrompe nella narrazione con l'inserimento di xilografie che rafforzano il potere evocativo di queste scene e introducono un ulteriore registro linguistico che si integra con il racconto in un continuo scambio di informazioni tra testo e disegno. Questo espediente iconografico si distacca dalla tradizione del tempo, che colloca le immagini solo all'inizio e al termine dei capitoli, dimostrando un progetto complementare tra i due elementi, pensato in questi termini fin dall'origine dell'opera. Allo stesso tempo il colto espediente non è completamente innovativo, poiché si rifà alla mnemotecnica, uno stratagemma di origine classica e medioevale usato per ricordare il racconto attraverso luoghi e immagini. Lungo la narrazione, le xilografie aiutano a ripercorrere la trama e a fissare nella mente i passaggi più importanti, oltre a costituire un ausilio efficace per la comprensione di una lettura che può risultare complicata e oscura per

¹ Silvia Fogliati, Davide Dutto, Il giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale dalla Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio. Milano, FMR, 2002, pp. 10

² Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili. Il viaggio dell'anima, di Mino Gabriele. Milano, Adelphi, 1998, voll. 2, pp. XVI-XVII

la difficoltà della lingua, e ad offrire uno scorcio rappresentativo di giardini e opere architettoniche.

Molte xilografie infatti rappresentano dei veri e propri disegni tecnici, come piante, prospetti e spaccati, spiegati nel dettaglio con misure e proporzioni, arrivando perfino ad inserire una pianta del giardino di Citera, un'idea davvero inedita per l'epoca già nel caso dei trattati di architettura che solitamente non presentano un corredo iconografico, ma solo testo teorico. Quindi nel caso dell'*Hypnerotomachia*, un romanzo allegorico, è davvero sorprendente.³ Alla fine del primo libro Polifilo, approdato sull'isola, viene condotto fino al sepolcro di Adone, racchiuso in un giardino recintato

“quivi per una porticula della propedicta medesima operatura, religiosamente ingressi. Nel coplecto de lintroito al fonte, era una perguletta contermina, lata quanto una faccia della fontana, tra angulo ad angulo, & levata altro tanto, uno passo al perpendiculo, & uno al flexo consignato. Longa xii pedi, contacta di nobilissimi rosarii di vermiglio flore, foetosi, Cù il suo iucundissimo odoramento, reportati accociamente supra virgule doro praelucente. Cum il luculeo silicato, o vero pavimeto tessellato & sectilio vermiculariam te fabrefacto di ptiosi lapilli. Et convicinato alle sponde della pgula extavano sedili de diasprea materia & opportuni lineamenti elegantissimi significati, nel sedere se ptucio & semiasside nella piana. Il tesserato allibella strato fue di tutto lo incluso solo. Il qle per omni parte virente sencia alcuna denudatione era, & tutto diminutissimo serpillio olente caesariato, del quale uno solo folio altro nò superava, cù gratifica densatura fina alle pripie del fonte vernante contegendo cum aequaria tonsura”⁴

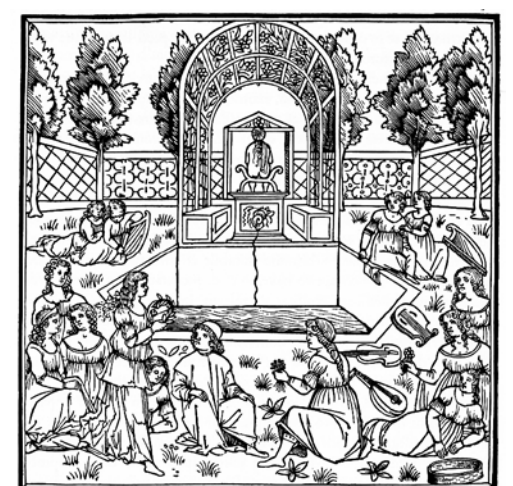
e nell'ultima pagina chiude il libro con l'immagine del fonte, a rafforzare la descrizione del testo, che raffigura un *hortus conclusus* ancora di matrice medioevale, chiuso in un perimetro geometrico, costellato da alberi radi e roseti, e al centro come vuole la tradizione, la sacra fontana di forma esagonale, numero sacro alla dea, su cui si affaccia il pergolato in cui è collocato il sepolcro di Adone.

Nella miniatura fiamminga dei Fratelli Limbourg, Creazione, Peccato originale e Cacciata dei progenitori che apre il codice miniato *Très Riches Heures del duca di Berry*, sono illustrate le vicende bibliche di Adamo ed Eva avvenute nell'Eden rappresentato come un'isola-giardino cinta da mura

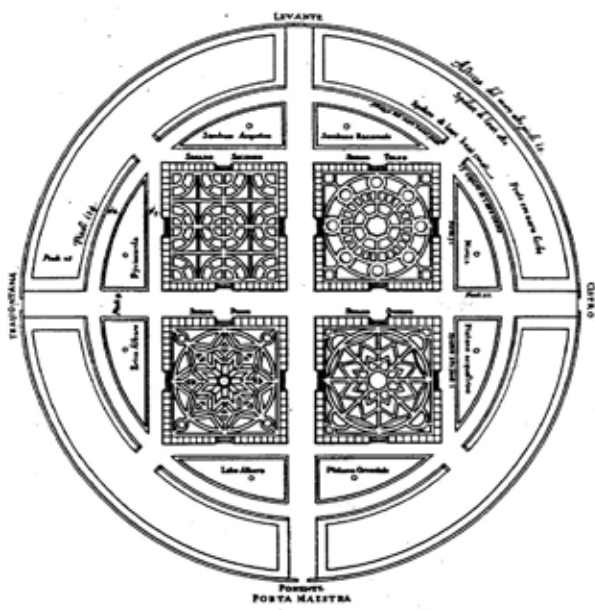
³ Silvia Fogliati, Davide Dutto, *ibid.*, pp. 16-17

⁴ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Milano, Adelphi, 1998, pp. 371-372

⁵ Luciano Bellosi, I Limbourg precursori di Van Eyck? Nuove osservazioni sui mesi di Chantilly, in *Prospettiva*, n.1, Firenze, Centro Di Della Edifimi, 1975, pp. 24-34



09





12

10. Pianta dell'Horto dei semplici di Padova, XVII secolo

11. Creazione, Peccato originale e Cacciata dei progenitori, Miniatura delle Très Riches Heures du Duc de Berry, Fratelli Limbourg, 1416

12. Pagina Miniata delle Très Riches Heures du Duc de Berry, Fratelli Limbourg, 1416

⁶ Silvia Fogliati, Davide Dutto, *ibid.*, pp. 16

di forma circolare, isolata tra le nubi del cielo o le acque della terra.⁵

Lo spazio è raffigurato ancora secondo la concezione medioevale, sebbene la miniatura risalga all'incirca al 1416, come un *hortus conclusus* circoscritto da un muro di mattoni, ricco di piante in fioritura simbolo dell'eterna primavera, stagione in cui si ritiene fossero stati creati il paradiso e il mondo, e al centro della composizione la fontana della vita eterna collocata alla base di un'articolata struttura gotica, secondo il gusto e lo stile dell'epoca. L'opera dei Fratelli Limbourg illustra in primo luogo il giardino nell'immaginario medioevale, ancora presente come modello in quello rinascimentale, esemplificato anche dalle xilografie dell'*Hypnerotomachia* e nella struttura dell'isola di Citera. In secondo luogo enfatizza il giardino come spazio del racconto, in cui prendono luogo i momenti salienti dei progenitori: Eva che cede alla tentazione del serpente e raccoglie il frutto del peccato che poi offre ad Adamo, Dio che punisce la coppia che gli ha disobbedito e infine un cherubino che li caccia per sempre dal paradiso. Il racconto presentato evidenzia una stretta complementarità tra i libri e la loro funzione prettamente narrativa, richiamando il legame comunicativo utilizzato dall'autore tra testo e xilografie, avvicinandosi alla tradizione dei codici miniati. Nel resto del codice di *Très Riches Heures*, gli artisti coronano il testo con miniature di forme floreali, ritraendo giardini in fiore che si appropriano di tutto la pergamena, trasformando i fogli in veri e propri trionfi di verzura.

Oltre alle xilografie l'incunabolo aldino introduce ulteriori innovazioni che hanno arricchito la narrazione e accentuato l'importanza dell'opera, legandola ancor più saldamente ai molteplici significati del giardino, in particolare la *technopaegnia* che riguarda l'impaginazione del testo, dove le frasi si articolano secondo un disegno che riproduce forme e soggetti tipici dei giardini, così le parole mentre descrivono il giardino nella mente, lo rappresentano sulla carta con un chiaro rimando all'*ars topiaria*.⁶ Questo espediente instaura un rapporto reciproco tra il libro che tratta dei giardini e il giardino che si appropria del libro, lasciando che i due concetti si mescolino in un'unica identità. La miniatura dei Fratelli Limbourg illustra come il giardino dell'Eden sia un racconto, lo spazio della narrazione, e allo stesso tempo il racconto è il giardino stesso in quanto tutta la vicenda biblica della Genesi si intreccia inseparabilmente con questo luogo che viene ricamato tra le pagine miniate. Foucault nei suoi scritti

evidenzia la reciprocità tra libro e giardino, in quanto quest'ultimo "fin dall'antichità più remota, è un luogo di utopia" e per questo

"si ha spesso l'impressione che sia facile ambientare i romanzi nei giardini: è che in effetti i romanzi sono nati dall'istituzione stessa dei giardini. L'attività romanzesca è attività di giardinaggio"⁷

e nell'*Hypnerotomachia* attraverso la tecnica della *technopaegnia*, la fusione è massima, non è più solo il disegno di verzura a evocare la complementarietà, ma le parole stesse che si modellano come raffinate siepi di bosso. L'affinità tra i due elementi non è circoscritta al simbolismo concettuale riferito limitatamente alla rappresentazione, ma risulta molto più radicato e vetusto nel significato del verbo latino 'colere', ossia 'coltivare', riferito inizialmente alla coltivazione dei campi, e quindi dei giardini, e in seguito con l'avvento della filosofia nel mondo latino, alla cultura. Nel I secolo a.C., Marco Tullio Cicerone è il primo a raccogliere l'eredità greca e diffondere nel mondo romano antico la filosofia, fondando un nuovo vocabolario basato sulla traduzione dal greco di termini filosofici ancora inesistenti in latino e utilizzati ancora oggi in questa materia. Cicerone sceglie di tradurre il vocabolo 'paidèia', ovvero 'educazione', 'formazione', con il verbo 'colere' attribuendogli anche l'accezione di 'cultura' perpetuata nel tempo e testimoniata esplicitamente nella lingua italiana odierna nel termine 'colto' che, a seconda della pronuncia dell'accento sulla prima 'o', contiene il doppio significato di 'acculturato', riferito alla persona e 'raccolto', riferito ai vegetali.⁸

Risulta dunque più chiara l'affermazione di Foucault che identifica la scrittura con il giardinaggio, entrambe le attività indicano la medesima intenzione di coltivare qualcosa, che siano concetti o giardini, o concetti nei giardini o giardini di concetti, confermando quello scambio continuo di significati tra libro e verzura che genera un'ambiguità tale da arricchire ulteriormente il valore di questo spazio architettonico. Così se nell'antichità coltivare l'*otium* significa coltivare la filosofia nel giardino della mente per accrescere la condizione umana verso la civiltà. Nel Rinascimento il giardino è lo spazio dell'*otium* in cui viene coltivata la cultura, in cui condensare tutto il sapere umanistico esemplificato nell'isola di Citera. Allo stesso tempo l'intera opera del Colonna rappresenta una forma di giardinaggio erudito in cui oltre a dare forma a un nuovo Eden, modella

⁷ Michel Foucault, *Utopie. Eterotopie*. Napoli, Cronopio, 2006, pp. 20

⁸ Cosimo di Bari, *Dopo gli apocalittici. Per una media Education "integrata"*. Firenze, Firenze University Press, 2013, pp.128-129



FLORIDO VERI .S.

Et l'altra gestaua
uno Trophæo de
alcuni germuli &
uiridanti furculi
connexi & instru-
menti rurestri sal-
tando cum anti-
co rito & plauso,
solennemente gy-
rando, & ad una fa-
cra Ara quadran-
gula circinanti,
Nel medio del co-
moso & florifero,
& de chiarissimi
fonti irriguo pra-
to, religiofamen-
te constituita. La-
quale cum tuti gli
exquisiti liniamé-
ti de excellentissi-
ma factura, era ex-
scalpta egregiamé-
te, in cádido & lu-
culeo marmoro.

In qualúque fron-
te dellaquale uno

incredibile espresso duna elegante imagine promineua, quasi exacta. La
prima era una pulcherrima Dea cum uolante trece cincte de rose & d'altri
fiori, cum tenuissimo supparo æmulante gli uenustissimi membri subie-
cti, Cum la dextra sopra uno sacrificulo de uno antiquario Chytropode
flammula profiliente. fiori & rose diuotaméte spargeua, Et nel'altra teniua
uno ramulo de olente & baccato Myrtho, Par alei uno alifero & spe-
ciosissimo puerulo, cum gli uulnerabondi insigniiri-
dente extaua, & due columbine similme-
te, Sotto gli pedi della quale figura
era inscripto . fiori
do ueri .S.

*



con l'immaginazione un'intero mondo parallelo e irreale in cui coltivare la conoscenza, dove il libro e il giardino si identificano nello spazio della contemplazione platonica.

Tutto il simbolismo di cui è impregnata l'opera viene costantemente riflesso nelle illustrazioni inserite tra le pagine del racconto che oltre a raffigurare la parte narrativa, arricchiscono la storia con immagini cifrate di ambigua interpretazione. Questo ulteriore espediente grafico si chiama *hieroglyphica*, ovvero l'utilizzo di immagini iconografiche, legate agli interessi filosofici umanisti, che evocano concetti più ampi e complessi, tipici del sistema ideogrammatico dei geroglifici egizi scoperti nel 1419 con il ritrovamento degli *Hieroglyphica* di Horapollo, un preziosissimo manoscritto alessandrino del IV secolo d.C.⁹ Tale sistema offre la possibilità di esprimere attraverso disegni simbolici, concetti e idee senza un nesso necessariamente logico o analitico, ma attraverso semplici associazioni che tuttavia possono assumere innumerevoli significati. Come i giardini del Rinascimento sono allestiti con sculture ed elementi simbolici, allo stesso modo il libro-giardino è costellato di immagini codificate, talvolta di sottile interpretazione, davanti alle quali fermarsi a contemplare il significato, come durante una passeggiata in un giardino di qualche villa fiorentina, rendendo il lettore ancora più partecipe della vicenda coinvolgendolo tra le pagine del libro. Il linguaggio ideogrammatico dei geroglifici sprigiona un fascino irresistibile e oscuro che avvolge nell'ermetismo e nell'ambiguità l'aspetto comunicativo della lingua, costruendola attraverso simboli che necessitano di un codice per decifrare informazioni altrimenti celate. Tra le pagine dell'*Hypnerotomachia*, i colti espedienti grafici e narrativi nascondono un coro pansemantico di concetti, fonti e culture di cui l'opera è intrisa, presentandosi come un'enciclopedia di retaggio pliniano del sapere umanistico, dove i continui riferimenti all'aspetto artistico, architettonico e dei giardini riflette un'evidente rilevanza nel contesto culturale del tempo. Ogni aspetto di questo libro, dai contenuti della narrazione alla stampa, si propone come un concetto da indagare, un significato da svelare, un'innovazione da cogliere e il giardino di Citera ne costituisce l'apoteosi.

I tre termini greci che formano l'*'hypnerotomachia'*, oltre a dichiararne il tema, ne delineano una chiave di lettura caratterizzata da una tripartizione della struttura dell'opera che si rifà alla divisione dell'anima secondo

14. Esempi di *hieroglyphica* tratti da *Hypnerotomachia* Poliphili, 1499

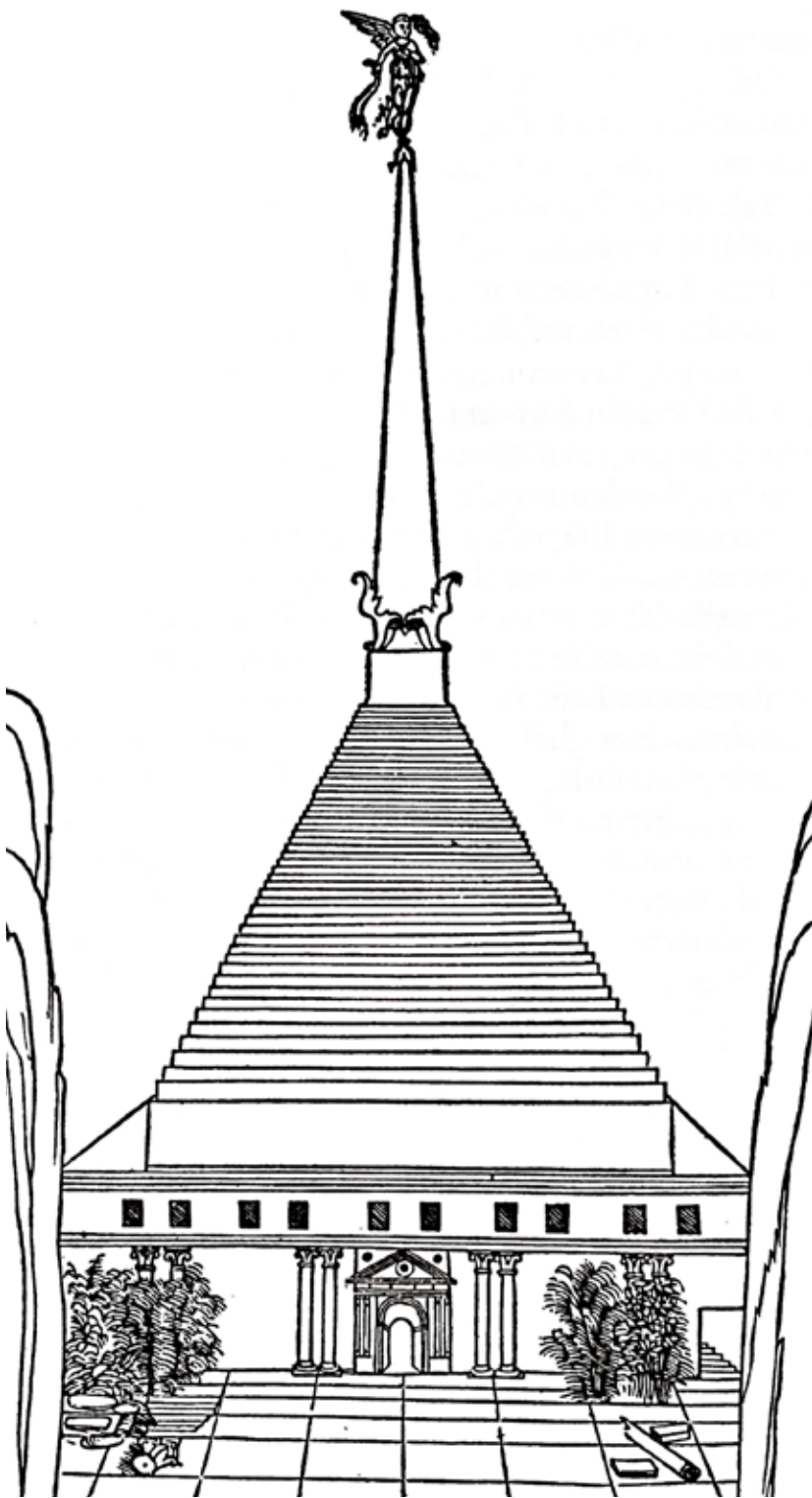
⁹ Silvia Fogliati, Davide Dutto, *ibid.*, pp. 16

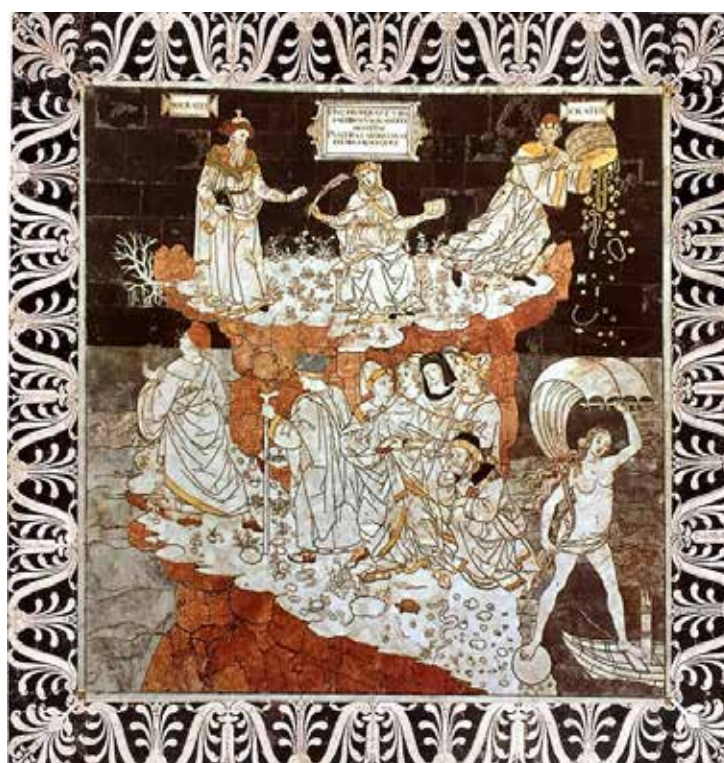
Platone in tre forme, espressa dai primi tre monumenti che appaiono in sogno a Polifilo: il colosso che raffigura l'anima irascibile, il cavallo insieme ai fanciulli, che rappresentano l'anima concupiscibile e infine l'elefante che simboleggia l'anima razionale. Secondo il filosofo solo assopendo l'anima irascibile e concupiscibile è possibile affidare all'anima razionale il sogno, considerato foriero di verità.¹⁰

Il romanzo è un racconto allegorico che oltre a proporre una descrizione del primo prototipo di giardino rinascimentale, evidenzia il simbolismo che caratterizza da sempre questo luogo. Esso pone l'accento su due aspetti peculiari del giardino, in primo luogo la sua scissione dalla realtà, inserendo la narrazione all'interno della dimensione onirica e la slega dai limiti convenzionali. In secondo luogo la lotta amorosa che enfatizza l'aspetto edonista ed erotico del giardino, contestualizzato nel Rinascimento come mitologico 'giardino di Venere', sensuale e rigoglioso emblema della fertilità della natura, che evoca l'ancestrale spazio del piacere dell'Eden e della tentazione che si insinua tra le frasche della perfezione. Entrambi i temi sono esemplificati nella descrizione del giardino di Citera, isola natia e sacra a Venere, che rappresenta il culmine della ricerca allegorica del protagonista, in un trionfo di simboli e immagini ampiamente ripresi e imitati dagli architetti contemporanei e posterì.

¹⁰ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili. Il viaggio dell'anima*, di Mino Gabriele. Milano, Adelphi, 1998, voll. 2, pp. XII-XIII

15. Piramide, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499





16

“ Il sogno è un luogo oscillante fra terra e cielo, tra le affezioni corporee e sensibili, che ne obnubilano la visione, e le aspirazioni dell'anima dischiusa a conoscere e migrare, a vedere chiaramente l'intelligibile. „

Mino Gabriele, Il viaggio dell'anima. Introduzione a Hypnerotomachia Poliphili. 1998

IL VIAGGIO DELLA CONOSCENZA

Il simbolismo che caratterizza l'aspetto stilistico ed editoriale dell'*Hypnerotomachia Poliphili* e che lega il libro-giardino indissolubilmente al giardinaggio, è un riflesso diretto dei contenuti della narrazione che celano nell'allegoria innumerevoli concetti filosofici e culturali che trovano nello spazio del giardino il luogo perfetto in cui essere coltivati.

I temi principali trattati nel racconto sono declamati dal titolo di matrice ellenica dell'opera, 'hypnos', che significa 'sogno', 'eros', ovvero 'amore' e 'machia', cioè 'lotta', quindi 'lotta d'amore in sogno'. Il primo termine costituisce il punto di partenza in cui l'autore dichiara l'importanza imprescindibile della dimensione onirica nello sviluppo della trama, oltre ad averne permesso la sopravvivenza dalla censura dal Rinascimento fino ad oggi. Polifilo all'inizio del racconto si addormenta e si risveglia in una selva oscura, in preda al panico fugge da questo luogo e si assopisce nuovamente in un "dolce somno"¹, proiettando il lettore in un sogno nel sogno che lo immerge in una nuova dimensione, lontana dal mondo reale. Questo espediente riprende una tecnica esoterica propria dei culti greco-latini dell'incubazione come purificazione profonda che attraverso tre stadi onirici prepara l'anima ad accogliere l'intelligibile. Così Polifilo nel primo sonno abbandona le membra dormienti, poi dopo la corsa nella selva si assopisce e purifica la mente e infine lo spirito si risveglia in luogo nuovo, pronto ad apprendere una vera e propria paideia dei sensi corporei.

Il racconto, svolto secondo un percorso evolutivo, è scandito da una serie di tappe e ingressi che chiamano il protagonista ad affrontare una serie di scelte che se prese saggiamente gli permettono di procedere verso un equilibrio virtuoso. Infatti sebbene il primo passaggio che conduce al regno di Eleuterillide viene imboccato impulsivamente da Polifilo per sfuggire alle fauci di un temibile drago, la scelta della via per lasciare questo primo regno nel tentativo di rincontrare Polia, costituisce il momento cattedartico del suo percorso.² Assecondando il volere della regina, il giovane viene accompagnato da due ninfe, Logistica e Telemia, che personificano rispettivamente la ragione e la volontà, dinnanzi a tre porte che rappresentano le strade possibili verso la saggezza: la prima è la porta della Gloria Dei, la via della gloria divina ottenuta con la rinuncia, la terza della Gloria Mundi, la via della gloria terrena ottenuta attraverso azioni valorose, infine la porta centrale della Mater Amoris, la via dei piaceri dell'amore.

¹ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Milano, Adelphi, 1998, pp. 12

² Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Il viaggio dell'anima, di Mino Gabriele. Milano, Adelphi, 1998, voll. 2, pp. XV



17

16. Il cammino dell'uomo virtuoso, Pinturicchio, 1505

17. Le tre porte, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499



18. Il sogno del cavaliere, Raffaello Sanzio, 1503-1504

³ Costantino D'Orazio, Raffaello segreto, dal mistero della Fornarina alle Stanze vaticane. Milano, Sperling & Kupfer, 2015

Il tema della scelta tra una strada virtuosa e una voluttuosa per compiere il proprio percorso sapienziale è un tema tipico del Rinascimento, spesso inserito tra le opere pittoriche dei grandi maestri dell'epoca come monito pedagogico rivolto ai grandi mecenati di prediligere la via casta e valorosa verso la *virtus*, professata dalle teorie neoplatoniche.

Ne *Il sogno del cavaliere* di Raffaello, dipinto tra il 1503 e il 1504, il giovane protagonista della scena viene ritratto nella medesima situazione di Polifilo: addormentato in mezzo alla natura sotto una pianta, che divide a metà la scena, sogna di dover intraprendere una scelta virtuosa rappresentata dalle due donne che gli stanno accanto. La prima a sinistra richiama la polifilesca Logistica e impersona la virtù che gli porta in dono la spada, simbolo delle glorie terrene e un libro, simbolo della cultura, ovvero della gloria celeste ottenuta attraverso la via della contemplazione. La donna a destra richiama invece Telemia e personifica il piacere che offre in dono un fiore, emblema archetipo dell'amore. Dietro alla Virtù, sullo sfondo, un percorso impervio sembra condurre verso una città, quasi ad indicare la scelta più sensata, tuttavia le due figure rimangono perfettamente bilanciate all'interno della scena in cui il sottile tronco rappresenta l'ago di una bilancia che invita il cavaliere all'arduo compito della scelta.³

Se nel dipinto Raffaello lascia la decisione in sospeso stuzzicando l'osservatore, nell'*Hypnerotomachia* con grande disappunto di Logistica, quindi della ragione, e trionfo di Telemia, ossia della volontà, la scelta viene coraggiosamente compiuta e il protagonista ribalta le aspettative dei contemporanei imboccando la via della *Mater Amoris*, il piacere come strada verso la saggezza. La scelta apparentemente sorprendente narrata dal Colonna non costituisce un *unicum*, ma si rifà a un'altra tradizione letteraria rispetto a quella neoplatonica del suo tempo, ovvero all'amore cortese medioevale che innalza la *voluptas* al posto della ragione, e trova nella donna amata la strada per arrivare a Dio, dunque all'illuminazione, come avviene nella *Comedia*, a cui si rifà l'autore nel simbolismo del sogno e della selva da cui prende inizio il viaggio sapienziale che culmina con la figura pura di Beatrice che accompagna Dante nel paradiso. Altro chiaro riferimento medioevale è il poema allegorico *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, cominciato nel 1237 e concluso cinquant'anni dopo da Jean de Meun, che narra in prima persona il sogno fatto in gioventù di

conquistare il fiore, ovvero la rosa, della donna amata.⁴

Oltre all'argomento trattato, l'*Hypnerotomachia* riprende da questi modelli il sogno come espediente fondamentale per poter affrontare il tema profano ed erotico espresso nella seconda parte del titolo, l'*'erotomachia'*. Ma la dimensione onirica, come stratagemma letterario per poter trattare argomenti delicati, ha origini più antiche di quelle medioevali e riportano al mondo classico con il *Somnium Scipionis* di Cicerone. Tratto dal VI libro del *De re publica*, Emiliano Scipione, protagonista dell'opera, sogna di incontrare il nonno Scipione l'Africano che gli predice un futuro glorioso segnato, tuttavia, da una morte prematura. Nel sogno, l'Africano da una parte si fa profeta degli avvenimenti futuri del nipote, dall'altra si fa portavoce della concezione dell'anima e del cosmo dell'autore.⁵ Il *Somnium ciceroniano*, insieme ai due poemi allegorici medioevali, costituisce il precedente a cui si rifà il sogno dell'*Hypnerotomachia*, in cui l'espediente onirico rappresenta la struttura portante del racconto che permette all'autore di esprimersi liberamente, dove l'anima-architetto si fa *genius loci* disegnando con l'immaginazione un alternarsi continuo di paesaggi edenici e perfette architetture come massima espressione dei sensi. Attraverso la scansione della trama offerta dalla *mnemotecnica* per mezzo di immagini spaziali, è possibile contestualizzare l'architettura spiritale narrata da Polifilo che costituisce un codice allegorico legato indissolubilmente alla meta finale del protagonista. Le opere architettoniche si presentano, come un vocabolario artistico che aiuta il lettore a comprendere le metafore e gli aspetti simbolici dell'opera, come l'alternanza spaziale natura-architettura che rappresenta metaforicamente i continui mutamenti di stato d'animo del protagonista, oppure la dicotomia materia-luce presente nelle descrizioni architettoniche, dove la luce riflessa sulla superficie dei manufatti plasma la materia, illumina l'architettura in un crescente fulgore che riflette il viaggio sapienziale di Polifilo che dallo "scuro bosco"⁶ passa alla luce e ogni edificio è gradualmente più luminoso di quello precedente fino ad arrivare alla radiosità senza precedenti dell'isola di Citera. La materialità degli oggetti e degli edifici incontrati provoca costantemente effetti di rifrazione della luce spiritale manifestata nei materiali da aggettivi come "levigassimo", "lucidissimo" o "politissimo" che esprimono il riflesso metaforico dell'illuminazione spirituale in atto nel protagonista.

Il tema della visio è un'aspetto centrale dell'espedito onirico, poiché esprime l'intenzione profetica e mistica del racconto. Prima di giungere nel regno di Eleuterillide appaiono a Polifilo due figure sibilline: un lupo come ammonimento contro l'avaritia amoris che l'avrebbe ostacolato e i palmizi che invece gli predicono il successo dell'impresa, come succede nella visio ciceroniana. Per tutto il viaggio il tema degli occhi è continuamente ripreso dall'autore che sottolinea il continuo tentativo di Polifilo di afferrare ogni cosa con la vista. Inizialmente questo è un tentativo senza riuscita ma che cela e profetizza il conseguimento di una visione interiore, dell'anima che una volta compiuto il percorso di purificazione gli permette la visione e la comprensione di tutte le cose, rappresentata dal coronamento dell'amore con Polia. Il fatto che da sempre nella tradizione platonica la visio in somniis corrisponda alla visione della verità rende interessante la scelta dell'autore di utilizzare tematiche artistiche e architettoniche come metafora etico-filosofica della crescita interiore.⁷ L'Hypnerotomachia sembra quasi profetizzare il futuro rigoglioso dell'arte dei giardini del Rinascimento che talvolta sembrano evocare una dimensione onirica che esagera e ingigantisce gli oggetti, in una prospettiva propria dell'inconscio che si risveglia e si accinge a una nuova vista, dichiarandosi come uno spazio inedito, imprevisto, dove la realtà che viene distorta ci accompagna per mano in un sogno.

Anticipando di quasi mezzo millennio le avanguardie del Novecento, come il surrealismo e l'astrattismo, l'autore attraverso la letteratura, mette in atto quel processo che solo opere di artisti come René Magritte, Joan Miró, Salvador Dalí, Wassily Kandinsky o Paul Klee sono state capaci di attivare, slegando la rappresentazione artistica dalla realtà per catapultarla nella dimensione dell'inconscio ed esplorare questo nuovo universo fatto di simboli che celano significati ambigui e compongono un vocabolario oscuro alla logica che richiama quello fondato da Polifilo. La Terra arata di Joan Miró, ad esempio, coinvolge in un panorama surreale dove i soggetti del dipinto presentano contaminazioni di forme geometriche irregolari e astratte e gli elementi naturali come le piante, il terreno e gli animali evocano lo spazio della campagna catalana.⁸ Tuttavia ogni componente è soggetta alla metamorfosi onirica che al posto di trasformarsi nell'utopica perfezione dell'ottica rinascimentale, assume una forma ibrida e simbolica che coinvolge in un mondo diverso e affascinante,

⁴ Silvia Fogliati, Davide Dutto, Il giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale dalla Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio. Milano, FMR, 2002, pp. 10

⁵ Silvia Fogliati, Davide Dutto, ibid., pp. 10

⁶ Francesco Colonna, ibid., pp. 15

⁷ Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili. Il viaggio dell'anima, di Mino Gabriele. Milano, Adelphi, 1998, voll. 2, pp. XIX-XX

⁸ Umberto Manini, Walter Manini pittore. Tricase, Youcanprint Selfpublishing, 2015, pp. 62

dove le tinte di giallo e arancio intenso colpiscono la vista e trasmettono tutta l'energia di questo luogo mistico e richiamano quell'aura luminosa emanata da ogni superficie del sogno poliflesco. La fattoria, su un'apparente linea dell'orizzonte, insieme ai campi arati aiutano a contestualizzare lo spazio, sebbene le forme anomale dei soggetti e la presenza di parti del corpo legate all'aspetto sensoriale distribuite nello spazio, confermano la dimensione surreale della tela. Attraverso lo spazio onirico, il Colonna, come Mirò, propone la propria visione del mondo, la propria filosofia, narrando in chiave allegorica il viaggio dell'anima di Polifilo, dove l'immaginazione plasma un luogo lontano dal tempo e dallo spazio e ogni elemento è intriso di un significato che conduce alla conoscenza. Come avverrà in seguito con il surrealismo, l'autore fa dell'ars imaginandi una vera e propria tecnica narrativa che compone gradualmente il viaggio di Polifilo, spiegando in una parte del racconto di Polia, nel secondo libro, il processo creativo per costruire una finestra mentale in cui assemblare un nuovo mondo, fondato sulla percezione dei sensi che conferiscono veridicità all'immaginazione. Nella produzione di Mirò la presenza di organi sensoriali come occhi e orecchie è persistente, perché legata a quello che l'uomo coglie dal contesto che lo circonda, rielaborandolo nell'inconscio, specialmente quando ci si trova in mezzo alla natura in cui la percezione di ogni senso si acuisce maggiormente. Così nel mondo onirico di Polifilo i cinque sensi sono costantemente stimolati dal richiamo edenico del luogo e solo nel momento in cui impara a dominare le sensazioni, è pronto finalmente ad accogliere dentro di sé la visione del Tutto, nel fugace attimo del sogno che al risveglio è già scomparso.

La lotta d'amore che si trova ad affrontare Polifilo evoca un cliché tipico dei giardini arcadici, dove l'essere umano che abita un regno di abbondanza e pacifica felicità, viene turbato dalla tentazione. Dopo l'inizio turbolento in cui il protagonista viene rincorso dal drago, il racconto si apre su un panorama bucolico che richiama le descrizioni dell'Età dell'oro narrata per la prima volta da Esiodo nel suo poema *Le opere e i giorni*, dove gli uomini vivono in un'imperturbabile felicità. Nell'*Hypnerotomachia* il tema della lotta contro la tentazione, contro gli istinti primordiali, non solo costituisce il nodo centrale dell'opera, ma diventa il motore di crescita interiore del protagonista, che ritrovandosi nel pagano regno di Venere verrà iniziato al suo culto, raggiungendo alla fine la conciliazione tra ragione e virtù.⁹

19. Terra arata, Joan Miró, 1924

⁹ Silvia Fogliati, Davide Dutto, *ibid.*, pp. 33





Per quanto questa scelta possa risultare curiosa, quasi blasfema, il culto della dea dell'amore ha suscitato ampio interesse nel Rinascimento per via degli studi classici affrontati dagli umanisti che hanno sostituito alla figura della Vergine, a cui nel Medioevo vengono dedicati gli horti conclusi, la figura pagana di Venere e il giardino torna ad essere lo spazio dell'otium profano, dedito alla speculazione filosofica, piuttosto che alla preghiera, e al piacere dei sensi. Le opere di Botticelli, come la *Nascita di Venere* e la *Primavera* sono evidenti esemplificazioni di questo interesse artistico che aiutano a comprendere le scelte tematiche del *Colonna*, mettendo in luce alcuni elementi in comune. Nella *Primavera*, dipinta nel 1478 per la Villa di Castello di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, è interessante costatare il contesto in cui la scena prende vita, un giardino scandito da alberi da frutto su un prato di fiori che sembrano voler apparire come la scenografia di un teatro: gli alberi dietro alla figura centrale come elementi architettonici, si riversano sulla donna al centro, la dea Venere, quasi a voler incorniciare o rimarcare la sua aura divina evocando l'associazione con la Madonna solitamente raffigurata nel Rinascimento sotto un'edera. Il prato, ricordando i millefleurs ricamati sugli arazzi fiamminghi, è appena sfiorato dalle figure quasi danzanti che popolano la tela, descrivendo una scena allegorica di difficile interpretazione. A destra Flora, figlia di Zeus, una delle Ore che presso le porte del cielo lasciano passare le stagioni, viene afferrata dalla personificazione di Zefiro, vento primaverile proveniente da ovest. Accanto a Flora, una donna vestita di fiori personifica la Primavera e in secondo piano, al centro della scena si trova Venere, accompagnata da Cupido che volando sopra di lei punta una freccia contro le tre Grazie impegnate in una delicata danza a sinistra della tela. Infine l'ultima figura accanto alle tre fanciulle è Mercurio che agita il suo caduceo per allontanare le nubi.¹⁰

La scelta di ritrarre Venere e di posizionarla al centro dell'opera è la medesima dell'*Hypnerotomachia* che vede l'iniziazione al culto della dea come prerogativa per la riuscita del protagonista. Il dipinto di Botticelli, come il precedente di Raffaello, cela un messaggio virtuoso dietro alla figura della dea a cui si rifà anche il racconto di Polifilo, nell'intento di perseguire l'*humanitas* incarnata nel simbolo di Venere, ovvero la capacità di *ratio et oratio* propria dell'uomo che lo eleva e lo distingue dagli animali, permettendo all'umanità di progredire. In quest'ottica virtuosa

20. *Primavera*, Sandro Botticelli, 1478-1482

¹⁰ Carmelo Ciccà, *Il mito dell'Ibla nella letteratura e nell'arte*. Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 1998, pp. 60-61

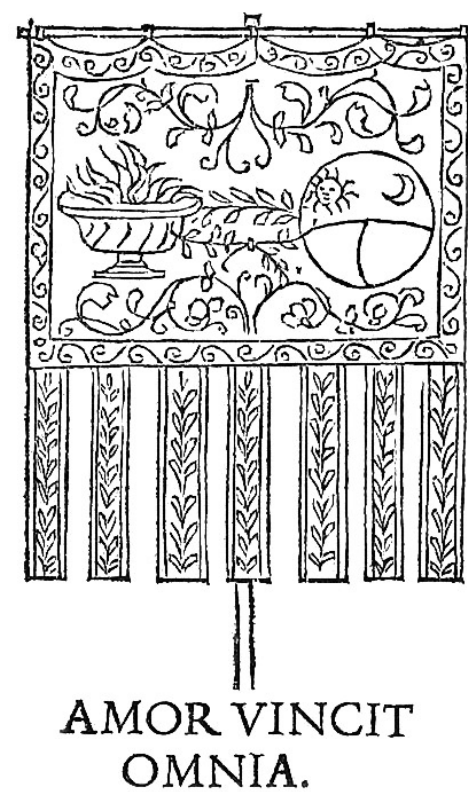
risulta chiaro l'intento pedagogico dell'*Hypnerotomachia*, in cui la conquista dell'*humanitas* da parte del protagonista costituisce il primo gradino verso la saggezza.

Tuttavia l'autore non si limita a una celebrazione della dea e del suo ruolo nella cultura del Quattrocento come esemplificazione della forza vitale e depositaria dell'amore nobile basata sulla filosofia neoplatonica, ma si rifà anche ad altre fonti e punti di vista tra cui l'Inno a Venere, incipit del *De rerum natura* di Lucrezio, e alla filosofia del piacere epicurea, istituendo all'interno del racconto una vera e propria religio *Veneris* costruita sulla duplice figura di Venere Urania-Pandemia, simbolo di forza cosmologica del Tutto.¹¹ Sulla vela della navicella guidata da Cupido verso l'isola di Citera vi sono disegnati dei *hyeroglyphi*, una ghirlanda avvolge e lega due elementi centrali che raffigurano un vaso che contiene una fiamma ardente, simbolo di amore, e un cerchio che contiene il sole, la luna e il movimento delle costellazioni, a rappresentare la totalità cosmica. Riprendendo l'Inno di Lucrezio che definisce l'"alma Venus" "genetrix, homnium divumque voluptas"¹², nell'*Hypnerotomachia* la dea dell'amore è inneggiata come una Mater Naturae, genitrice della terra e delle acque, simbolo di fertilità e sessualità, come forza generatrice del mondo, arrivando a trasmutare questa religio *Veneris* in una religio Naturae che trova il suo compimento nel giardino. Quando Polifilo davanti alle tre porte sceglie quella centrale della Mater Amoris, la via che lo inizia al culto di Venere, ribalta tutte le aspettative dei suoi contemporanei, imboccando la via della saggezza in una continua lotta tra *ratio* e *furor*. Sullo sfondo di un mondo pagano di matrice classica, abitato da creature del mito, l'autore con una maestria senza eguali introduce temi della tradizione medioevale, come il poema cavalleresco, in cui trasforma Polifilo nell'eroe che acciecato dalla furia amorosa per la donna amata non riesce a vedere con gli occhi della ragione. L'eredità della produzione letteraria medioevale costituisce un tassello fondamentale nella comprensione della lotta amorosa affrontata dal protagonista in cui la ricerca della donna amata si traduce nella metafora della ricerca della vista intesa come contemplazione del Tutto. Nell'amore cortese l'amata di nome allegorico come Laura, Angelica o Beatrice è la personificazione dell'illuminazione e l'amore stilnovista rappresenta la strada per arrivarci. Allo stesso modo Polia, ovvero 'tutte le cose', è la strada da intraprendere per arrivare alla saggezza, per togliere

¹¹ Silvia Fogliati, Davide Dutto, *ibid.*, pp. 35-36

¹² Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura*. Inno a Venere, I secolo a.C., vv. 1-2

¹³ Publio Virgilio Marone, *Bucoliche*. X, vv. 69



21

il velo del bruciante furor erotico che oscura la vista di Polifilo e poter finalmente vedere la propria amata. Solo nel momento in cui è veramente pronto, la donna svela la propria identità, poiché conquistare-vedere Polia, depositaria dei *mysteria Veneris*, significa conquistare la visio di tutte le cose. Ma la strada senza precedenti intrapresa nell'*Hypnerotomachia* non sta nella scelta della *voluptas*, ma nel rifiutare che la *ratio* soffochi i propri impulsi, assoggettandoli alla mente, come avrebbe voluto la scuola aristotelica cristiana medioevale e quella neoplatonica rinascimentale, ma permette che la ragione controlli e soprattutto educi i sensi attraverso gli eccessi della *voluptas*. Così, il verso ripreso dalle *Bucoliche* di Virgilio, “*Amor vincit omnia*”¹³, può essere considerato il sunto del viaggio di Polifilo, che purificandosi gradualmente in una continua lotta d'amore contro se stesso, raggiunge il vero piacere dell'anima: l'amore platonico.

21. Xilografia tratta da *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499



22

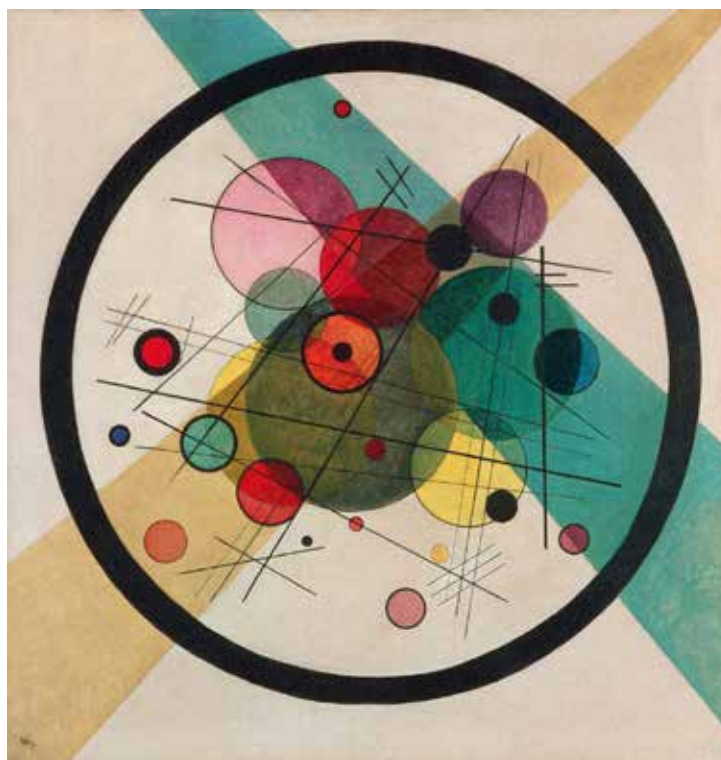
22. Polifilo assopito sotto l'albero, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499

L'autore partendo dal mito e dalla cultura pagana elabora un sincretismo religioso completamente inedito per l'epoca, basato sulla duplice natura della dea, che coniuga attraverso l'amore l'estetica dei sensi e dell'anima come conoscenza dell'intelligibile. Nell'antichità e nel Rinascimento la strada era rappresentata dall'aurea mediocritas aristotelica ottenuta attraverso il labor e la temperantia, dove la scelta virtuosa tra piacere corporeo e piacere dell'anima cadeva sempre sopra quest'ultimo. L'Hypnerotomachia invece sceglie la strada più improbabile e ribalta la gerarchia dei valori. Nel percorso di Polifilo sono la curiositas e la voluptas a spingerlo nella giusta direzione, ad ascoltare la ragione praticata attraverso il labor, quindi la fatica, nel domare le proprie pulsioni irrazionali, e la prudentia nelle scelte delle azioni. Così l'opera sembra voler esemplificare uno degli scandalosi precetti epicurei: l'uso della prudenza come strategia contro le insidie dei piaceri, che nell'opera significa scegliere l'iniziazione al culto di Venere. E' decisamente questo l'aspetto più eterodosso dell'opera, quello di coniugare in perfetta armonia filosofia neoplatonica e amore cortese, senza asservire la corporeità, ma educandola attraverso la fatica.¹⁴

Il sogno rappresenta dunque l'imprescindibile supporto letterario a un tema talmente discordante con la sua epoca da risultare rischioso, è l'arguzia letteraria che svincola l'autore dalle responsabilità etico-filosofiche che implica la narrazione di un'opera altrimenti considerata blasfema dalla sua contemporaneità. Inoltre da un punto di vista letterario, il sogno offre al Colonna la possibilità di eludere la forma del trattato filosofico con le conseguenti dimostrazioni logiche e poter affrontare comunque l'argomento con una maggiore libertà creativa sostenuta dal registro linguistico dell'allegoria.

In quest'opera senza precedenti l'autore è stato in grado di coniugare in una perfetta sincronia di topoi letterari apparentemente inconciliabili ereditati dal mondo mitologico pagano, da quello medioevale cristiano, fino alle più recenti fonti neoplatoniche, l'unione di ogni tipo di amore nella fusione di un abbraccio che avvolge il perfetto equilibrio tra corpo e anima, tra materia e luce che è proprio di tutte le cose del mondo, celebrato nel trionfo del giardino di Venere che porta finalmente pace nell'erotomachia Poliphili.

¹⁴ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili. Il sogno filosofico*, di Marco Ariani. Milano, Adelphi, 1998, voll. 2, pp. XXXIV-XLI



23

“ [...] rerum naturam sola gubernas,
nec sine te quicquam dias in luminis oras
exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam [...] „

“ [...] tu sola governi la natura delle cose
né senza te alle luminose sponde della luce alcunché
sorge né si produce alcunché di lieto né di amabile [...] „

Tito Lucrezio Caro, De rerum natura. Inno a Venere. I secolo a.C.

TEORIZZARE IL MODELLO

L'isola di Citera, dimora di Venere, rappresenta la meta finale del viaggio e il compimento del destino del protagonista che attraverso il sogno e la lotta d'amore giunge in un contesto intimo e circoscritto, dove l'idillio del mito culmina nel giardino della perfezione, una nuova utopia che apre le porte all'ambizione dei futuri progetti del Rinascimento.

“E come ebbe tagliati i genitali con l'adamante
li gettò dalla terra nel mare molto agitato,
e furono portati al largo, per molto tempo; attorno bianca
la spuma dall'immortale membro sorti, e in essa una fanciulla
nacque, e dapprima a Citera divina
giunse,[...] la dea veneranda e bella, e attorno l'erba
sotto i piedi nasceva; lei Afrodite,
cioè dea Afrogenea e Citea dalla bella corona,
chiamano dèi e uomini, perché nella spuma
nacque; e anche Citea, perché prese terra a Citera [...]”¹

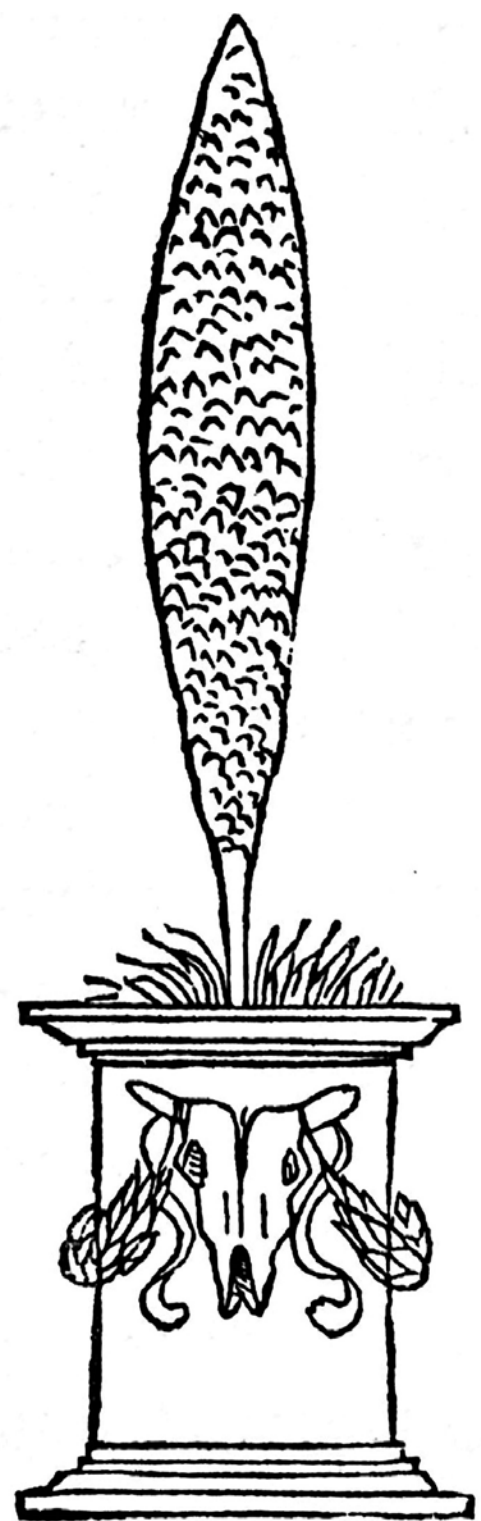
Secondo il mito Citera è l'isola in cui Venere Urania è stata condotta dopo la sua nascita dalle onde del mare e nel racconto è il luogo in cui i due amanti ormai ricongiunti, vengono condotti a bordo di una navicella scortata da Cupido, per celebrare la loro rinascita spirituale concretizzata nel matrimonio mistico celebrato dalla dea stessa. Ogni aspetto di questo luogo costituisce il culmine della narrazione, non solo dal punto di vista del percorso, ma anche di tutti i temi simbolici che hanno tessuto la trama, facendo di questo giardino un'icona di bellezza e armonia senza eguali. L'aspetto più interessante dell'isola-giardino è la composizione formale dettata da un ambizioso progetto architettonico immaginato dall'autore descritto e affiancato per la prima volta fuori da un trattato di architettura, dall'abbozzo di una pianta, sebbene presenti alcune incongruenze rispetto al testo. Di forma circolare, il giardino si sviluppa attraverso dei terrazzamenti che seguono le regole architettoniche basate sull'ordine e la gerarchia spaziale: la struttura costituita da cerchi concentrici è tripartita in tre fasce principali che crescono in altezza, diversificate dalle categorie di piante sempre più raffinate man mano che ci si avvicina al centro, istituendo la scansione canonica dei giardini rinascimentali. L'anello più esterno è caratterizzato da una flora e fauna selvagge, l'anello centrale da frutteti e infine l'anello più interno contiene aiuole di erbe e fiori.

¹ Esiodo, Teogonia. Afrodite. VII secolo a.C., vv. 188-199

Ogni cerchio è contenuto da un elemento verticale di chiusura permeabile, ma che avvolgendo i singoli giardini, ne impedisce la vista completa dal basso e offre così un progressivo effetto a sorpresa. Il fatto che ogni passaggio di livello sia scandito da un'ostacolo visivo, richiama il percorso intrapreso da Polifilo, proponendo un viaggio nel viaggio che ne evidenzia la profondità simbolica. La struttura a strati crea un gioco di terrazzamenti prospettici in cui riecheggia il ricordo dei giardini pensili di Babilonia o della Gerusalemme Celeste narrata nell'Apocalisse e godrà di molta fortuna dal Rinascimento in poi, diventando un tema onnipresente nel giardinaggio, in cui solo dal punto più alto, in questo caso l'anfiteatro di Venere, nella realtà, le regge dei ricchi signori, è possibile una visuale completa.²

Nel tentativo di verticalizzare il giardino risulta necessario adoperarsi di espedienti architettonici che si armonizzino con questo nuovo spazio, trovando un naturale ausilio negli elementi botanici che prima ancora di essere ornamenti o arredi sono espedienti architettonici funzionali che compenetrano l'architettura in una perfetta armonia tra natura e artificio. Non manca tuttavia l'utilizzo di arredi e manufatti che richiamano la tradizione classica, come statue o vasellame che denunciano l'interesse degli umanisti per l'arte greco-latina e la presenza di opere topiarie che plasmano le piante attraverso l'artificio coinvolgendole nel disegno umano.

L'autore-architetto riprende questa tecnica molto antica utilizzata anche nel medioevo per trasformarla in architettura: la progressione botanica che parte da piante selvatiche fino ad arrivare a erbe e fiori più nobili, è accompagnata da un graduale sviluppo dell'ars topiaria che da cespugli più radi arriva a tessere strutture talmente elaborate da considerarsi propriamente delle architetture di verzure di cui Polifilo elenca le misurazioni come per le strutture di pietra. L'aspetto più raffinato nell'uso di quest'arte è la progressiva compenetrazione di piante e architettura che sfuma impercettibilmente in un legame indissolubile tra natura e artificio architettonico, esprimendo quell'*harmonia mundi* che il giardino di Venere simboleggia e che nel Rinascimento viene definito 'terza natura'.³ Tra il XV e il XVI secolo gli umanisti come Claudio Tolomei, che trattano nelle loro opere l'arte dei giardini o si cimentano nella loro descrizione, si rendono immediatamente conto della particolarità di questo nuovo spazio



architettonico in cui,

“combinando arte e natura, è diventato impossibile discernere quale sia quale. A volte sembra un artificio naturale, a volte come una natura artificiale”⁴

e per primi, ma separatamente Jacopo Bonfadio in un epistola del 1541 afferma

“[...] per li giardini [...] La industria de' paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte è fatta artefice, e connaturale de l'arte, e d'ambidue è fatta una terza natura, a cui non si conosce il nome”⁵

e Bartolomeo Taegio nel trattato del 1559, *La Villa*, scrive

“[...] l'industria di un accordo giardiniero, che incorporando l'arte con la natura fa, che d'ambidue ne riesce una terza natura”⁶

coniando entrambi il concetto di ‘terza natura’ riferito al giardino, dove verzura e architettura sono talmente innestate l’una nell’altra che è impossibile identificare separatamente le parti che la compongono, dando origine a un terzo spazio che trova nella figura mitologica di Ermafrodito la personificazione di una duplice natura e allo stesso tempo nessuna, un equilibrio degli opposti che esemplifica la perfezione e la mostruosità.⁷ Il poeta latino Ovidio racconta il mito del giovane Ermafrodito, figlio di Venere e Mercurio, che una volta unitosi in amore alla ninfa Salmace si tramuta in un essere androgino e l'unione tra i due corpi rappresenta la perfezione, l'amore e la complicità tra due entità che diventa una sola forma, che non è effettivamente né femmina né maschio, ma entrambe e nessuna, esattamente come il giardino, uno spazio ibrido e sperimentale dove l'amore attraverso il sogno dà vita a una magnifica mostruosità. Il giardino di Citera come quelli dal Rinascimento in poi rappresenta la sperimentazione di idee e concetti, l'innesto tra cultura e natura, in quanto il pensiero architettonico e tutti gli studi prospettici vengono applicati allo spazio, insieme a temi astratti trasformando il giardino nel simbolo del sapere umanistico.

² Silvia Fogliati, Davide Dutto, *Il giardino di Polifilo*. Ricostruzione virtuale dalla *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio. Milano, FMR, 2002, pp. 19-20

³ John Dixon Hunt, *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*. London, Thames & Hudson Ltd, 2000, pp. 32-33

⁴ Claudio Tolomei, *De le lettere di m. Claudio Tolomei lib. sette con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordine de l'ortografia di questa opera*. Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547

⁵ John Dixon Hunt, *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*. London, Thames & Hudson Ltd, 2000, pp. 33

⁶ John Dixon Hunt, *ibid.*, pp. 32

⁷ Luke Morgan (2011). The monster in the garden: the grotesque, the gigantic, and the monstrous in Renaissance landscape design, in *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 31:3, DOI: 10.1080/14601176.2010.530389, pp. 177



La tridimensionalità dell'isola oltre ad avere valenza architettonica, rappresenta l'ascesa spirituale del protagonista verso la visione della dea, più si avvicina all'anfiteatro al centro del giardino e più lo spazio diventa intimo, contenuto, dove l'ultimo anello è cinto dall'acqua quasi a ricordare il fossato di un castello che sottolinea il passaggio in un mondo interiore, protetto, rappresentato da un'isola nell'isola che evoca il sogno nel sogno di Polifilo. Ogni passo, ogni descrizione del protagonista nel graduale addentrarsi nel cuore dell'isola sempre più splendida e rigogliosa riflette il progressivo addentrarsi nel cuore del suo percorso sapienziale in un climax ascendente che riflette la crescita in atto nella sua anima. Al centro dell'isola, di insuperabile bellezza l'anfiteatro di Venere, la cui forma circolare apre la strada alla tradizione dell'ippodromo nelle ville, costituisce il culmine del viaggio nel viaggio verso il centro di Citera, in cui è collocato il fonte e il sepolcro di Adone.⁸

Il misticismo trasmesso dal luogo è legato alla sua struttura geometrica, che antepoendosi alla buia e caotica selva iniziale, descrive un luogo perfettamente ordinato sotto la chiarezza di una luminosità rifulgente e il rigore della geometria. La forma del cerchio intersecato da raggi di strade, scalinate e ponticelli, sommata alla numerologia simbolica che descrive le dimensioni del giardino in tutti i dettagli che lo compongono, sia prettamente architettonici che vegetali, riflette il ruolo fondamentale della matematica e delle proporzioni dimostrata dal protagonista fin dall'inizio dell'opera come fondamento metafisico del mondo nel panorama umanistico che in seguito allo studio dei filosofi pitagorici, considerano la matematica il principio archetipo della formazione cosmica. Ogni cosa del mondo è numero, perfino Dio e questo significa che studiare i numeri e le forme geometriche significa studiare il divino che si manifesta nel mondo attraverso la proporzione matematica che istituisce il canone universale di bellezza e veridicità nell'architettura e ancor prima nella forma del corpo umano.

L'isola-giardino è un tripudio di simbologia numerica, dove la geometria fa da padrona come culmine di una serie di volumi geometrici che compongono le invenzioni architettoniche che costellano l'opera.⁹ In particolare il cerchio per la sua purezza e semplicità è la forma per eccellenza della perfezione divina, rappresenta nell'Umanesimo il cosmo nel suo eterno divenire ed è qui il giardino delle delizie, regno dell'Amor vulgaris,

25. Esempio di ars topiaria, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
26. Giove e Io, Correggio, 1531

⁸ Silvia Fogliati, Davide Dutto, *ibid.*, pp. 20

⁹ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Il viaggio dell'anima, di Mino Gabriele. Milano, Adelphi, 1998, voll. 2, pp. XVI-XVII

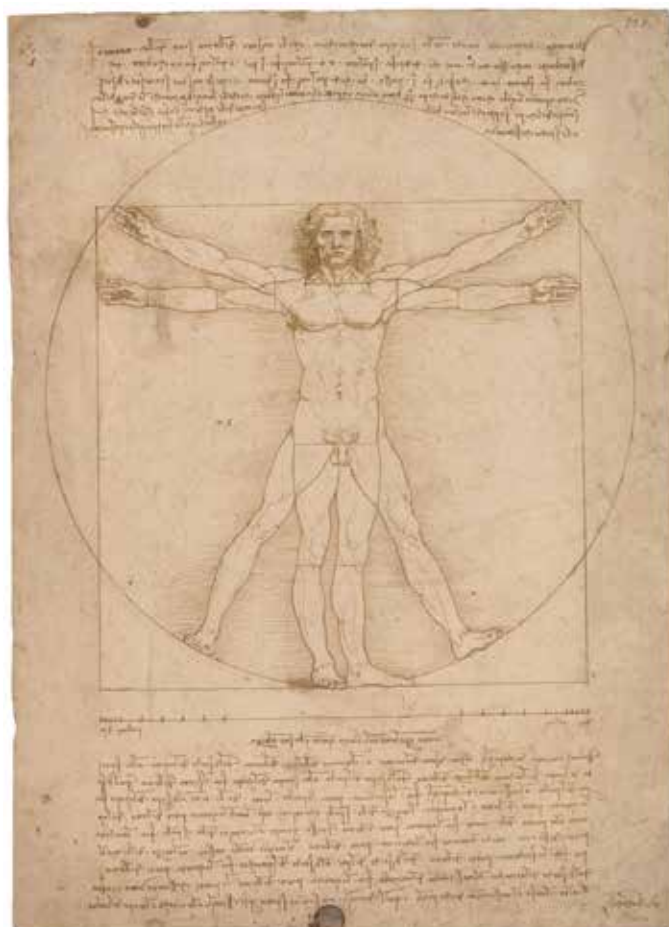
in cui alberga la dea genitrice del cosmo, foriera di abbondanza e fertilità. La forma del quadrato che scandisce i giardini all'interno degli anelli concentrici, non è lasciata al caso, come ogni elemento dell'opera, ma è ancora una geometria simbolica legata alla forma quadrata, che con i quattro lati, evoca i punti cardinali e gli elementi di cui è composta la terra, è l'allegoria della perfezione del mondo terreno, esemplificata nei tappeti persiani.

Emblematico di questa concezione è il famoso disegno dell'Uomo Vitruviano di Leonardo da Vinci risalente al 1490, che tenta di interpretare attraverso la raffigurazione, il canone delle proporzioni umane proposto da Vitruvio nel suo *De architectura*, in cui la figura umana perfettamente proporzionata può essere iscritta sia in un cerchio che in un quadrato. Leonardo offre la soluzione più interessante al problema, proponendo due posizioni differenti dell'uomo che oltre a risolvere geometricamente la questione, cela nel disegno un significato simbolico che va oltre la soluzione matematica. Il misticismo dell'opera affiora nei punti in cui la figura umana si relaziona con le due figure geometriche: il quadrato, simbolo della materialità, ha come centro il sesso dell'uomo simbolo della fertilità e dell'evoluzione della natura, attraverso cui si rigenera. L'uomo tocca con la testa, le mani e piedi, in posizione perpendicolare, i lati del quadrato a significare la staticità, l'inevitabile subordinazione alle leggi della natura; il cerchio, simbolo della totalità, presenta come centro l'ombelico, simbolo della vita come fonte di energia vitale della materia. La figura con mani e piedi più divaricati tocca il cerchio e l'intersezione col quadrato a rappresentare la dinamicità, la costante ricerca dell'uomo della conoscenza del significato della vita e le leggi che la governano.¹⁰ Anche Leonardo, come il Colonna, racconta di un uomo che dotato di libero arbitrio si allontana dalla stasi per muovere verso la comprensione delle leggi cosmiche che governano la natura, dove la matematica e la geometria rappresentano il linguaggio studiato per comunicare con l'universo e comprenderlo. L'interesse suscitato dalla proposta leonardesca, non risiede tanto nella soluzione geometrica tra le due figure, quanto nella risposta simbolica e ideologica che offre rispetto alla figura umana intesa non solo come materia, ma come spirito vitale di conoscenza.

Questo aspetto è lo stesso che regge tutta la trama dell'Hypnerotomachia: il desiderio di vedere-conoscere, stimolato dalla curiositas che

27. Disegno dell'Uomo vitruviano, Leonardi da Vinci, 1490

¹⁰ Marco Bussagli, A misura d'uomo. Leonardo e l'uomo Vitruviano, *Arteedossier*, n. 146, 1999, pp. 17-20



spinge il protagonista ad affrontare tutte le prove che si pongono lungo il cammino, giungendo infine nel giardino dell'illuminazione, il cerchio-giardino in cui cammina il Polifilo vitruviano, emblema della totalità del cosmo governato da Venere Natura. La geometria allegorica è ancora presente nel fonte di Venere di forma ettagonale, simbolo dell'equilibrio cosmico e nunziale ormai raggiunto da Polifilo: questo luogo è infatti la meta conclusiva del viaggio in cui appare la dea dinanzi ai due amanti e celebra il loro amore ormai purificato e degno in un'unione consacrata. Ogni elemento è splendido più di qualunque altro precedentemente incontrato, dai cieli cristallini che richiamano l'origine divina della dea, alla terra feconda del giardino da cui nascono innumerevoli tipologie di piante che incantano in una danza di colori, forme, profumi e suoni e inebriano tutti i sensi di Polifilo. E' l'eutopia di Venere che non ha precedenti nella perfetta armonia tra architettura e natura che avvolge in un'eufonia perfetta, il piacere contemplativo dei sensi, il luogo culminante di questo iter spirituale, un teatro allegorico del mondo interiore in cui il ruolo tra scena e attore si inverte, il teatro diventa spettatore del processo sapienziale e osserva i passi dell'attore Polifilo che si addentra nel giardino della coscienza.

L'irraggiungibilità di Citera a cui il giovane da solo non può accedere chiarifica la sua definizione di "insula estremamente desiderata"¹¹, che associa inevitabilmente questo luogo promesso all'idea del paradiso come premio divino profondamente bramato dalle anime pie. Il giardino di Venere non smentisce le aspettative, la sua descrizione coincide perfettamente con l'immagine idilliaca del giardino edenico presente nelle religioni e nelle leggende, dove tutto è pura bellezza che appaga il desiderio dei sensi di fare esperienza di quell'agognata felicità promessa. L'isola è circondata dal mare e un rivolo avvolge l'anfiteatro all'interno, proprio a simbolizzare il passaggio, l'accesso attraverso l'acqua purificatrice dello spirito necessaria per avere accesso alla rinascita, richiamando chiaramente il fonte battesimale cristiano foriero di nuova vita spirituale. L'acqua è un altro tema ampiamente ripreso dal giardino rinascimentale in avanti, attraverso peschiere, laghetti e fontane che evolveranno nel Seicento a tal punto da trasformare questo elemento nel protagonista di giochi e spettacoli di intrattenimento. Il fatto di essere un'isola, quindi un luogo lontano dal resto, inaccessibile se non grazie all'ausilio del divino,

sia concreto come nel caso di Cupido che scorta la navicella, sia spirituale attraverso una purificazione e preparazione interiore, pone Citera in una condizione differente rispetto alle altre mete visitate da Polifilo, che la eleva a un luogo altro dal mondo, elitario e sovranaturale.

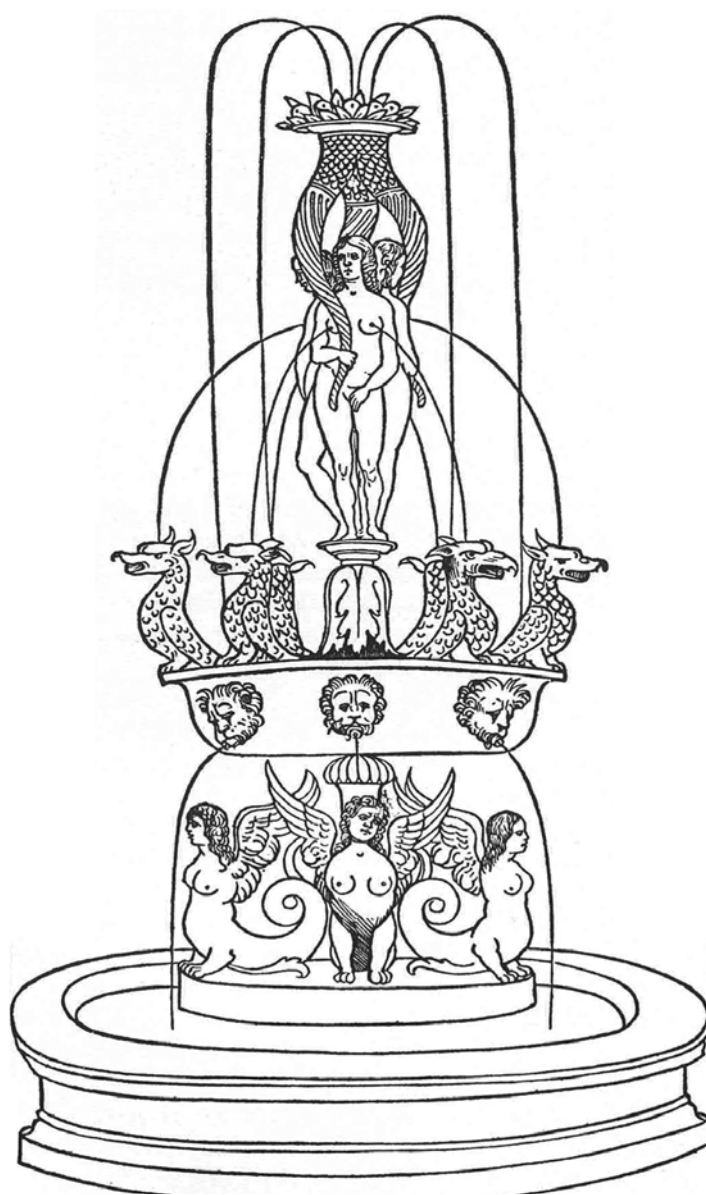
Il fatto che il giardino sia circondato dal mare che ne disegna il confine rievoca l'idea di *hortus conclusus* medioevale che a sua volta richiama l'idea dell'Eden, che in origine era raffigurato in un cerchio, come nella miniatura dei Fratelli Limbourg, da sempre considerata la forma della perfezione. Come le mura del giardino medioevale proteggono e raccolgono uno spazio intimo e ordinato, protetto dal caos esterno, allo stesso modo il mare protegge e preserva questo luogo che sembra dichiarare di appartenere a un altro mondo, è un altrove, un lontano paradiso ai confini della terra in cui spogliarsi di tutte le preoccupazioni, i pericoli e le difficoltà del mondo reale, un luogo in cui evadere e poter godere di tutte le delizie messe a disposizione della natura senza l'ombra della fatica e della sofferenza. L'idea del paradiso terrestre come oasi nel mare appartiene soprattutto al mito che racconta di isole lontane, perdute o nascoste come Atlantide o l'isola di Calipso, in cui gli erosi approdano nel corso dei loro viaggi. Allo stesso modo, Polifilo, nel percorso verso l'illuminazione, ci accompagna in un luogo lontano dalla realtà, isolato nel tempo e nello spazio in un'imperitura primavera che dona vita a ogni cosa.¹² Nella sua perfezione Citera propone la visione utopica di un *locus amoenus* in cui l'uomo evade i limiti della condizione umana verso uno spazio in cui l'ideale della felicità possa trionfare. Il giardino delle delizie è la meta reale o metaforica della ricerca spirituale e diventa così il simbolo del trionfo della forza divina come propulsione creativa, come *dynamis terrae*, dove l'amore incontra l'armonia dei sensi nella contemplazione della natura.

¹¹ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Milano, Adelphi, 1998, pp. 290

¹² Silvia Fogliati, Davide Dutto, *ibid.*, pp. 32

L'importanza strategica dell'*Hypnerotomachia Poliphili* nel panorama architettonico del Rinascimento risiede nel proporsi come pioniera di uno spazio che godrà di grande fortuna nel corso dei secoli: il giardino, acclamato come il fiore all'occhiello dei progetti più emblematici dal Quattrocento in avanti, tanto da un punto di vista prettamente progettuale, quanto simbolico. Esso costituisce l'opportunità plastica, reale in cui concretizzare tutte le credenze e gli studi del tempo, da quelli tecnici e matematici a quelli filosofici e speculativi, arrivando a coniugare nell'arte del giardino, architettura e filosofia neoplatonica. Il giardino di Venere descritto alla fine del primo libro, di cui viene abbozzato anche un disegno della pianta, istituisce il modello dei giardini rinascimentali, un *theatrum mundi* dove mettere in scena il classicismo e lo sperimentalismo in uno spazio architettonico ancora inesplorato.

28. **Fontana**, Xilografia tratta da *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499

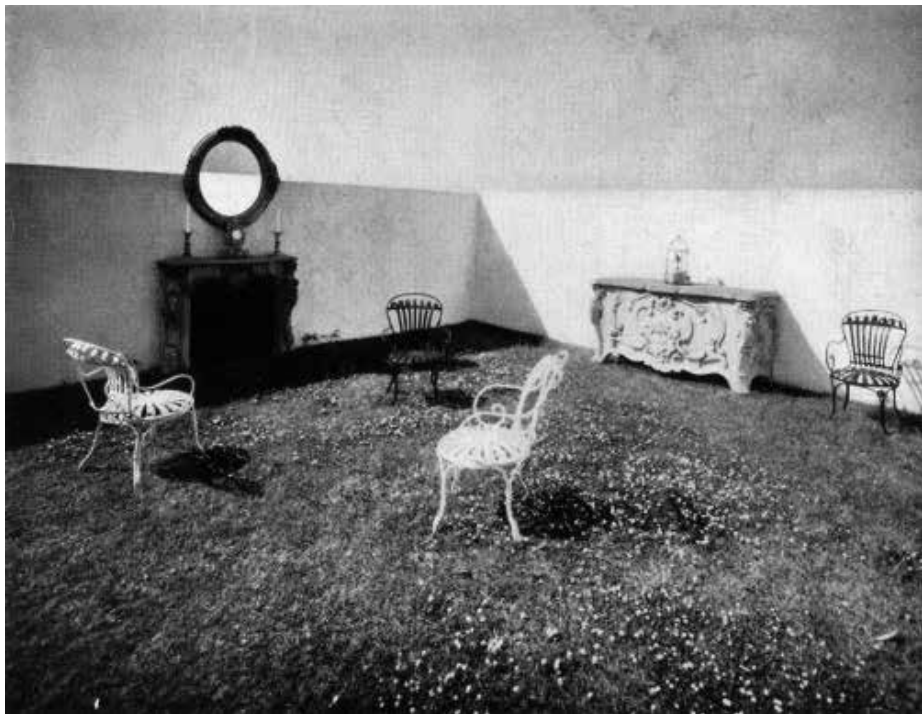


capitolo 02

S-CONFINARE IL LIMITE

“ Il forse è la parola più bella del vocabolario italiano, perché apre delle possibilità, non certezze... Perché non cerca la fine, ma va verso l'infinito. „

Giacomo Leopardi



Nel 1929 il conte Charles de Beistegui incarica Le Corbusier di elaborare una proposta per l'attico dell'Hotél Particulier di Parigi, lungo l'Avenue des Champs-Élysées, un appartamento collocato all'ultimo piano in cui poter ospitare eventi e feste per il Café Society parigino. L'architetto progetta uno spazio esterno sviluppato su tre terrazze-giardino che offrono una vista ritagliata su alcuni dei monumenti protagonisti della città, “L’Arc de Triomphe, la Tour Eiffel, il Sacré-Coeur e infine la massa verde che si estende dagli Champs-Élysées passando per le Tuileries fino a Notre-Dame”¹, in cui il confine determinato dai parapetti si fonde con il panorama circostante, dando vita a una promenade architectural, “un paesaggio architettonico, tanto interno quanto esterno, creato apposta su differenti piani stabiliti a quattro livelli successivi”². Le prime due terrazze sono costituite dal suolo erboso e da pareti di verzure dotate di un sistema elettrico che permette la scomparsa dei muri verdi per creare nuovi spazi e connessioni. L'ultimo parterre erboso è costituito invece da pareti bianche coronate dal blu del cielo che insieme agli arredi normalmente collocati all'interno di un'abitazione come il camino o la cassettera creano

la straniante sensazione di una vera e propria stanza a cielo aperto.

L'imprevedibile accostamento dei giardini arredati come se fossero un interno, a richiamare l'atmosfera surrealista a cui peraltro il conte Beistegui riteneva di appartenere, determina un ossimoro architettonico in cui le accezioni di dentro e fuori vengono ribaltate, o meglio, associate in una complementarietà che esplica nella maniera più letterale possibile uno dei principi cardine della poetica progettuale di Le Corbusier: “L'esterno è sempre un interno”³.

Ancora una volta il giardino diventa l'occasione di sperimentare e provocare, di esprimere estro e concetti partendo dai confini di uno spazio circoscritto che nonostante si richiuda su se stesso, apre alcuni scorci sulla città, invitandola a partecipare a quel gioco di ruoli in cui ogni elemento continua a ridefinire il proprio. L'artificio architettonico viene sommato alla natura, plasmata per ottenere uno spazio innovativo e stupefacente che offre la possibilità di isolare un luogo nel cuore di Parigi e aprirlo arbitrariamente su alcune visuali privilegiate, decontestualizzando completamente i campi semantici, interno ed esterno, sito e contesto.⁴

¹ Le Corbusier, Appartement avec terrasse, avenue des Champs-Élysées, Parigi, Architecte, 1932

² Le Corbusier, ibid.

³ Le Corbusier, 1923

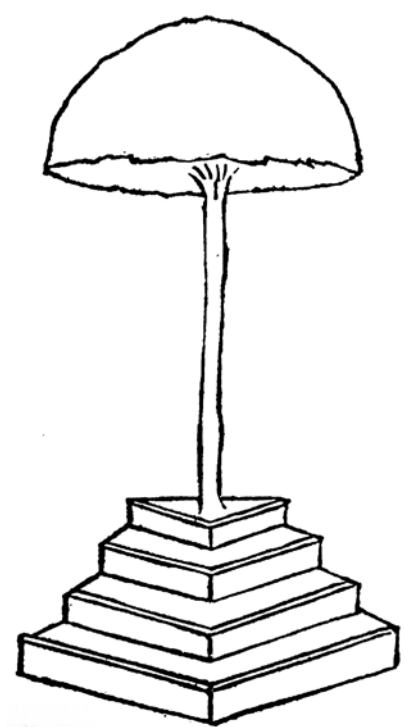
⁴ Bruno Reichlin, Dalla “souzione elegante” all’“edificio aperto”. Scritti intorno ad alcune opere di Le Corbusier, a cura di Annalisa Viati Navone. Zurigo, Mendrisio Academy Press, 2013, pp. 303-304

La difficoltà di inquadrare il giardino dentro un insieme di canoni o di incastrarlo all'interno di una definizione testimonia l'unicità di questo spazio così sfuggente e caleidoscopio, mai uguale a se stesso che declama quelle potenzialità artistiche e architettoniche che da sempre custodisce, rappresentando l'occasione di creare e sperimentare, di uscire dagli schemi, di evadere i confini delle regole, emulando la potenza della natura che per quanto manipolata, sfugge sempre ai limiti imposti.

L'originalità che trabocca da ogni aspetto dell'*Hypnerotomachia Poliphili* così ben progettata in ogni sfaccettatura esattamente come avviene nei giardini in cui nulla è lasciato al caso, oltre ad essere foriera di nuove idee diventate canoniche per tutto il Rinascimento in avanti, propone una lettura inedita nell'analisi dei progetti di parchi e giardini di qualunque epoca e fornisce un vocabolario di simboli e immagini che stimola analogie tematiche tra i progetti di periodi differenti. I muri di verzura innalzati dentro al giardino di Citera richiamano i muri di bosso progettati secoli dopo nell'attico Beistegui da Le Corbusier, accentuando l'artificio con l'aggiunta del movimento a scomparsa grazie all'elettricità e facendo ancora una volta del giardino lo spazio della sperimentazione.

L'isola poliflesca rappresenta in primo luogo, l'emblema della libertà espressiva, dove in un mondo lontano avvolto nel sogno ogni cosa diventa possibile, realizzabile, soprattutto nella dimensione artistica e progettuale dove le più mirabili architetture possono prendere vita con uno sperimentalismo architettonico senza precedenti, che trasformano la nuova arte dei giardini nell'opportunità di sognare e provare nuove forme in uno spazio slegato da limiti preposti dall'*imitatio canonica* dell'*Umanesimo*.

Tra il Quattrocento e il Cinquecento questa disciplina si concretizza in uno spazio capace di esprimere se stesso, sia nelle proprie fattezze con regole e morfologie, sia nell'espressione della propria destinazione d'uso soggetta solo all'imprevedibilità: il giardino non ha una funzione specifica è lo spazio della libertà, dove calma e introspezione lasciano repentinamente il posto a feste e sontuosi banchetti, perché ogni cosa è possibile nello spazio dell'evasione. In secondo luogo l'isola di Citera, come *summa* di tutte le tematiche dell'opera, mette in luce tre costanti nel concetto spaziale di giardino, a prescindere dalle epoche a cui appartengono: il sogno, la lotta erotica e l'utopia.



30

30. Esempio di ars topiaria, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
31. Dettagli dell'Attico Beistegui, Le Corbusier, Parigi, 1929



31



32



33



34

Il sogno, come il foglio bianco per gli artisti, è l'espedito attraverso cui si accede a un altro luogo, lontano e scisso, profondo ed esoterico, in cui si apre la narrazione possibile dell'impossibile, è la prima tappa dell'evasione, la prima opportunità di evadere le regole della realtà. Attraverso percorsi, labirinti, giochi d'acqua e forme plastiche che disegnano opere topiarie di verzure o statue di pietra che richiamano soggetti del mito, l'immaginazione è libera di passeggiare dentro un sogno, dove solo la fantasia può segnare i confini e il piacere dei sensi viene cullato dall'utopia di un paradiso ancora raggiungibile. La seconda costante è rappresentata dall'erotismo, in particolare da una lotta contro gli impulsi primordiali stimolati dalla figura femminile che evocano la tentazione di Adamo nell'Eden, introducendo questo tema fin dagli esordi dell'umanità, e il giardino, teatro del possibile, diventa lo scenario perfetto del trionfo della dea dell'amore, lo spazio in cui l'eros può esprimersi senza temere giudizio e offrirsi all'arte come imprevedibile soggetto. Infine l'utopia che inscena un giardino edenico immerso tra le acque, in una dimensione a metà tra terra e cielo, come un'isola utopica avvolta da un'aura di sacralità che evoca un misticismo intrinseco nella spazialità del giardino. Questo luogo richiama costantemente quella dimensione ancestrale ormai perduta ma che sempre solletica la fantasia degli uomini nel desiderio di un luogo perennemente felice, senza affanni e preoccupazioni, un luogo di libertà dove ogni senso è soddisfatto da prelibate delizie.

Ma l'aspetto interessante del giardino è che questo fascino esoterico, erotico e irraggiungibile si concilia perfettamente con l'estro pulsante di artisti e architetti, sempre pronti a cogliere l'opportunità di dar forma alle proprie idee in un luogo senza limiti. Come nel caso di Le Corbusier in cui gli è stata offerta la possibilità di creare uno spazio fuori dagli schemi. Nel Novecento infatti si apre un periodo di revival del giardino in cui numerosi architetti si dedicano privatamente o su commissione alla progettazione di giardini privati, dando voce a una creatività che talvolta negli edifici viene asservita alla funzionalità.

Nel 1925 Gabriel Guevrekian progetta il giardino 'di acqua e di luce' per l'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e in seguito il giardino di Villa Noailles, giardini cubisti che scandiscono lo spazio secondo l'idea della scomposizione geometrica in cui l'architettura gioca con la disposizione e i colori delle differenti essenze e delle fontane d'acqua.

32. Dalì a sei anni quando pensava di essere una bambina mentre carezza il pelo dell'acqua per vedere un cane dormiente all'ombra del mare, Salvador Dalì, 1950.

33. Le carezze della sfinge, Fernand Khnopff, 1896

34. Il giardino delle delizie, Hieronymus Bosch, 1480-1490

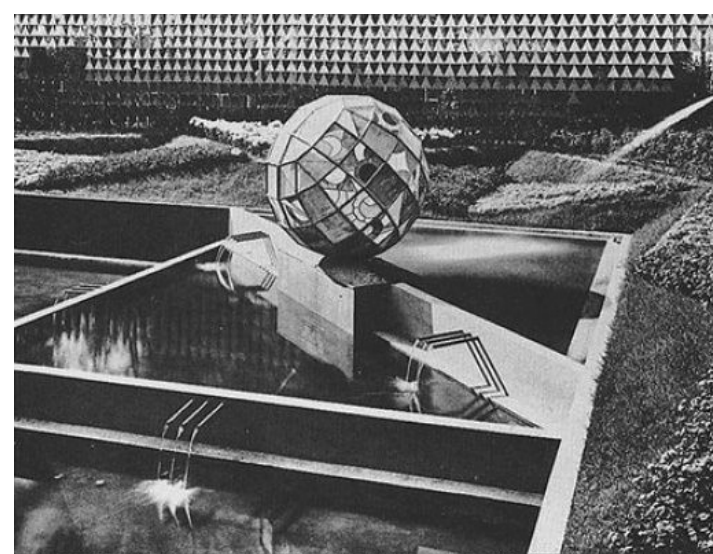
A Parigi i giardini Decò francesi pensati come ‘giardini architettonici’ declinano lo spazio secondo l'accostamento di forme e colori, come mostra l'acquerello *Parterre* di Albert Laprade tipici del gusto Decò o il più moderno *Techard Garden* in cui la natura viene plasmata secondo linee e forme architettoniche riprendendo ancora una volta il modello rinascimentale in cui la natura si amalgama con l'artificio in una fusione inscindibile,⁵ in cui il giardino privo di una reale funzionale diventa lo spazio della sintesi di un'idea architettonica, trasformandosi in una tela bianca in cui poter lasciar sconfinare la propria immaginazione.

L'analisi dei progetti presentati in seguito, attraverso linguaggi differenti legati all'epoca a cui appartengono, costituisce uno spunto di riflessione sulle sfaccettature concettuali del giardino che emergono in una serie di analogie che confermano e concretizzano i temi emersi solo in teoria nell'*Hypnerotomachia Poliphili* e li arricchiscono di nuovi significati. Il misticismo, l'erotismo e l'utopia che avvolgono lo spazio ancestrale del giardino traspaiono da questi progetti che sebbene eterogenei, trasmettono l'intenzionalità e la potenzialità del giardino come spazio in cui progettare senza regole vincolanti, in cui esprimere l'arte e la propria interiorità senza compromessi, in cui lasciare che il bisogno di evasione possa esprimersi liberamente.

⁵ Monique Mosser, Georges Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, a cura di Mario Bonini [et al.]. Milano, Electa, 1990 pp. 453-458



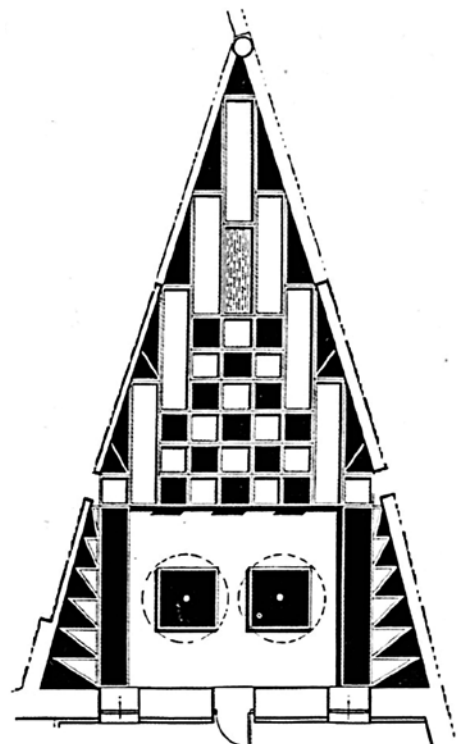
35



36



37



39

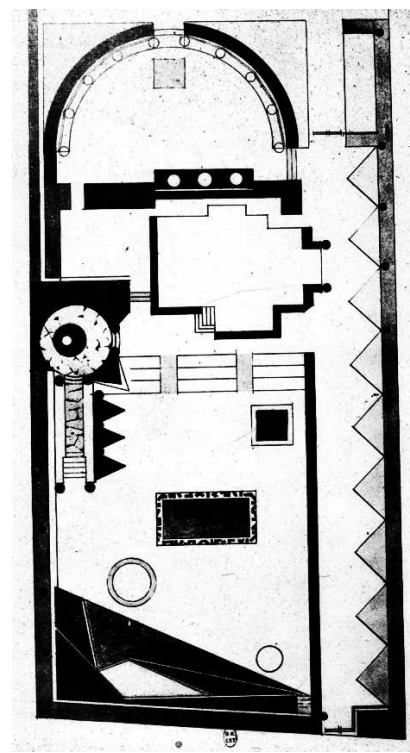


38

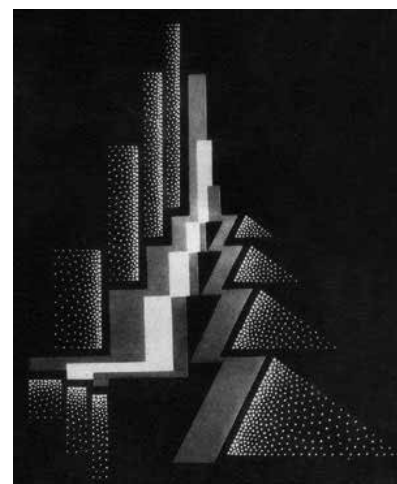
- 35. Acquerello del Giardino 'di acqua e di luce', Gabriel Guevrekian, Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne, Parigi, 1925
- 36. Giardino 'di acqua e di luce', Gabriel Guevrekian, Hyères, 1925
- 37. Giardino di Villa Noailles, Gabriel Guevrekian, Hyères, 1925
- 38. Giardino di Villa Noailles, Gabriel Guevrekian, Hyères, 1925
- 39. Pianta del giardino di Villa Noailles, Gabriel Guevrekian, Hyères, 1925



40



41



42

40. Giardino Tachard, Pierre-Emile Legrain, Le Celle-Saint Cloud, 1924
 41. Pianta del Giardino Tachard, Pierre-Emile Legrain, Le Celle-Saint Cloud, 1924
 42. Frontespizio de Les Aventures du roi Pausole, Pierre-Emile Legrain, 1924



43

“ The mind is its own place,
and in itself can make a heaven of hell, a hell of heaven. „

John Milton, *Paradise Lost*, 1667

IL TEATRO DEL POSSIBILE

L'Hypnerotomachia Poliphili costituisce l'archetipo della nascita dell'arte dei giardini che fornisce agli architetti dal Quattrocento in avanti una nuova opportunità, di studiare e sperimentare il progetto architettonico attraverso uno spazio empirico, il giardino. Libero da esempi e regole preposte, ha rappresentato la possibilità di declinare un luogo in potenza, svincolato da molti degli aspetti funzionali che caratterizzano gli edifici, permettendogli di candidarsi come campo preferenziale per lo studio dello spazio architettonico.

Nell'opera del Colonna il giardino rappresenta la possibilità ed evidenza un nuovo interesse che porterà a una fiorente produzione di parchi in tutte le corti d'Europa perpetrata fino al Settecento e oltre in un climax di spettacolarità e sorpresa proponendosi come la scenografia di un sogno che diventa realtà.

Giunto nell'isola di Venere, Polifilo descrive il giardino con lo stesso linguaggio architettonico utilizzato per gli edifici e i manufatti artistici attraverso misure e proporzioni matematiche che mostrano questo luogo non come una porzione di natura relegata in mezzo al mare, ma come architettura vera e propria. Il giardino di Citera è infatti l'esemplificazione del giardino come espressione architettonica, è il teatro in cui sperimentare le nuove idee umanistiche e i nuovi strumenti del disegno come la visione prospettica, il rigore geometrico e matematico per plasmare le forme, l'ordine e la chiarezza come principio organizzativo dello spazio. Quella progressiva fusione tra natura e artificio che caratterizza l'isola di Venere riflette quella complementarietà tra giardino e villa su cui si fonda lo sviluppo formale di questa architettura, dove il giardino si identifica nel prolungamento esterno dell'edificio senza presentare nessuna scissione architettonica, tutto si armonizza nel medesimo linguaggio. Lo spazio esterno costruito principalmente con la natura, attraverso fontane d'acqua, terrazzamenti del terreno, strutture di alberi e cespugli, piante modellate in l'ars topiaria, non solo è artificio architettonico, ma offre anche maggiori possibilità rispetto all'architettura 'costruita' di spaziare e sperimentare, dove l'imaginatio è libera di creare il proprio mondo ricco di invenzioni ed espedienti arguti, di continue sorprese e bizzarrie che coinvolgono in un mondo lontano dalla realtà e allo stesso tempo di studiare lo spazio architettonico come spazio prospettico, traslato in seguito dai giardini privati delle ville alla struttura urbanistica delle città.

43. Fiori futuristi, Giacomo Balla, 1918-1925

I parchi dal punto di vista progettuale sono la rappresentazione sperimentale di una possibile scenografia urbana, spazi embrionali in cui cominciano a crescere le idee riposte negli assetti urbani, sono il terreno di prova dell'architettura dove l'estro non ha confini e il piacere dell'evasione è ancora possibile.

Uno dei progetti che trae maggiore ispirazione dalle idee illustrate nel racconto di Polifilo è la proposta del Cortile del Belvedere a Roma, di Donato Bramante commissionato nel 1504 da papa Giulio II. Si tratta di un gigantesco rettangolo adibito all'otium del papa e della sua corte, ornato di giardini in cui inserire reperti archeologici, in particolare antiche sculture di origine classica. L'area, di 300 metri per 100, è distribuita in direzione nord-sud contenuta in un perimetro di edifici che chiudono completamente lo spazio presentandolo come un'hortus conclusus medioevale, enfatizzato da un dislivello di 20 metri nella direzione della lunghezza, dovuta all'altezza degli edifici circostanti sviluppati su tre piani. I lati principali sono rafforzati da due corridori, espediente pensato dal Bramante in seguito alla richiesta del papa di raggiungere il cortile direttamente dai suoi appartamenti. Lo spazio centrale, che ricalca in maniere evidente il modello innovativo di Citera, è tripartito in terrazze sostenute da pesanti muri in un sistema geometrico che sviluppa il cortile oltre che in lunghezza anche in altezza, attraverso un complesso sistema di rampe e scale che culminano prospetticamente a nord verso la facciata del palazzetto del Belvedere preesistente, ovvero il Casino di Innocenzo VIII, il punto più alto del cortile. Il fronte sud al primo livello è costituito da una grande esedra semicircolare che richiama il modello dell'anfiteatro, presente anche nel giardino di Venere, suddiviso verticalmente nei tre ordini di colonnato: dorico, ionico e corinzio. Questo spazio era utilizzato principalmente come scenografia teatrale, solita ad ospitare spettacoli tra cui naumachie e ludiche lotte tra gladiatori, di gusto antico. Un'ampia gradinata porta al secondo terrazzamento che presenta un'estensione longitudinale inferiore rispetto agli altri due, infatti è uno spazio intermedio, di sosta, caratterizzato da un solo ordine della nicchia centrale e dallo sviluppo di un'elaborata scalinata a farfalla doppia, che conduce all'ultimo livello dominato da una grande esedra al centro della facciata del palazzetto che risolve il problema dell'inclinazione asimmetrica dell'edificio rispetto al perimetro del giardino.¹

¹ Peter Murray, L'architettura del Rinascimento italiano, a cura di Gigliola Margiotta Broglio. Roma, Laterza Editori, 1986, pp. 143-144

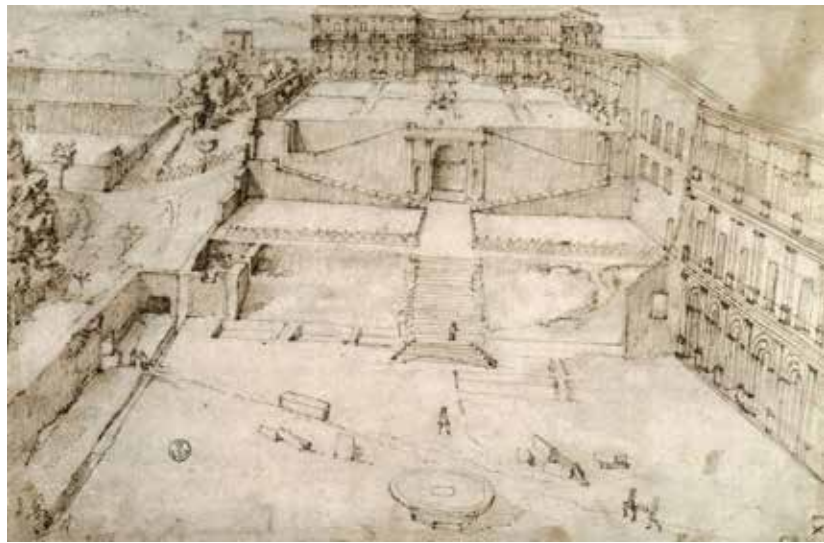
Un disegno su carta dell'architetto Giovanni Antonio Dosio, eseguito a metà del Cinquecento, mostra il cortile in fase di costruzione e il chiaro richiamo al modello di Citerà nella struttura architettonica del giardino, sviluppato verticalmente con il punto di fuga nel palazzo del Belvedere che domina il grande dislivello come l'Anfiteatro di Venere. In seguito alla morte del Bramante, già anziano all'inizio della commissione, il cortile è soggetto a rivisitazioni e cambiamenti, come del resto avviene per i principali edifici vaticani frutto di una lunga trasformazione, ma l'eredità lasciata dall'architetto in questo progetto non viene perduta. Sebbene il Cortile del Belvedere costituisca il principale modello di riferimento per i giardini del Rinascimento, Bramante non tramanda soltanto un *exemplum* di giardino, ma soprattutto una lezione di architettura sul modo in cui ha saputo gestire l'ampissima estensione muraria che contiene lo spazio, attraverso un gioco di contrasti di superfici creato dalla scanalatura del muro insieme alla levigatezza delle lesene binate e degli archi a tutto sesto sovrastanti, che reggono un'interrotta trabeazione sporgente. La larghezza dell'arco è proporzionata allo spazio della coppia di lesene così da suddividere il muro attraverso la sezione aurea.² Nonostante il richiamo al passato del giardino *conclusus* medioevale, il modo sapiente di ravvivare i muri piani denota l'innovazione e la maestria che contraddistinguono questo progetto e lo hanno reso un esempio di architettura da questo periodo in avanti, dimostrando che il giardino è l'espedito per studiare lo spazio architettonico come luogo della sperimentazione di un linguaggio nuovo, dove la libertà espressiva sogna di intraprendere mete ancora inesplorate.

L'apporto creativo e progettuale dei giardini non si limita ai loro confini, ma si riflette negli studi urbanistici delle grandi capitali europee come Roma e Parigi tra il XVI e XVII secolo, dove il rinnovo della città attraverso la sistemazione dei viali e delle grandi piazze celebra la potenza e l'autorità delle grandi monarchie dell'epoca. L'intenzione del progetto bramantesco di abbozzare una linea prospettica costituisce la vera innovazione di questo giardino che muta completamente il punto di vista dell'epoca e spinge ad analizzare la complessità dello spazio come struttura geometrica e volumetrica, costituendo il precedente alla costruzione dell'impianto urbanistico della città di Roma. Sotto il controllo papale la struttura della città viene ripensata attraverso gli studi sulla prospettiva svolti nei giardini e

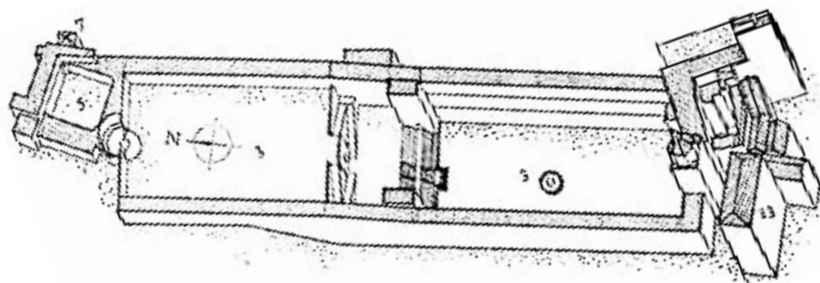
44. Cortile del Belvedere in un disegno di Giovanni Antonio Dosio, Roma, 1558-1661

45. Progetto del Cortile del Belvedere, Donato Bramante, Roma 1505

² Peter Murray, *ibid.*, pp. 145



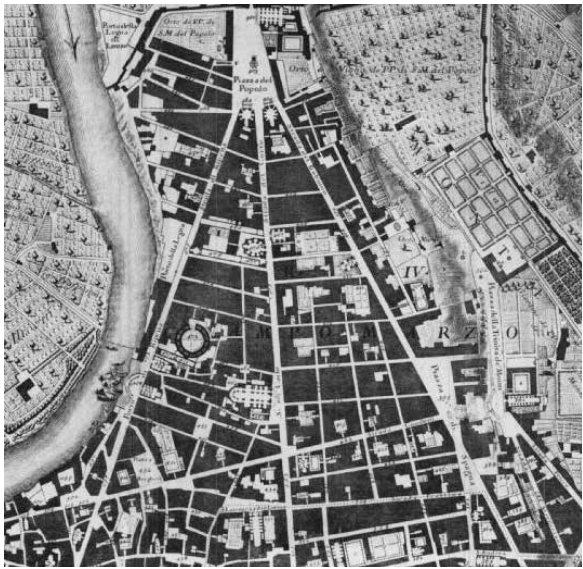
44



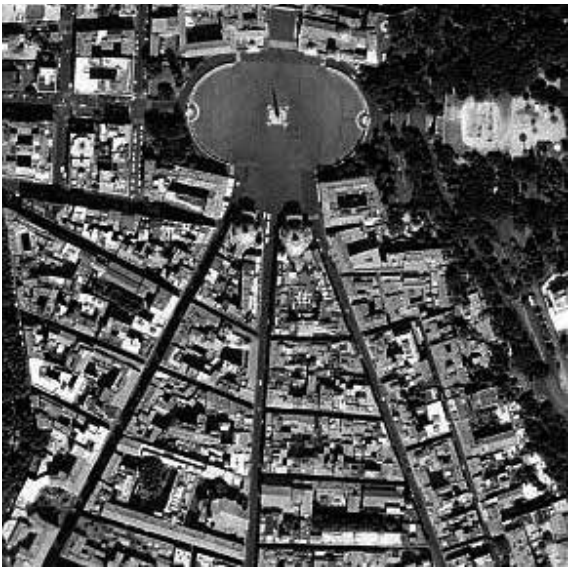
45



46



47



48

46. Veduta della Piazza del Popolo, Domenico Pronti, Roma, 1785

47. Pianta di Piazza del Popolo e il primo tratto delle strade del tridente, Giovanni Battista Nolli, Roma, 1748

48. Veduta aerea di Piazza del Popolo, Roma, 2018

³ Aloisio Antinori, La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento. Roma, Gangemi Editore, 2008, pp. 107-116

⁴ Aloisio Antinori, ibid., pp. 117-118

attraverso l'arte del disegno, proponendo un sistema assiale definito tridente, perché costituito da tre strade principali rettilinee che si diramano a ventaglio verso il medesimo punto di fuga, Piazza del Popolo.³ Le proposte dell'assetto della piazza cominciano nel Cinquecento sotto il papato di Sisto V, ma è nel 1656 sotto l'ambizione di Papa Alessandro VII che lo sviluppo dello spazio urbano si amplia con l'obiettivo di imporsi come manifestazione indiscussa della potestà papale in tutto il mondo cristiano. Il progetto prevede di ripensare l'impianto formale della piazza, enfatizzando l'importanza dell'ingresso attraverso la celebre Porta del Popolo risistemata dal Bernini che si occupa anche della costruzione delle chiese gemelle, Santa Maria in Montesanto e Santa Maria dei Miracoli, che risolvono l'imbocco degli assi del tridente, e di potenziare le tre strade indirizzandole alle basiliche maggiori: via di Ripetta che conduce a Ponte Sant'Angelo e successivamente a San Pietro; l'antica via Lata al centro, oggi nominata via del Corso, antico prolungamento della via Flaminia, che attraversando il Campo Marzio si dirige verso il Palazzo Pontificio in Piazza Venezia e in seguito verso la Basilica di San Giovanni in Laterano; infine via del Babuino che porta a Santa Maria Maggiore, attraversando Piazza di Spagna. Epicentro della Piazza del Popolo l'Obelisco Flaminio, portato a Roma dall'Egitto dall'imperatore Augusto e collocato originariamente nel Circo Massimo, rappresenta il punto di fuga convergente degli assi stradali e allo stesso tempo il fulcro centrale della piazza, simbolo della supremazia pontificia. L'obelisco viene innalzato da Papa Sisto V nel 1589 per sostituire la fontana di Giacomo della Porta scelta come primo centro dello spazio, un arredo tipico dei giardini che richiama la fonte collocata nel mezzo del primo parterre del Cortile del Belvedere. Sebbene queta risulti meno riuscita rispetto all'imponenza dell'obelisco come punto di fuga e simbolo di potere, esemplifica l'importanza degli studi sui giardini riproposti in ambito urbano e applicati con le giuste accortezze a nuovi ruoli. Il progetto del Cortile delinea un percorso di analisi spaziale che parte dal modello di Citera per fondare una concezione di spazio completamente inedita, basata non più sulla centralità, bensì sull'assialità che culmina con l'Esedra del Casino di Innocenzo VIII, ripensata in ambito urbano negli assi del Tridente che si proiettano sull'Obelisco Flaminio.⁴ Il tema della vista ampiamente affrontato nei giardini rinascimentali come concetto architettonico e simbolico, di cui il Belvedere e le ville suburbane

sono portavoce, viene ritrovato nel progetto della Piazza del Popolo, ritraendo un quadro perfetto della supremazia dello sguardo che osserva e domina, un'estensione del potere sullo spazio e allo stesso tempo una comprensione nuova della realtà. La città diventa un gioco di prospettive e punti di fuga, scorci e sorprese inaspettate che disegnano gli spazi pubblici come fossero giardini, pronti ad accogliere la vita dei cittadini in un'ottica di bellezza e stupore coniugata attraverso la geometria e l'orditura dei ricchi fronti architettonici che rievocano eleganti trame di verzura.

Se nel Quattrocento la ricerca architettonica si proietta consapevolmente nello sviluppo dell'arte dei giardini in cui poter sperimentare nuovi temi progettuali esenti dal rigore di modelli ed esempi preesistenti, alla fine dell'Ottocento anche i parchi divertimento di Coney Island diventano l'inconsapevole teatro di sperimentazione urbanistica di Manhattan.

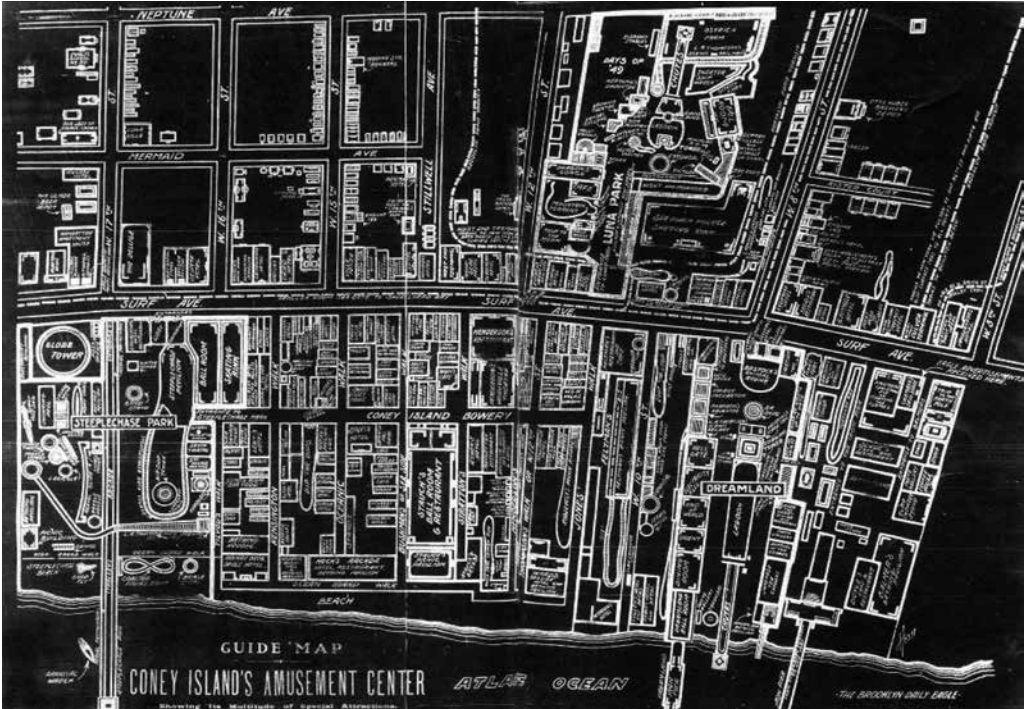
In *Delirious New York* (1978), l'architetto Rem Koolhaas narra con arguzia e ironia le sorti di quest'isola a est di New York, scoperta nel 1609. Nei primi anni del XIX secolo le spiagge ancora incontaminate dell'isola cominciano a designarsi come logica meta di vacanza dalla routine cittadina. Ma la crescente l'affluenza, direttamente proporzionale allo sviluppo della metropoli newyorkese, inizia a prefigurare Coney come la risposta alla richiesta di un luogo di evasione: è il precedente della nascita del paese dei balocchi.⁵

A cominciare dall'intensificazione nella costruzione di ponti e collegamenti tra la città e la meta del nuovo esodo, l'interesse degli investitori dirige lo sguardo dalle spiagge all'entroterra, indicandolo come la nuova terra promessa delle masse. Sul finire del secolo, la nascita delle prime strutture attrattive apre le porte alla trasformazione folle e irreversibile di Coney Island, che nel 1907 presenta in totale tre parchi su una lingua di terra sull'orlo di scoppiare, faticando a contenere il sovraffollamento nella corsa isterica al divertimento.

Il primo parco Steeplechase, fondato per rispondere alla pressante richiesta di svago dei turisti dell'isola, presenta fin da subito i caratteri distintivi di questa surreale realtà. Attraverso l'artificio tecnologico, come le famose montagne russe che disegnano nell'aria una silhouette in metallo delle catene montuose e allo stesso tempo tentano di superare le

49. Pianta dell'area centrale di Coney Island, 1907

⁵ Rem Koolhaas, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*. Verona, Mondadori Electa, 2001, pp. 28-30





50



51



52

50. Veduta notturna a volo d'uccello di Coney Island, 1906
51. Veduta di Lillipuzia, Coney Island, 1906
52. Leap Frog Railway, Coney Island, 1906

⁶ Rem Koolhaas, *ibid.*, pp. 33-35

⁷ Rem Koolhaas, *ibid.*, pp. 39

leggi di gravità, spogliano la natura della propria identità per rispondere artificialmente a un'esigenza isterica e incessante: è il trionfo del super-naturale.

Il divertimento è declinato in tutte le sue forme, anche in quelle più intime come l'eros, stuzzicato artificialmente attraverso giostre chiamate 'Botti' o 'Tunnel dell'Amore' che offrono un biglietto d'accesso per la sensualità.⁶ Ogni cosa è possibile sull'isola, accedere qui è come entrare in un sogno dove il gigantismo e l'esagerazione non hanno limiti e sembra prendere vita nell'evasione dalle regole che scandiscono la quotidianità e che trovano in Coney Island terreno vergine su cui costruire un fugace soggiorno nel mondo della fantasia, dove l'irraggiungibile può essere raggiunto al prezzo di qualche dollaro.

Il secondo parco divertimenti che apre sull'isola è il Luna, nome parlante che descrive la non appartenenza alla terra di questo nuovo impianto, fatto da 'frammenti lunari' che ricordano un mondo extraterrestre, la conquista di un universo ancora inesplorato tranne che sull'isola. La caratteristica principale di questo parco è l'altezza che tenta di colonizzare anche il cielo oltre al suolo già completamente sfruttato, con uno skyline di torri e guglie decorate da pinnacoli rinascimentali e minareti orientali in una sarabanda creativa libera dai rigidi canoni imposti dell'architettura. Il parco di Luna esemplifica il paradosso in atto: diviene un bosco di torri, un immenso giardino dove la coltivazione di alberi e verzura è soppiantata da giganteschi edifici che sostituendosi alla natura incontaminata del luogo offrono un rifugio dal grigiore metropolitano.⁷ E' la follia di Coney, la ricerca dell'artificio, della finzione come fuga dalla realtà, si ricerca uno spazio alternativo in cui potersi illudere di essere in un altro mondo, in un'altra dimensione, magari quella del sogno di Polifilo o della favola oppure della luna, ma comunque non quella reale a cui incatena la vita di New York. A indicare questo compulsivo tentativo è il nome dell'ultimo parco costruito sull'isola, Dreamland, ovvero 'terra del sogno' che rappresenta il culmine della follia raggiunto sull'isola del possibile. Ogni tipo di divertimento è concesso, ogni stravaganza, ogni innovazione nel campo della scienza e della tecnologia approda sull'isola per diventare un'acclamatissima attrazione turistica.

Dreamland costituisce l'apoteosi dell'irrazionalità che prende il sopravvento e si manifesta in un'escalation di attrazioni che svelano una società

repressa dalle proprie regole e dai limiti delle convenzioni, come la città di Lillipuzia, una metropoli in miniatura abitata da una colonia di nani confluiti qui da tutto il mondo per vivere in un microcosmo artificiale con proprie leggi e senza preconcezioni morali che portano a un comportamento lascivo, ostentato davanti al pubblico. Ma anche l'organizzazione di spettacoli in cui vengono simulati grandi catastrofi ambientali avvenute in tutto il mondo, come terremoti ed eruzioni vulcaniche, permettono di provare panico e terrore nell'illusione di una morte imminente, o le spericolate giostre che mozzano il fiato, come la Leap Frog Railway che simula l'inevitabile schianto tra due treni a tutta velocità che invece si scavalcano attraverso un sistema di rotaie sulla copertura in una posizione che ricorda l'accoppiamento degli animali e miscela "in un'unica esperienza sconvolgente la meccanica del sesso e dell'imminenza della morte"^{8 9}.

Questo mondo surreale che propone attrazioni a tutte le ore del giorno e della notte è stato possibile grazie alla più importante innovazione dell'epoca, l'elettricità, che insieme alle nuove scoperte tecnologiche ha potuto offrire tutto il suo contributo nel realizzare l'impossibile, asservito a un instancabile bisogno di divertimento. Attraverso la corrente elettrica è possibile imitare con l'artificio qualunque forma naturale così da assecondare a comando e illimitatamente le necessità di divertimento. Il progetto irrealizzato della Globe Tower rappresenta il culmine di questa impresa di condensare in un'unico spazio tutto lo svago possibile, un luogo di vacanza che avrebbe dovuto accorpate nella stessa struttura tutte le principali attività presenti nei parchi.

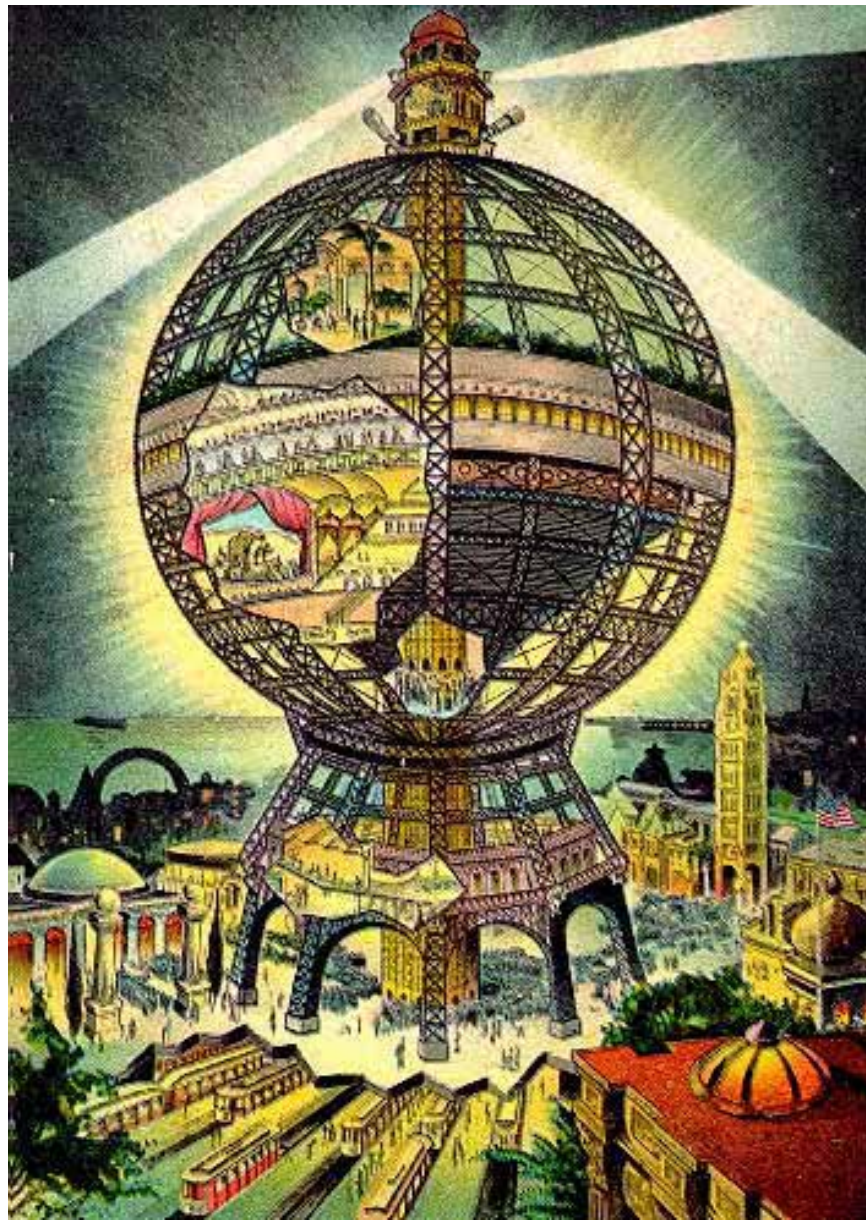
Sfruttando la forma a sfera che sembra sfidare l'utopia di questo volume simbolico e inviolato, esemplificativo più del concetto architettonico che della sua realizzazione pratica, la Globe Tower ribalta questo significato, dove l'intento lucrale sposta quello filantropico e ingabbia lo spazio nell'idea di creare un microcosmo introverso e chiuso che nega completamente ogni contatto con la natura e soprattutto con la realtà esterna. E' una bolla di sapone pronta a scoppiare al primo contatto con la superficie del mondo reale. Sostenuta da otto giganteschi piloni, la torre getta le basi di un prototipo in grado di sviluppare una superficie 5 mila volte più estesa di quella occupata al suolo, identificandosi con l'archetipo del grattacielo e delle sue po-

53. Globe Tower, seconda versione, con vista degli interni, 1906

⁸ Rem Koolhaas, *ibid.*, pp. 55

⁹ Rem Koolhaas, *ibid.*, pp. 46-55

¹⁰ Rem Koolhaas, *ibid.*, pp. 68



tenzialità “di moltiplicare lo spazio e creare nuovi mondi”¹⁰, insidiando nella proiezione di un’utopia le fondamenta di un’intera metropoli.¹¹

Il desiderio primordiale di evadere in un luogo perfetto e incontaminato in cui rifugiarsi dagli affanni della realtà da sempre identificato con il giardino edenico, dove trovare pace e potersi concedere un momento di introspezione tra le bellezze della natura, cede il posto alla realizzazione di un giardino delle delizie assolutamente inedito: il parco divertimenti. Il caso vuole che sia proprio un’isola a dare vita all’utopia più ambita dall’uomo, le cui spiagge sembrano diventare sempre più obsolete in un mondo che si sta proiettando verso nuovi orizzonti, quelli della tecnica e della sperimentazione scientifica, delle nuove scoperte tecnologiche e soprattutto dell’elettricità che spodesta violentemente la natura. Non è più il sole a dare la vita ma la scossa elettrica che erige palazzi e permette la fotosintesi del cemento. Le nuove scoperte rendono finalmente raggiungibile l’utopia di un parco dell’evasione, uno spazio isolato, ma distante solo la lunghezza di un ponte, eterno finché non scade il biglietto d’ingresso, reale fino a quando il metallo e l’elettricità reggono l’illusione del sogno artificiale.

A contribuire alla caducità della dimensione onirica che avvolge i visitatori approdati sull’isola non è solo la distanza fisica dalla città, ma soprattutto la sua temporalità che tesse la tela di un altro tempo, slegato dallo spazio, nell’effimera percezione di eterna felicità. Coney con le torri che si stagliano nel cielo e le giostre che svolazzano nell’aria rappresenta l’emancipazione della città che si fa beffe delle sue regole, le trasgredisce permettendosi di sperimentare con linguaggio ludico tutto quello che la tecnica e i nuovi strumenti propongono al nuovo secolo, generando “un Frankenstein architettonico il cui talento nel creare il nuovo supera ampiamente la sua capacità di controllarne i contenuti”¹².

L’isola è un esempio calzante del concetto di eterotopia coniato da Foucault, rientrando perfettamente nella definizione di ‘eterocronia’ enunciata nel quarto principio che fonda questa scienza dello spazio, in cui spiga che le eterotopie essendo strettamente connesse al tempo, funzionano perfettamente nei luoghi in cui gli uomini evadono la temporalità tradizionale. Questo avviene in alcuni luoghi specifici come i cimiteri, oppure i musei o le biblioteche che figurano come spazi dell’accumulo infinito di tempo, in cui le epoche e la storia vengono collezionate in uno spazio atemporale.

¹¹ Rem Koolhaas, *ibid.*, pp. 64-68

¹² Rem Koolhaas, *ibid.*, pp. 41

¹³ Michel Foucault, *Utopie. Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati. Napoli, Cronopio, 2006, pp. 20-22



54



55

54. Dreamland brucia, Coney Island, 1911

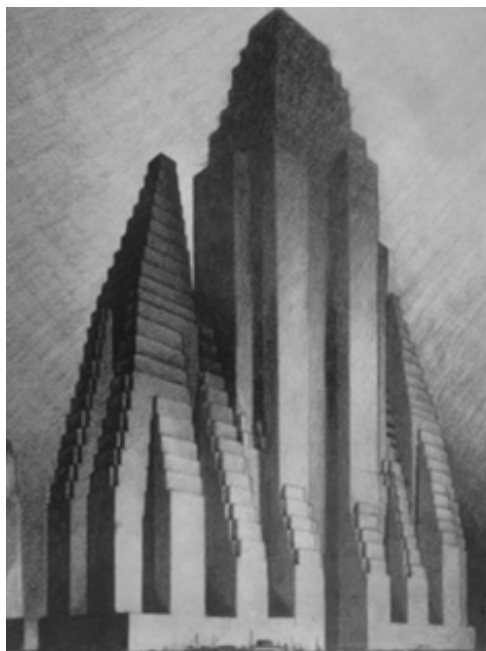
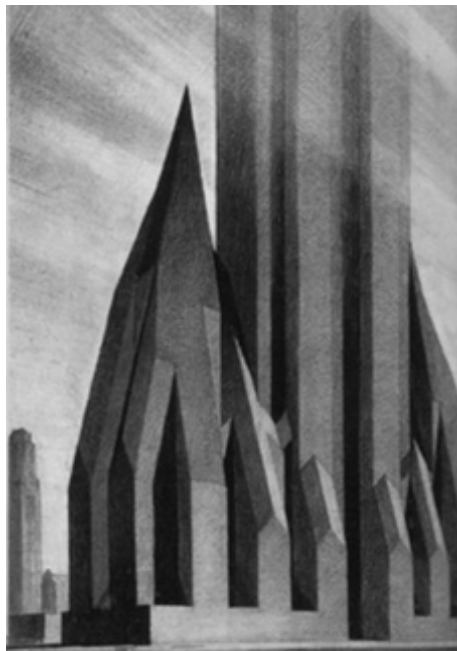
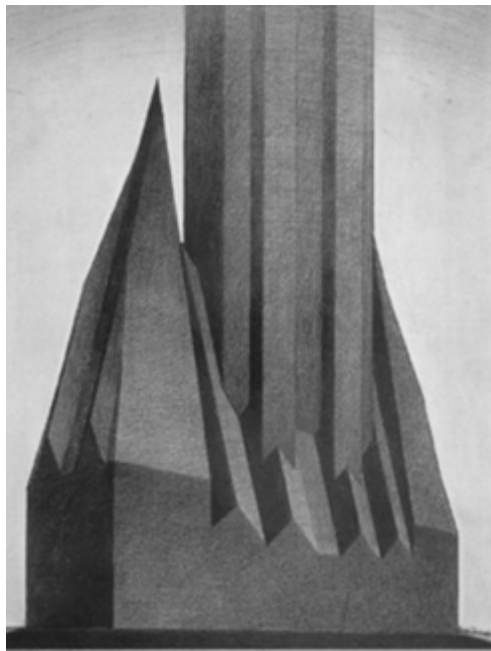
55. L'inferno musicale, Hieronymus Bosch, 1480-1490

All'eternizzazione del tempo si contrappongono le eterotopie dette 'croniche' che si aggrappano alla caducità del tempo, alla precarietà propria dell'aspetto temporaneo della festa. Fanno parte di questi luoghi le fiere e i circhi che si stanziavano solo per brevi periodi nelle città, i villaggi vacanze come oasi temporanee nel corso dell'anno lavorativo¹³ e la stessa Coney Island, un'eterotopia istituita dai parchi divertimento dove con pochi dollari è possibile abbandonare il mondo reale per trascorrere qualche ora o una breve vacanza nell'illusorio mondo delle favole.

Questo luogo è il trionfo dell'artificio, è l'isola 'senza ombre' come l'avevano profeticamente definita i popoli indigeni secoli prima, dove ogni ombra di natura viene sradicata, animali meccanici o trapiantati dalla propria terra natia per essere asserviti al divertimento dei turisti in uno spettacolo senza sosta di cui gli spettatori sono gli attori paganti, i protagonisti del circo domati dalle attrazioni. Le sensazioni, come nel giardino di Polifilo, sono il motore del parco, ma non educano a una crescita interiore, invitano invece le masse a fuggire dalla noia e monotonia della città per sperimentare surrogati emotivi che le nuove tecnologie possono riprodurre, impavidi nei giri della morte, terrorizzati nella simulazione di un terremoto o tentati dalla sensualità delle giostre dell'amore'. A Coney ogni desiderio sembra diventare realtà, ogni capriccio umano raggiungibile, sembra che il Giardino delle delizie, dipinto da Hieronymus Bosch alla fine del Quattrocento, abbia finalmente trovato la sua collocazione nel mondo, a est di Manhattan, e la tecnologia abbia interpretato le formazioni rocciose e vegetali del dipinto trasformandole nelle giostre della morte o dell'amore, dove la sarabanda raffigurata dal pittore prende vita nella mondanità senza sosta che popola l'isola e la configura come l'oasi della felicità nel deserto della soffocante realtà.

E' il giardino dell'evasione che prende vita, ma nella natura illusoria ed effimera che fonda questo instancabile paese dei balocchi sembra nascondere la propria entelechia: proprio come il giardino di Bosch è coperto dall'ombra lunga delle fiamme dell'inferno che si prefigura accanto, forse come castigo di una folle corsa verso il piacere, così si compie il destino dei parchi di Coney Island, divorati da un incendio che risveglia dall'illusione del sogno.

L'architettura, che da sempre rappresenta la voce della società, delle sue tendenze e dei suoi bisogni, riflette nei parchi delle meraviglie le necessità



di una società pronta ad evolversi, ma ancora stretta nella morsa delle convenzioni vittoriane che proiettano in Coney Island un miraggio di salvezza e di innovazione, dove il desiderio e l'esperienza riescono finalmente a incontrarsi nel parco artificiale. Così l'insoddisfazione della propria realtà e la frustrazione verso i confini delle sue regole, porta alla nascita di un nuovo spazio che rispecchia il linguaggio e le esigenze del nuovo secolo di sperimentare il progresso e tutte le sue potenzialità anche a discapito della natura, scegliendo l'artificio come risposta a tutte le necessità. Se nel Cortile del Belvedere e nell'isola di Citera la natura è plasmata dall'artificio per essere elevata ad architettura, qui sia la natura che l'architettura sono plasmate dall'innovazione tecnologica per concretizzare le fantasie umane.

Lo stimolo offerto dal bisogno di evasione, sommato alle possibilità delle nuove tecniche, dei materiali e dell'energia elettrica hanno dato vita all'illusione di uno spazio magico in cui lo sperimentalismo talvolta irrazionale, ha avuto la meglio, realizzando un paradiso artificiale che privato completamente della sua naturalità è imprigionato nell'artificio dei parchi divertimento, declamando un principio architettonico che imprevedibilmente getta le basi del futuro sviluppo di Manhattan: la "Tecnologia del Fantastico",

“una tecnologia capace di dare sostanza e concretezza alla fantasia, una tecnologia come strumento ed estensione dell'immaginazione umana”.¹⁴

Con i parchi e poi con il progetto della Globe Tower si comincia ad esplorare le potenzialità del progresso e soprattutto a impostare lo schema delle possibilità della torre come propensione verticale, che permette di aumentare esponenzialmente la superficie del lotto e di creare un microcosmo in un unico edificio che trasformerà New York nella metropoli delle città-stato.

Come avviene per l'arte dei giardini dal Quattrocento in avanti che vedono lo spazio aperto esterno alle ville come il teatro della sperimentazione della spazialità architettonica riproposta negli assetti urbani, anche per i parchi di Coney Island, distanti ed isolati, è possibile evadere i vincoli di regole e modelli prestabiliti dalle 'città reali' e ripensare l'architettura con l'imprevedibile risultato di inventare uno spazio alternativo, fuori dalle regole sociali e quasi della legge, che traccia nel mondo dei balocchi una

56. Zoning Law, sviluppo degli arretramenti dell'edificio, Hugh Ferriss, 1916

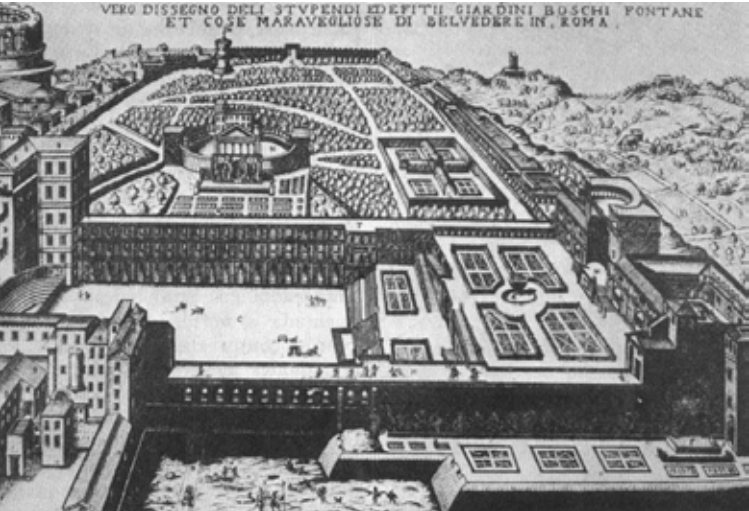
¹⁴ Rem Koolhaas, *ibid.*, pp. 51

strada progettuale che risultata vincente anche nel mondo della realtà newyorkese: è il riscatto del grattacielo.

Con l'ambizione ossessiva di stupire e di superare i limiti delle leggi naturali e architettoniche, rasentando la follia pur di offrire uno svago con l'unico fine lucrativo, Coney Island rappresenta l'incubatrice della futura metropoli, “una Manhattan allo stadio fetale”¹⁵ e i suoi parchi rappresentano come nel Rinascimento, il laboratorio in cui inventare nuove forme e linguaggi, è lo spazio dell'evasione che consola dall'alienazione della città, ma è anche lo spazio di ricerca architettonica che libero di andare oltre i confini esaudisce il desiderio di creare l'innovazione.

57. Cortile del Belvedere, Bramante, Roma, 1506
58. *Flagrant délit*, Madelon Vriesendorp, 1975

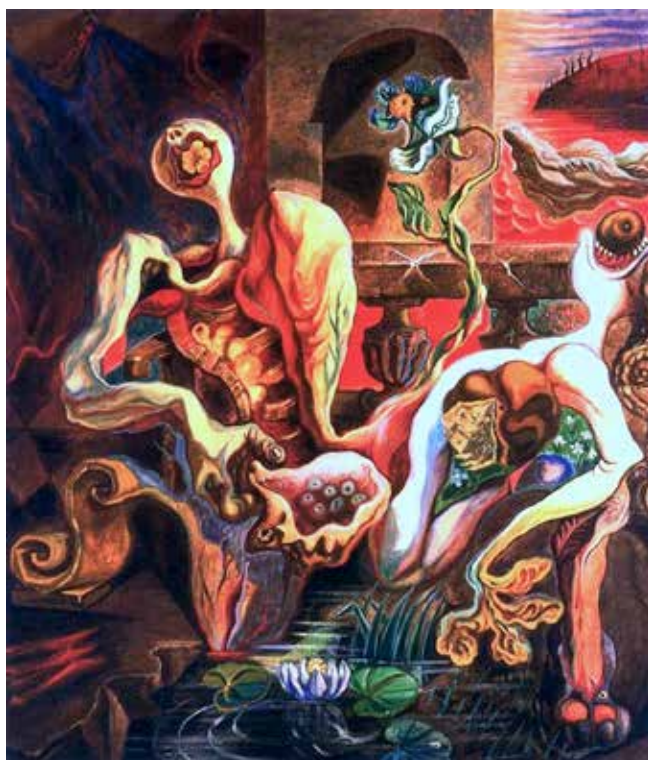
¹⁵ Rem Koolhaas, *ibid.*, pp. 28



57



58



59

“ Mi muovo
in un paesaggio
dove rivoluzione
e amore
fanno discorsi
sconvolgenti. ”

René Char, Poèmes (à Aragon), 1927

UN ALTROVE INDISCRETO

Oltre a trattare il concetto di giardino a partire dalla sua ontologia spaziale e studiarlo come luogo della possibilità dal punto di vista prettamente architettonico, è necessario prendere in considerazione il substrato di questo spazio costituito da quei valori simbolici che da sempre hanno identificato il giardino.

Nel corso dei secoli i temi e le intenzioni cambiano, tuttavia il giardino rimane fedele a se stesso come spazio appartato, in cui tessere la propria realtà e la propria interiorità, è lo spazio dell'anima in cui trovare rifugio ed esprimere completamente se stessa. Così lo spazio dell'evasione viene coniugato sotto un altro aspetto, quello dell'arte e delle emozioni, che trovano nei simboli il proprio vocabolario e nella terra la propria tela bianca, fuori dalle convenzioni e dalle restrizioni sociali, in cui dar voce al proprio intimo. Spazi altri, eterotopici, in cui l'ibridazione e il diverso trovano un altrove in cui fiorire.

“A Bomarzo la finzione scenica è travolgente; l'osservatore non può contemplare perché vi è immerso, in un ingranaggio di sensazioni [...], capace di confondere le idee, di sopraffare emotivamente, di coinvolgere in un mondo onirico, assurdo, ludico ed edonistico [...]”¹

Tra tutti i giardini sorti fra il XV e XVI secolo caratterizzati da una linea progettuale comune, nonostante alcune differenze nella coniugazione dei caratteri formali, il *Sacro Bosco di Bomarzo* presenta una rilevante variazione al tema, in uno spazio che spicca per novità e unicità, avvicinandosi a quella dimensione onirica narrata da Polifilo. Realizzato intorno al 1547 per volere di Pierfrancesco Orsini, il Bosco costituisce la parte più esterna del parco che circonda il Palazzo, costituito da un grande giardino all'italiana che si conclude con il *Sacro Bosco* alla base dei rilievi che avvolgono il paese e creano un anfiteatro naturale. Il parco non è cinto da mura, ma probabilmente in origine era avvolto da una foresta naturale che lo rendeva comunque uno spazio appartato rispetto al paese e rispetto al resto del giardino, dove un piccolo corso d'acqua separa questo luogo. La posizione del Bosco prefigura fin da subito una rottura con i modelli contemporanei del tempo, accentuata dal rifiuto delle regole sulla prospettiva e dei punti di fuga che si stanno gradualmente affermando nel Cinquecento, e della composizione formale che non prevede terrazzamenti e connessioni dirette con l'edificio principale.

59. *Metamorfosi degli amanti*, André Masson, 1939

La parte del parco costituita dal giardino all'italiana è andata completamente perduta nel corso dei secoli ed è quindi impossibile conoscere gli elementi che appartenevano a questo spazio, mentre sono rimaste integre le curiose statue in basalto che popolano il Sacro Bosco e da cui deriva la denominazione di 'Parco dei mostri'. Sebbene in questa parte del giardino siano sopravvissute le sculture, la modifica della loro disposizione nella seconda metà del XX secolo dai nuovi proprietari della tenuta, sommata all'assenza di percorsi e delle originarie specie botaniche che abitavano questo luogo, lasciano l'intento originario del committente avvolto nel mistero.²

Le statue raffigurano soggetti bizzarri che mischiano figure del mito e della favola ad animali ed architetture stravaganti come la Casa pendente, che presenta esternamente tutti i caratteri della facciata rinascimentale, ma essendo costruita su un sasso inclinato rimane piegata da un lato, creando un effetto grottesco ricalcato all'interno della struttura dal pavimento, ulteriormente pendente rispetto ai muri, generando nel visitatore un effetto di straniamento. L'edificio esemplifica l'intento ludico di questo luogo in cui emergono in maniere più evidente quelle caratteristiche proprie del giardino rinascimentale rimaste tuttavia più latenti in altri esempi sopravvissuti. Sembrano inoltre concretizzare alcuni temi del mondo onirico narrato nell'*Hypnerotomachia* descrivendo in questo parco isolato e in contrapposizione con il paesaggio circostante, l'intento di ricreare quello spazio scisso dal mondo, profondo ed effimero, in cui Polifilo si risveglia ed è pronto ad affrontare il suo viaggio. Nella narrazione del Colonna l'architettura è il vocabolario dell'anima che esprime i significati più profondi del percorso iniziatico e che trovano nel giardino di Venere una raffigurazione conclusiva, poiché oltre ad essere un prodotto architettonico è il sunto di tutte le allegorie e dei significati narrati nella vicenda, che illustrano uno spazio complesso e interessante che non si limita alla manifestazione evidente della perfezione divina incarnata nella bellezza terrena, ma sussurra piano i valori intrinseci che questo spazio mistico custodisce.

Non appena viene varcato l'ingresso del parco, il gigantismo si propone come carattere principale delle statue che dominano lo spazio visivo, in una sproporzione che sorprende la vista impreparata ed evoca gli albori del risveglio dell'anima di Polifilo, che ancora in uno stato di semi incoscienza

¹ Bruno Zevi, *Controstoria dell'architettura italiana. Barocco Illuminismo*, Roma, 1995, Tascabili Economici Newton, pp. 10

² Horst Bredekamp, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico*. Roma, Edizioni dell'Elefante, 1985



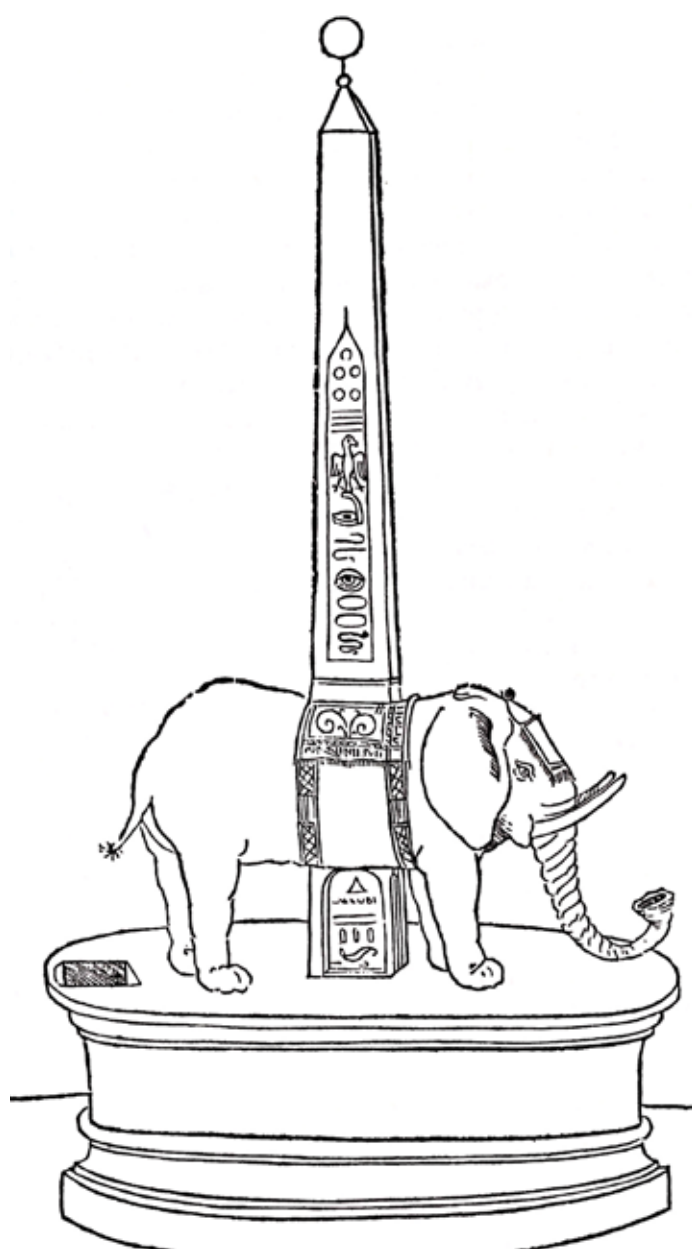
60



61



62



63

³ Luke Morgan (2011). The monster in the garden: the grotesque, the gigantic, and the monstrous in Renaissance landscape design, in *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 31:3, DOI: 10.1080/14601176.2010.530389, pp.169

non riesce a mettere a fuoco completamente le dimensioni dei primi oggetti che incontra, come il Colosso, la Piramide o il Portale esagerandone le proporzioni nell'intento di esprimere concretamente la grandezza delle opere degli antichi. Tra queste immagini oniriche di matrice classica, il Colosso è quella che più delle altre ha stimolato la fantasia e l'imitatio nel Rinascimento, poiché presenta una dimensione talmente vasta da poter essere pensata come una cavità da esplorare, un concetto ampiamente sviluppato nei giardini dell'epoca. La grotta, da cui deriva l'aggettivo 'grottesco', che indica originariamente le pitture parietali di origine romana rinvenute nel Quattrocento, è l'elemento complementare al gigantismo, inteso come abisso, e rappresenta ancor più di quest'ultimo un elemento onnipresente nella progettazione dei parchi.³

La celebre scultura dell'Appennino presso Villa Medici a Pratolino, realizzata dal Giambologna rappresenta uno degli esempi più famosi di questo tema, raffigurando la montagna antropomorfa in tutta la sua enormità, scavata all'interno per ospitare un sistema di grotte ornate da pitture parietali e fontane d'acqua che amplificano l'effetto a sorpresa di questo spazio. Nel Sacro Bosco invece il gigantismo e soprattutto le grotte assumono sembianze di figure propriamente grottesche come l'iconica Bocca dell'inferno, altrimenti detta Orco, un gigantesco volto con occhi e bocca spalancati, poggiato alla fine di una scalinata che invita l'ingresso attraverso la bocca nella cavità della testa dove ospita una sala per banchetti provvista di tavolo e panche. Questa scultura allo stesso tempo spaventosa e bizzarra è la più emblematica di tutto il parco, poiché identifica tutte le principali tematiche di questo luogo, legate soprattutto al simbolismo della bocca. Nonostante presenti le fattezze di un colosso nelle dimensioni, il goffo tentativo di spaventare l'osservatore con una famelica espressione, dove le fauci spalancate mostrano due denti distanti e bene in vista, scema rapidamente nella percezione del grottesco, ricordando le fattezze di un infante affamato pronto a ricevere il prossimo boccone. Inoltre, la cavità orale accentua le proprie funzioni fisiologiche come deglutire, mangiare e bere che ne amplificano l'effetto ironico, richiamando allo stesso tempo una delle attività peculiari del giardino rinascimentale e delle grotte in particolare, quello della sala da pranzo, confermata dalla presenza di tavolo e sedute che designano uno spazio per feste e banchetti, a completare l'esperienza sensoriale offerta dal giardino.



64



65



Sebbene incapace oggi di riproporre lo stesso splendore di un tempo, dovuto all'inevitabile perdita della flora e della fauna che lo popolavano e degli artifici idrici, il Sacro Bosco si presenta innanzitutto come un paradiso sensoriale, un luogo avvolgente per tutti e cinque i sensi, non solo per la vista capace di abbracciare insieme bellezza e mostruosità, ma soprattutto per l'olfatto inebriato dai dolci profumi emanati dalle innumerevoli essenze coltivate, dall'udito avvolto dalla sensualità del gorgoglio dell'acqua in cui sembra immergersi e percepirne la freschezza sulla pelle che risveglia la percezione del tatto. E infine il gusto, stimolato dai frutti del giardino, ma soprattutto dai ricchi banchetti organizzati nella Bocca dell'inferno.⁴ Il viaggio sensoriale narrato dal Parco sembra ricalcare il percorso iniziatico di Polifilo verso una paideia dei sensi ottenuta attraverso l'educazione al piacere, in un frammento di *locus amoenus* che impartisce la lezione di Epicuro, rimarcando l'indole edonista dell'uomo. Non è una scelta isolata quella di ritrarre l'Orco con le fauci spalancate, ma è una caratteristica ricorrente tra le sculture del parco, in particolare quelle raffiguranti soggetti zoomorfi come la gigantesca Tartaruga o il Drago, oppure antropomorfi come Proteo, detto anche Glauco, rappresentato come una grande maschera che sembra spuntare dal terreno con le fauci spalancate a mostrare il grande orifizio della bocca, e il grottesco emerge nuovamente tra queste figure.

La volontà di porre in evidenza l'aspetto penetrabile del corpo, indica la modalità in cui le statue entrano in comunicazione con il mondo che le circonda e possono essere attraversate dalla realtà oppure lasciarla emergere, mostrando una corporeità che non si presenta come un'unità a sé stante, chiusa e perfetta come avviene nel Classicismo, ma come uno spazio incompiuto che cerca un contatto con ciò che lo circonda e trovare in questo la sua completezza.⁵ Attraverso la penetrazione delle cavità, che richiamano le funzioni primordiali come nutrirsi, defecare, copulare e partorire, il corpo fa esperienza del mondo e di crescita, analogamente all'attraversamento delle numerose soglie e portali che scandiscono sempre più in profondità il viaggio gnoseologico di Polifilo, al quale viene offerta l'opportunità di accedere ed esplorare il corpo stesso nella scultura del Colosso. La Bocca dell'inferno rappresenta simbolicamente il trapasso verso un altro mondo, più profondo, scavato, nel tentativo di superare i propri limiti in un continuo divenire che è proprio del corpo e

60. Casa pendente nel Sacro Bosco, Bomarzo, 1547

61. Tartaruga e Nike nel Sacro Bosco, Bomarzo, 1547

62. Elefante nel Sacro Bosco, Bomarzo, 1547

63. Xilografia tratta da *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499

64. Colosso dell'Appennino, Giambologna, Pratolino, 1580

65. Grotta del Colosso dell'Appennino, Giambologna, Pratolino, 1580

66. Orco, o Bocca dell'Inferno, Statua del Sacro Bosco, Bomarzo, 1547

67. Da sinistra a destra, Proteo o Glauco, Cerere, Ecnida, Drago, Ninfa dormiente, Statue del Sacro Bosco, Bomarzo, 1547

⁴ Luke Morgan (2011). *Ibid.*, pp. 171

⁵ Luke Morgan (2011). *Ibid.*, pp. 168-169



di tutte le cose terrene, è il principio della natura foriera di vita che si concretizza nel Sacro Bosco in una declinazione del regno di Venere Pandemia come forza generatrice, dove tutte le aperture e cavità complementari a sporgenze e convessità, descrivono la sensualità del giardino designandolo come un corpo fecondo, lo spazio per antonomasia dell'eros.

L'antropomorfismo dei mostri, sommato al gigantismo che determina una sproporzione nei soggetti che popolano il parco, diffonde lungo il percorso una percezione distorta della realtà dettata da un aspetto peculiare del giardino: lo sperimentalismo. Nell'Orco il gigantismo proposto è associato a una figura antropomorfa, ma parziale, incompleta, che sommata alla distorsione delle proporzioni genera il concetto di mostruosità. Allo stesso tempo mostruosa e grottesca, la scultura offre un esempio di quello che è il giardino, uno spazio in cui è possibile sperimentare ed ibridare le forme, mescolando insieme soggetti del mito e della realtà in un trionfo di abbondanza e varietà, che offre uno spettacolo inedito per suscitare stupore e meraviglia assolutamente di matrice rinascimentale. Sulla scia della creatività stimolata dalla produzione di un nuovo spazio, libero da esempi e modelli precedenti, gli architetti umanisti si sentono liberi di sperimentare nuove forme, realizzate in sedi appartate in cui dar vita a un mondo diverso e fantastico, abitato da creature altrettanto soprannaturali che sebbene possano sembrare false e anormale, perché non partorite dalla natura, dentro alla finzione teatrale del giardino sono realtà, poiché nulla è realtà, nulla è verità, perciò è possibile dare vita a corpi 'falsati' dall'immaginazione, ibridati dall'unione di specie diverse, ma comunque in armonia tra loro proprio come la natura e l'artificio architettonico. I mostri sono l'emblema della 'terza natura', declinazioni dell'Ermafrodito e il parco è la culla della novità, per la propria natura privata e appartata è libero di coltivare il mito e la mostruosità, senza temere di risultare inappropriato o addirittura scabroso.⁶

Il Sacro Bosco è più di un progetto architettonico e l'intento del grottesco dei mostri va oltre il tentativo di stupire, rappresenta quella complessità dello spazio costruito su un gioco di contrapposizioni che è proprio di questo periodo, è la volontà di subordinare l'ordine e la realtà in un caos diretto dalla bizzarria dell'ibridazione che sovverte il quotidiano costruendo una propria espressività, è il tentativo dell'uomo di andare

68. Dettaglio di Apollo e Dafne, Gian Lorenzo Bernini, 1622-1625

⁶ Luke Morgan (2011). Ibid., pp. 172-178



sempre oltre i confini che gli sono preposti e che trova nell'arte l'espediente per superare la realtà.

Cinque secoli dopo lo stesso intento guida la realizzazione del giardino privato del regista e artista Derek Jarman, che impregna il proprio lavoro di un profondo attivismo gay in un periodo storico particolarmente ostile. Prospect Cottage era in origine una piccola abitazione in legno di pescatori, situata nella contea del Kent, nella penisola di Dungeness, dove il mare si staglia all'orizzonte e lo avvolge su tre fronti a partire da est, in cui sorge la spiaggia più vicina, sud e ovest. Nel 1986 Jarman scopre la casa durante un sopralluogo per uno dei suoi film, *The Last Of England*, e decide immediatamente di acquistarla, riconoscendo nel luogo e nella piccola abitazione uno spazio ancestrale che evoca dentro lui lontani ricordi d'infanzia e che diventerà gradualmente teatro della sua arte, un luogo che accoglie e organizza pezzi o scarti portati dal mare sulla spiaggia, pronto a rappresentare la poetica di vita del suo artista. Il regista è in un momento delicato della propria esistenza, un anno prima infatti i suoi film subiscono un forte attacco dalla stampa e dalla sezione conservatrice del Parlamento inglese che richiede la censura delle sue opere. Qualche tempo dopo Jarman scopre di aver contratto il virus dell'HIV, considerato all'epoca ancora una malattia sconosciuta e misteriosa, associata alle prassi omosessuali che accentua l'omofobia dilagante nella società inglese. Il cottage rappresenta così un porto sicuro, uno spazio intimo ma allo stesso tempo l'espressione di una lotta silenziosa contro gli schemi discriminatori della società.⁷ Il contesto arido della spiaggia di ciottoli bagnati e levigati dall'acqua, il cielo che si staglia su un orizzonte ininterrotto dove l'assenza di un riparo abbandona in balia del tempo, della natura o di se stessi, designa il giardino come una florida oasi in uno sterile deserto. In lontananza si scorge una centrale nucleare, la tratta di un treno merci e qualche altra abitazione di pescatori, le uniche tracce umane in questa penisola desolata che avvolge il cottage e il suo giardino.

La composizione di questo spazio si sviluppa attraverso una configurazione progettuale artistica e non propriamente architettonica come avviene per gli altri giardini, è un assemblaggio graduale di oggetti trovati sulla spiaggia, come vecchi strumenti di pesca, sassi, tronchi e piante

69. Fronte principale di Prospect Cottage, Derek Jarman, Dungeness, 2004

⁷ Michael Charlesworth (2015). Derek Jarman's garden at Prospect Cottage, Dungeness, and his Avebury paintings, in *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 35:2, DOI: 10.1080/14601176.2014.980066, pp. 172-173





70



71

70. Menhir Perdas Longas, Sardegna, Neolitico
71. Pietre sul fronte principale di Prospect Cottage, Derek Jarman, Dungeness, 1990

⁸ Michael Charlesworth (2015). Ibid., pp. 173
⁹ Michael Charlesworth (2015). Ibid., pp. 174-176
¹⁰ Derek Jarman, Derek Jarman's Garden. London, Thames & Hudson Ltd, 2009, pp. 47
¹¹ Derek Jarman, ibid., pp. 79, 82

selvagge e autoctone recuperate dai vivai della zona, che marcano l'identità storica di questo luogo e descrivono l'anima del poeta.⁸ Jarman recupera scarti e reperti portati dal mare o abbandonati, per assemblarli in un collage di forme plastiche e installarli nel giardino come sculture artistiche, offrendo una rinascita a quegli oggetti considerati rifiuti con l'attribuzione di nuovi significati. È uno spazio in cui l'ibridazione persiste, come nel Sacro Bosco, ma con un'intenzione completamente diversa. Lo sperimentalismo dei soggetti e la loro composizione fatta di scarti e spazzatura ha un significato sottile che cela una sovversione alle regole sociali, ai pregiudizi, è una lotta silente contro la paura del diverso. Il giardino è lo spazio in cui emergono e si amalgamano insieme l'attivismo sociale e misticismo che fin dalla preistoria aleggia sul territorio inglese e stimola la fantasia del regista che coinvolge in una riflessione interiore sui simboli della sua poetica, che si interseca tra tutte le sue manifestazioni artistiche, dalla pittura agli scritti fino alla produzione del film, *The Garden*, in cui manifesta il profondo legame con questo luogo. Il mito, antico retaggio del giardino, si manifesta nella parte anteriore del cottage nei motivi geometrici disegnati nella ghiaia che accompagnano verso l'ingresso della casa. Questi ricalcano le tracce geometriche lasciate dai mistici megaliti preistorici presso i siti del passato anglosassone come Stonehenge e Avebury. In particolare, un gruppo di pietre più massicce alte fino a 45 centimetri, dette 'hengés', oltre a rievocare questi luoghi ancestrali, fanno riferimento al mito della fondazione di Tebe in cui Cadmo, su suggerimento della dea Atena, semina i denti del drago che ha ucciso in risposta al suo attacco e da questi si generano dei guerrieri che lo aiutano a difendere il sito in cui sarebbe sorta la città di Tebe.⁹ L'allusione al mito di Cadmo trapela nella poesia Derek Jarman's Garden:

“Here at the sea's edge
I have planted my dragon-toothed garden to defend the porch
Steadfast warriors
against those who protest their impropriety even to the end of the world”¹⁰

ma che in seguito esprime disillusione, “No dragons will spring from these circles ... death comes even for stones”¹¹, poiché Jarman sa che quelle pietre non si trasformeranno in guerrieri pronti a sostenerlo e difenderlo, tuttavia l'intento di porre dei massi in difesa della sua roccaforte è chiaro

e diretto, il bisogno di protezione contro la minaccia incombente dal mondo esterno che precede l'accesso al suo piccolo universo. E' ancora la figura della bocca con la metonimia dei denti a ricreare il misticismo del giardino ed evidenziare la soglia purificatrice che conduce all'interno di un luogo intimamente sacro, e risveglia l'attenzione di chi si avvicina. Ma allo stesso tempo è un'evidente provocazione sociale che richiama la forma fallica delle pietre, insieme a vari soggetti che compongono il giardino, è lo spazio di un attivista che sceglie di fondare una roccaforte in cui proteggersi, ma allo stesso tempo contrattaccare, esprimere la propria identità e soprattutto la libertà che dovrebbe contraddistinguere ogni essere umano.

Se nel Cinquecento il giardino è il luogo in cui poter esprimere quella parte dei costumi di una società, di idee e concetti considerati inappropriati e blasfemi in altri contesti, il giardino di Jarman, secoli dopo, è ancora uno spazio in cui dar voce ai pensieri, in cui esprimere il diverso, antico nemico dall'ignoranza, in un luogo che permette di evadere dalle convenzioni e dai pregiudizi sociali attraverso l'arte che è libera di trapassare la realtà. Oltre al mito, il misticismo delle pietre evoca un legame con il tempo, presentandosi come pronipoti di pietre preistoriche, quali Dolmen e Henge, che pongono il giardino in una condizione temporale nuova, che scorre avanti e indietro, miscelandosi con l'universo, un nuovo osservatorio dove le forme geometriche cercano un contatto con le costellazioni, una risposta a quella profonda volontà di comprendere il senso della vita. Nella Serie di dipinti di Averbury, realizzati qualche anno prima dell'acquisto del cottage, le pietre e i pali diventano l'unico elemento della composizione in un panorama astratto, fatto di ombre, unico contatto tra cielo e terra che anticipano il panorama di Dungeness dove la forte luce trasforma lo spazio e le sue forme, e le poche ombre presenti affascinano come un quadro metafisico.¹²

Il giardino è pensato come uno spazio ricco di simboli da interpretare, ma che vuole integrarsi con il resto del contesto, uno spazio aperto che invita l'ingresso agli animali e alla vegetazione spontanea, amalgamata con il giardinaggio di essenze autoctone come la ginestra, la rosa canina, il sambuco, il prugnolo e il cavolo marino, piante selvagge che evocano la potenza della natura che sfida impavida un ambiente arido e apparentemente infecondo che ne ostacola la sopravvivenza. Tuttavia uno sguardo

72. Sculture nel giardino di Prospect Cottage, Derek Jarman, Dungeness, 2012-2015

¹² Michael Charlesworth (2015). Ibid., pp. 176-177



attento noterebbe che lo sforzo non è sempre sufficiente e quella purezza della vegetazione viene contaminata dalla mano dell'uomo, dalle radiazioni della centrale nucleare che deforma una delle piante sul fronte occidentale del giardino, ma non per questo viene esiliata dal resto perché considerata diversa.

Un ulteriore elemento di integrazione con il paesaggio è la scelta di piantare elementi verticali come pertiche e tronchi, che si armonizzano con i pali della corrente che corrono lungo la strada e quelli in lontananza della centrale, concretizzando nella realtà un'idea già partorita in pittura nell'opera *Avebury Series N. 4*, dove configura un percorso di elementi verticali che descrivono degli allineamenti precisi e allo stesso tempo astratti, prossimi ma distanti, è il misticismo che avvolge le ultime opere di Jarman e che impregna tutto il giardino.

Rispetto ad altri elementi la scelta della disposizione dei pali è definita, uno di questi presenta numerosi buchi ed è perfettamente allineato con il fronte sud della casa in uno sguardo reciproco. Sul fronte nord, i pali includono quello del telefono, che altrimenti sarebbe rimasto goffamente isolato, e insieme creano un'interessante falsa prospettiva che da un altro punto di vista crea invece un allineamento orizzontale. La disposizione più ambiziosa e interessante è costituita da un'ampia seduta fuori dalla cucina del cottage che osserva la schiera di pilastri che da una parte della panca presenta una certa distanza tra loro, dalla parte opposta l'allineamento cambia, descrivendo un'altra linea di fuga che porta la vista verso l'orizzonte.¹³ La 'prospect' del cottage è il cardine di tutto lo spazio, il tema della vista risvegliata nel sogno di Polifilo ritorna ancora protagonista nel giardino, in un viaggio di conoscenza interiore dove il significato dello spazio è racchiuso nello sguardo sul mondo. Lo spazio mostra e cela i propri simboli che sono da ricercare, latenti, ma che colpiscono inevitabilmente l'inconscio che cerca di svelarli e comprendere che quel luogo che si proietta prospetticamente verso un valore archetipo del giardino, la fertilità, in questo caso artificiale perché prodotta dalla centrale che irrorà energia elettrica, è la ninfa vitale della contemporaneità. Gli allineamenti conservano un valore mistico e ancestrale di cui la cultura inglese è impregnata e che Jarman ha sperimentato di persona nel '73 percorrendo l'*Herepath* verso Avebury, un antico sentiero preistorico che ha segnato una traccia profonda dentro lui ritrovata in Prospect Cottage,



73



74



75

¹³ Michael Charlesworth (2015). Ibid., 177-181

¹⁴ Chris Steyaert (2010). Queering Space: Heterotopic Life in Derek Jarman's Garden, in *Gender, Work and Organization*, Vol. 17 N. 1, DOI: 10.1111/j.1468-0432.2008.00404.x pp. 49-50

l'idea di lasciare un segno che prosegue verso la realtà, una connessione con il mondo di cui sentirsi ancora parte. Questo giardino è lo specchio dell'anima del suo giardiniere, un uomo quasi al termine della sua esistenza che si trova a fare i conti con la vita e con la morte, ma allo stesso tempo con l'opportunità di stimolare la propria arte e rafforzare il proprio attivismo, permettendo a un luogo apparentemente sterile di rinascere e rifiorire, facendo del giardinaggio una nuova espressione artistica e il simbolo della sua lotta politica.

Il suo giardino viene considerato come lo spazio eterotopico per eccellenza, uno spazio che sovverte e si contrappone ai giardini convenzionali,¹⁴ innanzitutto scegliendo un sito apparentemente inappropriato per un giardino, sia per le condizioni del terreno, sia per la prossimità alla centrale nucleare, ribaltando completamente la tradizione del *pleasure garden* inglese come *locus amoenus* rigoglioso e incontaminato in cui trionfano l'ordine e il controllo che celano tutte le sfumature di potere, sessualità e tentazione che identificano da sempre questo spazio. Inoltre, lo allestisce con opere prodotte dal collage di materiali di scarto trovati sulla spiaggia a cui viene attribuita una nuova forma, assemblati con fiori e arbusti per creare delle giustapposizioni imprevedibili, ibride e mostruose, che richiamano lo sperimentalismo del Sacro Bosco, promuovendo ancora una volta il giardino come lo spazio preferenziale dell'espressione artistica e perfino del messaggio politico. Molte di queste sculture invertono quel valore fallocentrico proprio del modello sessuale maschile, inteso come etero-dominante che caratterizza il concetto di giardino fin dai primi albori, esemplificato dallo stesso Parco dei Mostri con le numerose figure femminili talvolta in pose lascive, tipiche del Rinascimento e delle epoche successive. Allo stesso tempo il giardino è uno spazio ambiguo e sovversivo che si propone nella contemporaneità come luogo deputato dell'opposizione contro l'eterosessualità, diventando marginale, un contro-spazio che porta ad essere interpretato come icona di 'queering space', non è più il luogo del rigore utopico, ma lo spazio dell'evasione in cui esprimere la propria identità e lottare per la propria libertà.

Il giardino e il giardinaggio di Jarman sono il simbolo dello stravolgimento della dominanza etero, rappresentando uno spazio interiore e allo stesso tempo politico che si manifesta con il processo della cura del sé attraverso il giardinaggio inteso come pratica di auto-trasformazione, è l'estetica

dell'esistenza in cui l'artista, malato terminale, sfugge al controllo delle convenzioni e trova un nuovo significato del tempo, un'eterocronia in cui la realtà rallenta ed è scandita dal lento ciclo delle stagioni che ritma gli ultimi anni della sua vita.¹⁵

"I live on borrowed time. Therefore I see no reason in the world why my heart grows not dark. A cold wind blows tonight over this desolate island."¹⁶

Per Jarman il giardino è uno spazio illusorio, ma appagante che diventa il rifugio sicuro dalle difficoltà, il suo paradiso personale in cui ristorarsi, riflettere ed esprimere la propria arte senza ostacoli, mescolandola con la propria visione politica.

Sebbene distante nel tempo, il bisogno di evasione artistica in uno spazio 'altro', reputato consono per lo svolgimento di alcune pratiche considerate fuori dalle convenzioni, è il medesimo del Sacro Bosco in cui il proibizionismo pubblico della celebrazione dei miti antichi, dell'erotismo e dei riti pagani si concilia nel giardino, spazio intimo e appartato e perciò idoneo per tutte le attività edoniste e artistiche considerate inappropriate nel resto degli spazi sociali. Il giardino si identifica come lo spazio sconfinato dell'estro che dentro i propri confini trova la libertà di dichiararsi, di proporre le proprie opinioni e inneggiare impavido la propria identità.

73. *Avebury Series N.4*, Derek Jarman, 1973

74. *Pali verticali nel giardino di Prospect Cottage*, Derek Jarman, Dungeness, 2010

75. *Palo forato all'ingresso di Prospect Cottage*, Derek Jarman, Dungeness, 2012

76. *Cerbero, Statua del Sacro Bosco*, Bomarzo, 1547

77. *Una scultura del giardino di Prospect Cottage*, Derek Jarman, Dungeness, 2010

¹⁵ Chris Steyaert (2010). *Ibid.*, pp. 53-58

¹⁶ Derek Jarman, *Modern Nature*. London, Vintage, 1991



76



77



78

“ Bisognerà [...] renderci conto di quel che manca soprattutto alle nostre grandi città: luoghi tranquilli e ampi, ampiamente estesi, per la meditazione, luoghi con lunghi loggiati estremamente spaziosi per il tempo cattivo o troppo assolato, nei quali non penetra il frastuono dei veicoli [...] fabbricati e pubblici giardini che esprimerebbero nel loro insieme la sublimità del meditare e del solitario andare. „

Friedrich Nietzsche, *Gaia scienza*, Libro IV, 1882

‘INTEGRARE’ L’UTOPIA

Esemplificando lo spazio senza limiti, ricco di opportunità elargite sia agli architetti come *topos* progettuale e artistico, sia come *topos* metaforico ricco di valori simbolici, il giardino si designa come spazio del possibile in cui esprimere idee e rifuggire i vincoli delle convenzioni progettuali e sociali in una dimensione prettamente intima in cui godere della propria libertà.

Allo stesso tempo nel corso dei secoli, il parco assume gradualmente una configurazione sempre più urbana e pubblica, le città tra il XVIII e XIX secolo, con l’abbattimento delle mura iniziano ad affacciarsi al paesaggio circostante e a sentire la necessità di integrare la natura all’interno del costruito come spazio di svago e ristoro.¹ Il giardino viene gradualmente a proporsi come lo spazio dell’evasione cittadina, in cui rifugiarsi per qualche ora tra i piaceri di un *locus amoenus* che offre una nuova prospettiva alla città, in cui trovare una complementarietà tra natura e artificio urbano, dove i limiti di ruolo dei due elementi vengono abbandonati per tentare di amalgamarsi insieme. Dal Settecento fino alla nostra contemporaneità il parco viene proiettato in una nuova realtà, la città, in cui deve imparare a combinarsi in un equilibrio armonioso, che rievoca quella fusione inscindibile e perfetta tra natura e artificio che i giardini del Rinascimento hanno magistralmente conseguito. La principale sfida degli architetti paesaggisti è evitare di considerare il giardino come uno spazio alternativo dal punto di vista progettuale, uno spazio architettonico ‘altro’ rispetto al costruito, ma comprenderne le differenze e accoglierlo nello sviluppo della città, considerando che fin dalle sue origini il parco è artificio e mai natura. Allo stesso tempo il concetto di giardino è intriso di tutti quei significati ancestrali e simbolici che lo associano inevitabilmente allo spazio del piacere, un piccolo rifugio in cui il tempo muta e rallenta, l’aria si purifica ed è respirabile, i colori si trasformano, è il trionfo della vita che cresce e si evolve in cui ritrovare un’opportunità di fuga dal caos del cemento, in cui soffermarsi e osservare la realtà da un altro punto di vista, quello dei sensi e dell’introspezione.

L’evoluzione urbanistica di Parigi tra il XVIII e XIX secolo istituisce un modello esemplare dell’integrazione dello spazio verde come incentivo nello sviluppo urbano cominciando, per prima nello scenario europeo, ad aprire i grandi parchi privati alla città comprendendo la necessità dei cittadini di poter usufruire di spazi aperti in cui socializzare e rilassarsi

78. Broadacre City, Frank Lloyd Wright, 1932

nel godimento del tempo libero, oltre ad apportare bellezza e salubrità alla metropoli.²

Il concetto di parco pubblico, o ancor prima, di spazio sociale, nasce nella capitale francese alla fine del XVIII secolo, partendo da un processo graduale della strada come luogo della passeggiata nel verde, detta *promenade*, che segna il primo 'passaggio di proprietà' dello spazio urbano che da privato e celebrativo di un'élite aristocratica diventa appropriazione del popolo. Antenato della *promenade* è il *cours*, ovvero il corso, un preciso asse della città progettato per la passeggiata in carrozza nel verde, inventato da Maria dei Medici nei primi anni del Seicento, che da Firenze importa a Parigi l'uso del passeggio come sfilata rappresentativa, facendo realizzare nel 1616 il *Cours de la Reine*. Con una lunghezza di quasi un chilometro e mezzo e una larghezza di 80 metri costituita da tre viali alberati, il *Cours* si colloca lungo la Senna, recintato da muraglioni e un fossato, e viene aperto soltanto in occasioni specifiche con fine di rappresentanza. Alla fine del Settecento i cittadini di tutti i ceti sociali cominciano ad appropriarsi dello spazio pubblico, trasformando il *cours* in *promenade*, ossia la passeggiata alberata a uso e consumo di tutta la cittadinanza, che abbandona l'origine celebrativa per affermarsi come spazio pubblico, segnando un significativo cambiamento sociale e soprattutto evidenziando la richiesta da parte della popolazione di giardini urbani pensati per il passeggio, in cui poter socializzare e svagarsi.³

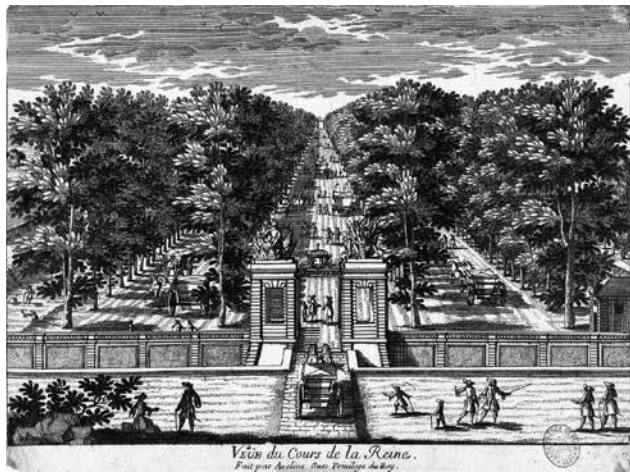
La storia degli Champs Élysées, esemplificativa e controversa, mostra questo cambiamento sociale della passeggiata e il graduale passaggio delle aree verdi private di Parigi cedute alla comunità nell'ottica di offrire divertimento e benefici ai suoi abitanti. L'area viene ceduta nel 1828 dalla corona, vincolando tuttavia la cittadinanza a riqualificare l'area entro i cinque anni successivi, dal momento che si presentano come spazi incolti e selvaggi. La prefettura nomina responsabile del progetto l'architetto Jacques-Ignace Hittorff che si occupa delle infrastrutture del parco come le strade, l'illuminazione e gli arredi, in quanto spese a carico della città, mentre lascia ai privati le spese e la gestione di edifici e concessioni. Infine si propone di progettare una serie di spazi per lo svago, che possano ospitare spettacoli e attività ricreative all'aperto o al chiuso realizzando "un'architettura per il tempo libero"⁴. Gli spazi verdi, detti *carrés*, sono designati dall'architetto per ospitare ristoranti e caffè in mezzo alla natura,

¹ Franco Panzini, Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo. Bologna, Zanichelli, 1993, pp. 44

² Franco Panzini, *ibid.*, pp. 44

³ Franco Panzini, *ibid.*, pp. 48-50

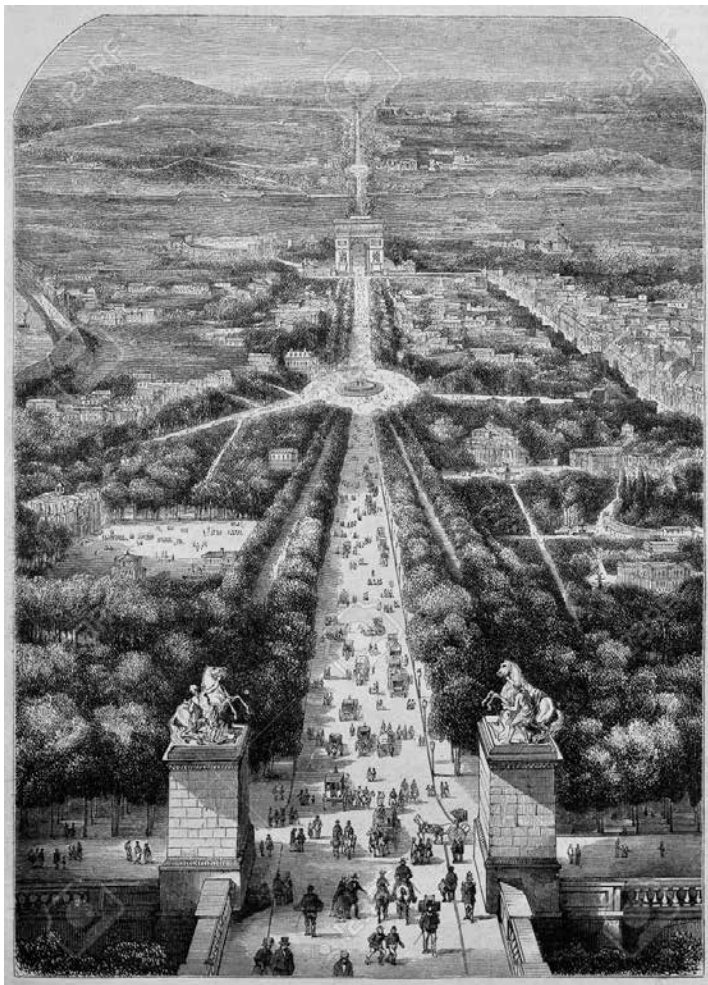
⁴ Th. von Joest, Hittorff et les embellissement des Champs Élysées, in Hittorff, un architecte du XIX secolo, Parigi, 1986, pp. 155



79



80



il più famoso è il Pavillon des Ambassadeurs, in cui godere del panorama all'interno della città durante un ritrovo mondano dove poter "riunire le differenti classi della società"⁵.

Nel 1836 viene costruito in Place de l'Etoile l'Arc de Triomphe, il punto di fuga del monumentale asse prospettico disegnato dalla promenade che taglia in due lo spazio verde e offre un immenso viale pubblico in cui passeggiare e socializzare, immerso nel nuovo giardino della città. Questo progetto rappresenta il primo segnale di cambiamento sociale e urbano, che delinea le intenzioni dell'amministrazione di sviluppare una Parigi nuova che ambisce a diventare il modello europeo di innovazione moderna. Tuttavia questi ampi giardini risultano degli spazi fin troppo piacevoli e socializzanti durante la notte, talmente ampi e aperti da sfuggire al controllo delle autorità. Così la nuova amministrazione, sotto Luigi Napoleone, rappresentata dal prefetto George-Eugène Hausmann, affiancato dall'ingegnere Adolphe Aphaud, si occupa di gentrificare la parte ovest della promenade, verso Place de l'Etoile, con un intervento urbanistico che intensifica l'edificato e rende questo asse una zona di lusso ed eleganza della città, che durante la Belle Époque alla fine del secolo vedrà il culmine del suo splendore.

Proprio con la figura del nuovo prefetto e la cessione da parte del re dei parchi reali all'interno della città, Parigi comincia ad intraprendere la strada verso la modernità, costellata da giardini di verzura distribuiti lungo tutta la sua superficie. Gli interventi più importanti del programma Service des Promenades et Plantation de Paris impostato da Hausmann e Aphaud riguardano la riserva di caccia della corona del Bois de Boulogne, sfruttato inoltre come terreno di prova dell'arredo urbano riproposto in seguito nei boulevards e squares della città, e il campo di manovra militare del Bois de Vincennes, ridisegnati e convertiti in parchi pubblici integrati nell'impianto urbano, seguiti dal restauro del Parc Monceau e Parc Montsouris.⁷ Tuttavia l'intervento più interessante è costituito dalla realizzazione ex novo del Parc des Buttes-Chaumont, nato dalla bonifica e in seguito riqualifica di un'area nella periferia di Parigi degradata e inutilizzata, e trasformato in uno degli esempi più suggestivi di jardin spectacle francese. Il lotto ampio 25 ettari, originariamente una cava adibita a scarico di rifiuti, viene completamente rinnovato nell'arco di tre anni (1864-67) dal progetto di Barillet-Dechamps, allievo di Aphaud,

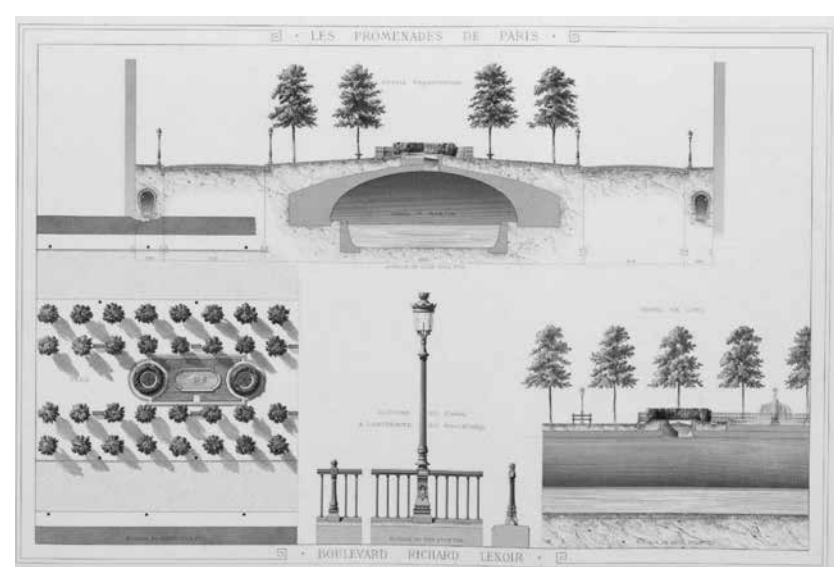
⁵ Th. von Joest, Des restaurant, des cafes, du theatre jardins celebre, du georama et de la grandeur de quelques projets, in Hittorff, pp. 169

⁶ Monique Mosser, Georges Teyssot, L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento, a cura di Mario Bonini [et al.]. Milano, Electa, 1990, pp. 383-384

⁷ Monique Mosser, Georges Teyssot, ibid., pp. 386-388



82

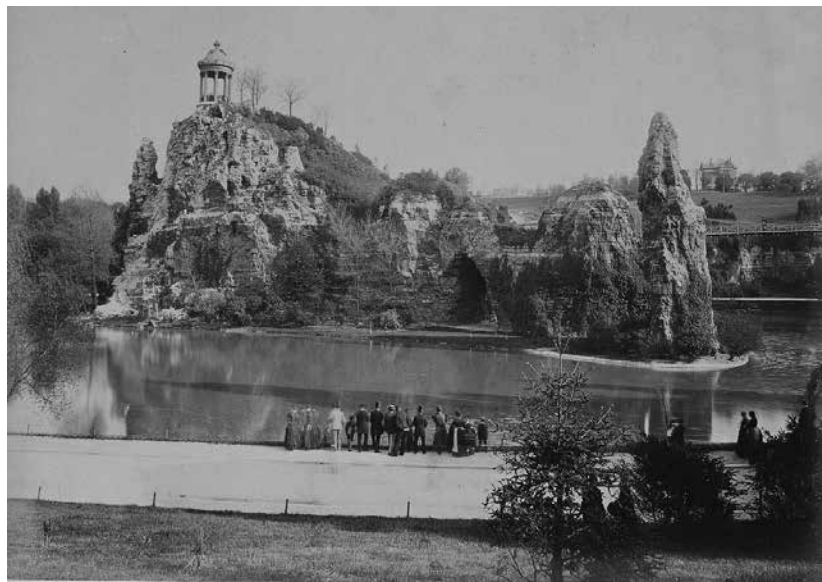


83

79. Course de la Reine, Pierre-Alexandre Aveline, Parigi, XVIII secolo
 80. Planimetria del Course de la Reine, Michel Etienne Turgot, Parigi, 1739
 81. Veduta a volo d'uccello degli Champs Élysées, Parigi, 1849-1850
 82. Le square des Innocents, da Les promenades de Paris, Adolphe Alphand, 1867-1873
 83. Boulevard Richard Lenoir, da Les promenades de Paris, Adolphe Alphand, 1867-1873



84



85

che riprendendo il disegno dei giardini inglesi contemporanei, traccia percorsi sinuosi, ricchi di alberature, che attraversano il grande parco, costellato da macchie di verzura ispirandosi alle forme organiche della natura coniugate insieme all'artificio tecnologico che controlla e gestisce ogni parte del parco. Il giardino viene dotato di un laghetto con al centro un'isola collegata attraverso ponti al resto del giardino e caratterizzata da un tempietto collocato sulla cima dello sperone di roccia preesistente e visibile da ogni punto del parco, offrendo allo stesso tempo una vista panoramica mozzafiato su una Parigi di metà Ottocento in pieno rinnovamento. Ogni tratto del giardino è frutto di progettazione, dalle rocce artificiali alle grotte con cascate, fino ai ponti di collegamento, ritraendo il magistrale tentativo di usufrutto e potenziamento di un'area urbana, altrimenti destinata al degrado, in una perfetta sintesi tra natura e artificio.⁸ La capitale francese riesce egregiamente a raggiungere l'obiettivo prefigurato, trasformandosi nella capitale della modernità, il modello europeo che designa il giardino come protagonista dello spazio pubblico, magistralmente integrato nell'evoluzione urbanistica. Parigi è una città in crescente sviluppo, soprattutto dal punto di vista tecnologico ed è interessante osservare come l'innovazione della tecnica si coniughi in perfetta armonia con l'idea del parco, rendendolo il caposaldo del processo di mutamento nel riconoscere la sua importanza non solo come spazio urbano, ma soprattutto come spazio sociale.

Il giardino rappresenta ancora una volta l'opportunità: concepire la città e la natura in un rapporto complementare e benefico per la sua cittadinanza, che trova finalmente nei *jardins spectacles* una romantica occasione di evasione all'interno della città, un luogo circoscritto dove godere per un momento dello spazio narrato dal piacere dei sensi.

L'opportunità colta dalla Francia nel XIX secolo è la medesima ritrovata in un recente progetto oltreoceano, che scopre nella riqualifica di uno spazio pubblico abbandonato e destinato alla demolizione, la possibilità di promuovere il progresso della città, emancipando ulteriormente il concetto di parco urbano. Si tratta del progetto per il recupero della High Line di New York a raccogliere questa sfida, con la scelta di ripristinare una struttura in disuso per restituirla alla comunità come giardino sopraelevato. Realizzata nel 1934, la High Line è una linea ferroviaria a doppi binari

84. Planimetria del Parc des Buttes-Chaumont, Adolphe Alphand, Parigi, 1864-1867

85. Parc des Buttes-Chaumont, Adolphe Alphand, Parigi, 1864-1867

⁸ Franco Panzini, *ibid.*, pp. 237

sollevata a nove metri da terra e distribuita lungo due chilometri e mezzo tra i grattacieli della città collegando in direzione nord-sud St. John's Park con la 34th Strada. Essa ha rappresentato uno strumento fondamentale per lo sviluppo e l'ascesa economica di Manhattan, influenzando anche la morfologia della città creando vuoti, collegamenti e gallerie negli edifici, finché nel 1980 ha cessato di funzionare. La ferrovia è dunque destinata alla demolizione per far spazio alla costruzione speculativa di nuovi edifici, quando la comunità cittadina si oppone a favore della tutela e conservazione della struttura, simbolo della propria storia e identità, sostenuta in seguito da un'associazione che nel 1999 riesce a salvaguardarla definitivamente.⁹

Così nel 2006 viene bandito un concorso internazionale per il recupero e la riqualifica della struttura e del quartiere, vinto da Diller Scofidio + Renfro & Field Operations insieme allo studio dell'architetto paesaggista James Corner, James Corner Field Operations, che propongono di trasformare l'intera linea della ferrovia in un parco sopraelevato che preservi tutti gli elementi presenti nella struttura che ne valorizzano la storia, in particolare la pavimentazione, protagonista indiscussa in un parco che si presenta come una grande pedana che percorre la città. Il progetto conserva le rotaie che vengono perfettamente integrate nella passerella e rispetta quel fascino trasmesso dalla vegetazione incolta e spontanea che si impadronisce delle rovine abbandonate dall'uomo, esponendola come peculiarità propria della struttura che spunta tra le doghe del rivestimento, in un'esaltazione di quella bellezza romantica ancora non del tutto perduta. Lungo il percorso sono stati installati gli arredi del parco, talvolta come sedute che fuoriescono dal pavimento, talvolta come momenti di sosta in punti visivi strategici, come quello offerto nella svolta in direzione della 30th Strada che offre un'ampia visuale sul fiume Hudson, in cui poter cogliere, favoriti dall'altezza, scorci altrimenti irraggiungibili della città, in un continuo dialogo di sguardi tra metropoli e spettatore. I collegamenti fisici tra il parco e il contesto sono costituiti da accessi come rampe o ascensori panoramici collocati nei principali punti di confluenza dei quartieri da cui si snoda il percorso tra gli edifici, in un'evoluzione sempre diversa, sempre in divenire che rispecchia le continue trasformazioni urbane, amalgamandosi con la città in una perfetta armonia comunicativa, che fonde insieme due mondi appartenenti alla stessa realtà.¹⁰

86. Una sezione della High Line vista dall'alto, New York, 2011

87. *Planimetria High Line*, Diller Scofidio + Renfro, James Corner Field Operations, New York, 2009-2014

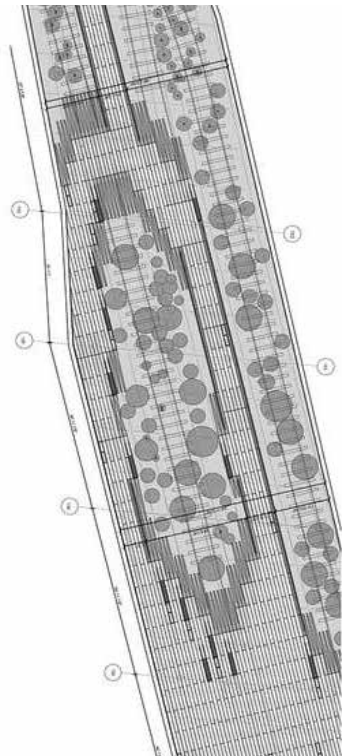
88. *Sezioni High Line*, Diller Scofidio + Renfro e James Corner Field Operations, New York, 2009-2014

⁹ Daan Wesselman (2013). The High Line, "The Balloon," and Heterotopia, in *Space and Culture*, 16(1), DOI: 10.1177/1206331212451669, pp. 16

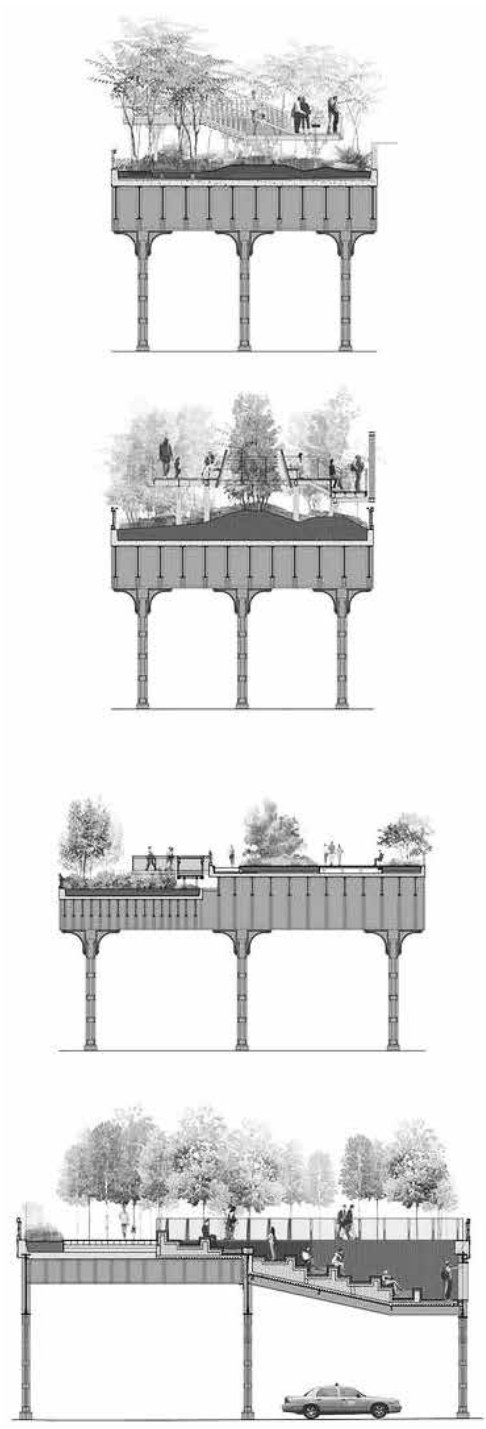
¹⁰ Daan Wesselman (2013). *Ibid.*, pp. 17-18



86



87



88



Il progetto della High Line rappresenta una delle opportunità più preziose offerte alla nostra contemporaneità di valorizzare e arricchire il contesto in cui viviamo, ossia la scelta di preservare una parte di storia e ripristinarla per restituirla con nuova vita alla sua città. Nella prima modernità, la nascita del giardino è frutto di un processo iniziato dal principio, in uno spazio vergine ancora non del tutto antropizzato e libero da vincoli creativi, in cui l'iniziativa di privati genera nelle città spazi appartati in cui poter creare il proprio Eden personale. Oggigiorno il parco è diventato una dimensione prettamente pubblica, a eccezione di qualche giardino privato, talvolta aperto alla comunità, e la progettazione di questo spazio dipende principalmente dalla pianificazione urbanistica di città ormai affollate da edifici in cui risulta più difficile localizzare vuoti in cui inserire quegli spazi pubblici che spesso non appagano tanto le tasche amministrative, quanto la vita dei suoi abitanti. Così quegli spazi caduti in disuso e abbandonati offrono un'opportunità all'urbs di salvaguardare la propria storia e di offrire ai suoi cittadini dei luoghi che potrebbero migliorare la qualità della vita, com'è avvenuto con il progetto di recupero della ferrovia che ha salvato un pezzo della propria identità ed è riuscita a ripristinarla nella realtà di New York, e come è successo un secolo e mezzo prima con il ripristino del parco Buttes-Chaumont a Parigi.

L'aspetto più interessante e improbabile di questo progetto è quello di essere stato in grado di integrare un parco così esteso nella fitta foresta di grattacieli newyorkesi, integrando un percorso di giardini e campi agricoli lungo le strade principali della metropoli, in un dialogo tra natura e contesto che trova la sua armonia nell'esaltazione della bellezza reciproca, arricchendo il contesto in cui viviamo e mantenendo tuttavia la propria identità. La conformazione del parco infatti, che lo vede elevato e separato dalla quota destinata tradizionalmente ai pedoni e accessibile solo in alcuni punti in cui avviene il contatto reale tra giardino e città, influenza inevitabilmente la condizione di 'altro' della High Line dal punto di vista spaziale e temporale. Sebbene sia perfettamente integrato nella città, il percorso non si conforma completamente alla griglia stradale sottostante e presenta una distanza congenita che insieme al ruolo di giardino lo porta inevitabilmente ad essere considerato un altrove, uno spazio di rottura concettualmente alternativo che propone nuove possibilità e prospettive sulla dimensione urbana.

Dal punto di vista temporale questo progetto mette in atto un processo nuovo e stimolante che in primo luogo celebra la storicità dello spazio e di conseguenza i mutamenti della città e il decadimento come valore intrinseco del tempo.¹¹ In secondo luogo permette di percepire lo scorrere del tempo creando una distanza fisica tra il sopra calmo e cosciente, e il sotto, frenetico e inconsapevole, disegnando una finestra sul traffico nella 10th Avenue Square che attraverso una cavea scavata nella piattaforma si affaccia con un vetro sulle strade di Manhattan, trasformando il visitatore in uno spettatore dello scenario quotidiano della sua esistenza.¹² Nel contatto visivo il parco e la città si sfiorano e partecipano insieme della loro essenza, una danza della realtà che sembra dare un senso a quelle entità altrimenti inafferrabili nella loro impalpabile grandezza. Il teatro del quotidiano che crea consapevolezza della schiavitù del tempo e incatena nel dinamismo le cieche metropoli in perenne trasformazione, genera uno spazio dell'evasione nel cuore pulsante della città più dinamica del mondo dove il tempo di una vita è sempre troppo breve, uno spazio ultraterreno dove "to slow things down, to promote a sense of duration and of being in another place, where time seems less pressing"¹³. Non solo nel giardino di Jarman, nella desolata penisola di Dungeness, ma anche nella caotica New York è possibile rallentare il tempo e godersene, creare lo spazio dell'unicità e allo stesso tempo integrarlo nella metropoli come un'opportunità, poiché il parco è inevitabilmente uno spazio differente dallo spazio costruito, proprio come un braccio è differente da una gamba, tuttavia insieme formano il corpo e la sua armonia perfetta. Allo stesso modo parco ed edificato costituiscono due espressioni della città che necessitano di raggiungere un equilibrio che eviti l'esclusione o la subordinazione, per raggiungere quel rispetto reciproco e collaborazione che ne rafforzi il potenziale.

In uno dei suoi scritti, *The landscape imagination* (2014), James Corner spiega i principi che hanno dato origine al progetto della High Line e che seguono le linee direttive espresse dagli scritti di John Dixon Hunt come l'importanza della specificità del contesto e l'importanza del sito in quanto spazio transitorio della città in cui esprimere i suoi contenuti. Nello specifico il giardino è considerato da Hunt come lo spazio in cui concentrare la storia e le potenzialità proprie e identitarie di ciascun luogo che ne incarnano la forza, tracciata in quella 'terza natura' che è la dimensione del giardino.¹⁴

¹¹ Daan Wesselman (2013). Ibid., pp. 17

¹² Daan Wesselman (2013). Ibid., pp. 18

¹³ Friends of the High Line, *Designing the High Line: From Gansevoort Street to 30th Street*. New York, Adrian Benepe, 2008, pp. 30

¹⁴ James Corner, Allison Bick Hirsh, *The landscape imagination*, New York, *Collected Essay of James Corner 1990-2010*. New York, Princeton Architectural Press, 2014, pp. 307-308





Nel progetto di Corner sono proprio le caratteristiche peculiari del sito e il suo trascorso a rappresentare le linee guida nella progettazione del parco, mantenendo e valorizzando la linearità ripetitiva tracciata dalla ferrovia e la vegetazione spontanea comparsa nel corso del tempo e celebrata anche nella bellezza malinconica delle fotografie di Joel Sternfeld che hanno contribuito negli anni Novanta alla salvaguardia di questa struttura. Come per i giardini del Rinascimento, i percorsi e la studiata distribuzione dei punti di sosta, che pongono l'accento su visuali panoramiche della città, sono il linguaggio dell'architettura del parco. Queste aiutano l'osservatore a focalizzarsi sui momenti critici del percorso favorendo una lettura più chiara del sito e lo accompagnano in una passeggiata dentro uno spazio completamente inedito, che non è più il colto giardino di Venere che nasconde concetti riservati a una colta élite: il percorso iniziatico di Polifilo cede il passo allo spazio dell'uomo, libero da simboli e significati intrinseci, in cui prende vita una storia sempre diversa, sempre nuova. Ciascuno è libero di vedere e interpretare i propri valori a seconda dell'individualità e del trascorso personale in un giardino che, anche a New York, personifica il teatro dell'anima in cui l'architettura come muta scenografia invita lo spettatore a diventare

“as much a performer as viewer, more deeply engaged in participating in the theatricality of urban life—the promenade as elevated cat-walk, urban stage, and social condenser”¹⁵

in uno spazio ancora soggettivo, interpretativo, poiché questa è la magia del giardino. Nel dinamismo frenetico della vita urbana, il parco diventa un'occasione in cui rallentare il ritmo, in cui riprendere coscienza di sé e del mondo, riacquistando la propria individualità in una metropoli che tenta di sopraffarla con l'anonimato. Diventa l'occasione di passeggiare per vivere un'esperienza sempre nuova in cui soffermarsi per osservare il cambio delle stagioni che scandiscono il passare del tempo e che porta con sé il mutamento sempre in atto della vita che si rigenera in ogni organismo vivente, anche nelle città e soprattutto nel suo abitante, l'uomo, il cui incessante divenire si rispecchia nella natura e da sempre lo affascina per i suoi significati ancestrali. Hunt ritiene che

“a designed landscape is always at bottom a fiction, a contrivance—yet

91. Veduta aerea della High Line, New York, 2011

¹⁵ James Corner, Allison Bick Hirsh, *ibid.*, pp. 345

its hold on our imagination will derive, paradoxically, from the actual materiality of its invented sceneries”¹⁶

il giardino ha rappresentato fin dal passato l'espressione senza confini dell'immaginazione, la possibilità di sognare nuovi scenari insieme a nuovi linguaggi. L'immaginazione istituisce ancora oggi lo strumento per declinare questa nuova forma di architettura, quella del paesaggio, propria della nostra contemporaneità tenendo sempre a mente che

“our imaginations is perhaps the highest calling of art, and in gardens, as Hunt has so eloquently taught us, we might find the greatest perfections”¹⁷.

Il parco della High Line rappresenta ancora una volta l'opportunità di creare e di dare sfogo alla fantasia, ma in un'ottica ancora nuova, che si traduce nell'obiettivo di ripristinare e valorizzare uno spazio storico ed identitario, attraverso il fascino della natura nel suo eterno mutamento che integrata in un paesaggio urbano ne riflette la continua evoluzione e allo stesso tempo offre uno spazio in cui evadere. Questo progetto costituisce la conferma assoluta della tesi sostenuta dai progetti precedenti che identificano il giardino come spazio dell'evasione. Rappresenta uno spazio distaccato dalla città sebbene non isolato come negli altri esempi, libero dalla pressione caotica e dal movimento instancabile della metropoli, dove ritrovare un momento di introspezione e guardare dall'alto quel mondo in continuo cambiamento, oppure scegliere di ignorarlo per un istante, è la possibilità di essere a New York e allo stesso tempo non esserci, di evadere in un angolo di natura che anche se artificiosa, sa cullare l'anima dell'uomo.

Le parole di Hunt sostengono che “to theorize about gardens is justifiable for its own sake; moreover it increases the pleasures of understanding”¹⁸, l'arte dei giardini rappresenta ancora oggi un'enorme potenzialità, esemplificata in una delle metropoli più popolosa del mondo, costantemente proiettata al futuro in cui il tempo diventa il nemico più temuto. Il lento mutare del paesaggio naturale che dipinge e colora lentamente la città, diventa poesia urbana, catalizza le emozioni e umanizza l'uomo, in uno spazio che parla ancora di sperimentalismo e ibridazione espressi nell'equilibrio perfetto tra natura e architettura, tra parco e città, dove i due

92. Boulevard Montmartre. Pomeriggio al sole, Camille Pissarro, 1897

93. Un tratto della High Line, New York, 2009-2014

¹⁶ John Dixon Hunt, *The Afterlife of Gardens*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 12

¹⁷ James Corner, Allison Bick Hirsh, *ibid.*, pp. 348

¹⁸ John Dixon Hunt, *ibid.*, pp. 348



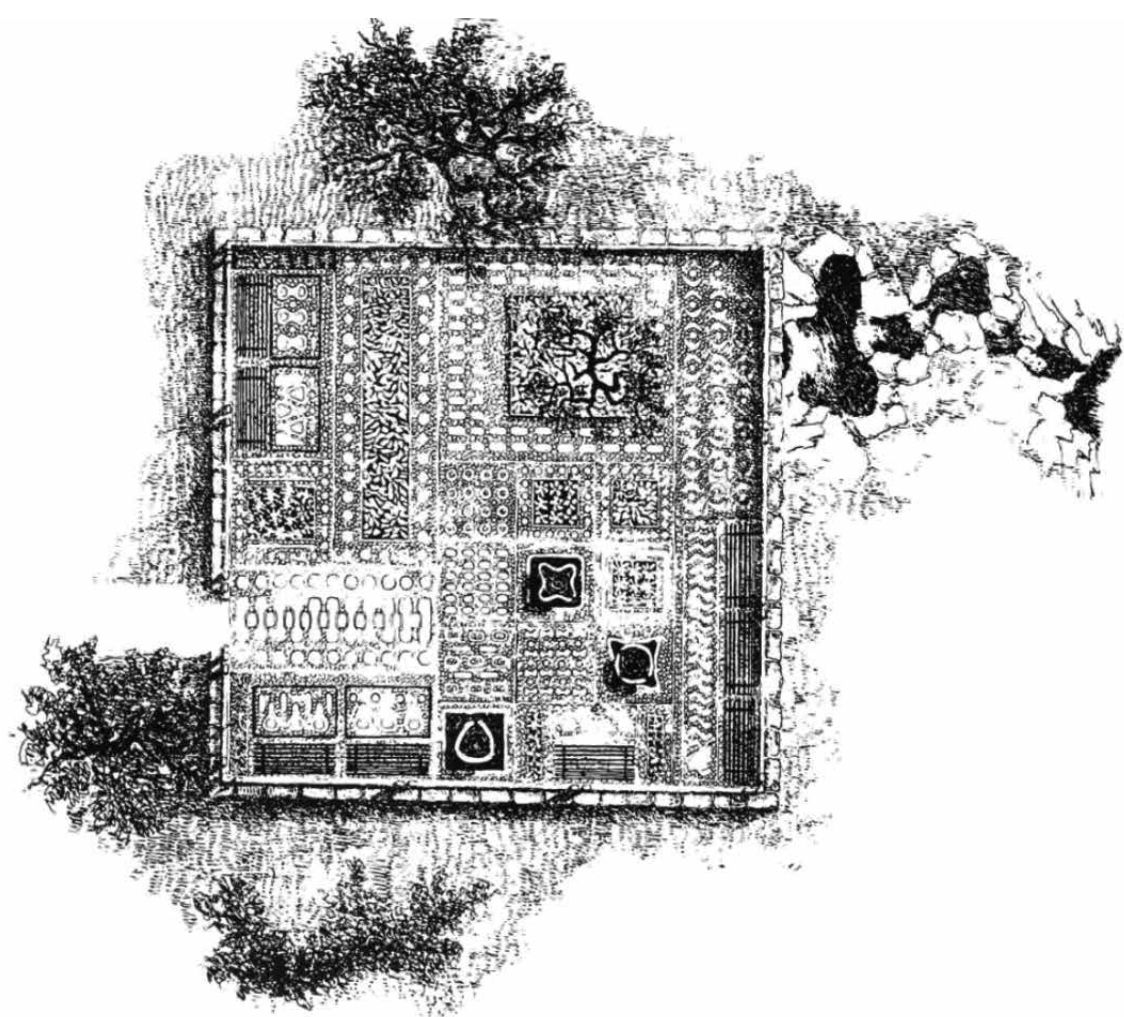
92



93

elementi diventano complementari e si fondono armonicamente in un abbraccio che premia il nobile intento, e lo spazio dell'evasione è integrato nel mondo.

Tutti i giardini trattati nelle loro differenti tipologie ed epoche, dal libro-giardino dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, all'isola di Citera, fino ai progetti presentati, evidenziano quell'alterità propria di questo spazio così fascinosamente complesso, dimostrando come fino ad oggi l'architettura, e così la progettazione del parco, costituisca tra tutte le arti l'espressione più chiara e comunicativa delle tendenze socio-culturali di un contesto. Per questa ragione, non si può guardare al giardino come un'oggetto prettamente progettuale, ma come uno spazio concettuale e ricco di significati intrinseci che ci spingono ad evadere i suoi confini.

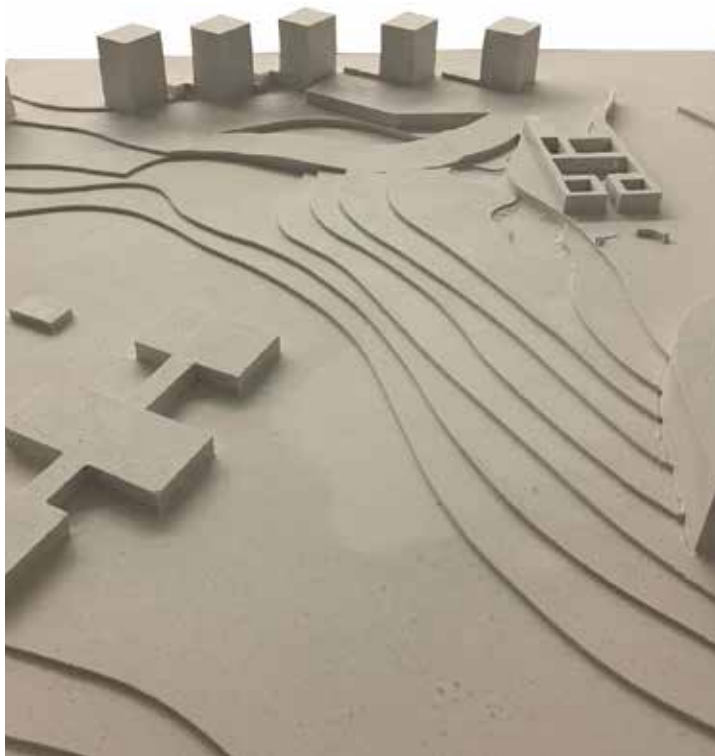


capitolo 03

UN PARCO PER MARVILA

Architettura “ È il mezzo più semplice per articolare il tempo e lo spazio, per modellare la realtà, per far sognare. Non si tratta soltanto di articolazione e modulazione plastica, espressione di una bellezza passeggera. Ma di una ‘modulazione influenzale’, che si iscrive nell’eterna curva del desiderio umano e del progresso nella realizzazione dei desideri. **”**

Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain), Formulaire pour un Urbanisme nouveau, 1953



Nel 2018 la Triennale di Architettura di Lisbona bandisce un concorso con l'intento di rivitalizzare il quartiere di Marvila proponendo il progetto di un centro civico che possa offrire uno stimolo per lo sviluppo di questa parte periferica della città.

Collocata nella valle di Chelas, nella parte nord orientale di Lisbona, la freguesia di Marvila risulta oggi come un'area slegata e isolata che necessita di un impulso evolutivo che possa rafforzare la sua identità e integrarla ulteriormente nello spazio cittadino. Si tenta dunque di risolvere alcune lacune di una morfologia urbana complessa, conseguente a uno sviluppo storico particolarmente eterogeneo e controverso.

L'idea di progetto si propone di rivitalizzare il quartiere per creare un luogo che riqualifichi non solo lo spazio, ma la vita delle persone che lo abitano, un luogo dove trascorrere le domeniche pomeriggio nel proprio quartiere, ma allo stesso tempo che catalizzi anche altri abitanti della città, un luogo che possa accogliere persone di tutte le età e interessi senza avere barriere e ragioni funzionali per essere frequentato, un luogo che rafforzi la propria identità.







TAV 2 . Localizzazione, Edificato | scala 1 / 10.000







TAV 3 . Inquadramento area di Chelas - Marvila | scala 1 / 5.000





“ La deriva, nella sua unità, comprende nello stesso tempo questo lasciarsi andare alle sollecitazioni del terreno e la sua contraddizione necessaria: il dominio delle variazioni psico-geografiche attraverso la conoscenza e il calcolo delle loro possibilità. „

Guy E. Debord, *Théorie de la dérive*, 1956

UNO SGUARDO AL PASSATO

In passato, fino al XVIII secolo, quest'area è suddivisa in possedimenti terrieri tra poderi di ricchi aristocratici e conventi di ordini ecclesiastici, che amministrano le terre con l'agricoltura. In seguito con l'avvento della Rivoluzione Industriale parte di questo territorio comincia a votarsi all'industria, intensificata ulteriormente nel 1834 con l'espropriazione di numerosi monasteri e delle loro proprietà, tra cui quelle di Marvila e Beato, smembrate e ridistribuite a imprenditori industriali. Favorita dalla vicinanza al fiume Tejo e dalla realizzazione della ferrovia conclusa nel 1856, che tuttavia sembra confinare la valle di Chelas ancora più distante dal centro cittadino, l'area orientale della città viene destinata all'industria, richiamando operai e dipendenti dalle campagne fino agli anni Cinquanta.

Nel 1932 le vicende storico-politiche del Portogallo vedono l'affermazione del regime dittatoriale di António de Oliveira Salazar fino al 1974, condizionando profondamente la storia del paese e l'architettura del XX secolo.¹

Tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta il dibattito architettonico portoghese è interpretato dallo schieramento di due correnti di pensiero. L'architettura vernacolare sostenuta e promossa dal regime da una parte, fronteggiata dall'opposizione a favore del movimento razionalista dall'altra, la cui competizione osteggia lo sviluppo di piani urbanistici proposti e rimasti fino agli anni Sessanta quasi completamente inattuati, come spiega lo stesso Nuno Portas

“in questo contesto la pianificazione urbana è completamente morta: i piani non riescono ad avere forza giuridica, né garantiscono le aree necessarie agli interventi per le case popolari o per le infrastrutture pubbliche [...], la politica dei nuovi quartieri residenziali popolari è attuata dal potere centrale in base a valutazioni che considerano unicamente l'economicità dell'acquisizione dei terreni: grandi, isolati, malserviti, gli insediamenti che sorgono sono in definitiva dei quartieri dormitorio [...]”.²

Le proposte avanzate rimangono prettamente rappresentative e subordinate alla burocrazia, affrontate con un approccio stazionario che impedisce di risolvere l'urgenza del problema abitativo, pianificando l'integrazione delle periferie nelle principali città del paese, sempre più affollate di sobborghi abusivi legati alle aree industriali, tra cui Chelas,

96. Idee sulla forma collettiva, Fumihiko Maki e Masato Otaka, 1965

che chiamano numerosi operai dalle campagne senza potergli offrire un domicilio, ripiegando in situazioni precarie e arrangiate come il Bairro Chinês di Marvila. Le vicende storiche e architettoniche del Novecento portoghese si riflettono inevitabilmente nella capitale e soprattutto nell'evoluzione di tutte le aree di Lisbona, tra cui Chelas che subisce drasticamente la staticità degli strumenti burocratici e le conseguenti difficoltà presentatesi anche in seguito alla caduta della dittatura.³

Lo sviluppo urbanistico di Chelas avviene essenzialmente in due fasi, la prima abbraccia il periodo che va dal 1948 al 1964, occupandosi principalmente della pianificazione urbana impostata solo in linea teorica. La seconda va dal 1964 ai giorni nostri e riguarda più propriamente la progettazione architettonica dello spazio. La prima fase è segnata da una serie di proposte ipotetiche prima di arrivare a quella definitiva del 1964.

Il Plano General de Urbanização e Expansão de Lisboa, conosciuto come Plano de Gröer (1938-1948) propone per la prima volta l'espansione della capitale nella direzione orientale, inglobando l'area di Marvila, ancora dominata nell'entroterra dai terreni agricoli e dalle proprietà aristocratiche ottocentesche, mentre nella fascia costiera dall'insediamento delle fabbriche. La prima intenzione del piano è quella di collegare al centro della città questa zona periferica con la realizzazione di grandi infrastrutture costituite da due assi stradali principali e perpendicolari. L'Avenida Almirante Gago Continho dal centro della città porta in direzione nord, nel giovane quartiere di Olivais e l'Avenida Marechal Gomes da Costa che in direzione est si dirige verso la costa parallelamente alla ferrovia. Inoltre al centro l'Avenida Santo Condestável taglia in due l'area. Le strade ripartiscono il territorio, segnando i confini principali dell'area di Marvila, e suddividono il suolo secondo una zonizzazione funzionale che prevede di ampliare la fascia industriale verso ovest nella parte settentrionale, lungo il confine con l'asse dell'Avenida da Costa e meridionale lungo la ferrovia così da sfruttare al massimo le infrastrutture. Infine una fascia 'cuscinetto' agricola separa in direzione nord-sud le fabbriche con l'area residenziale che avrebbe dovuto sorgere a ovest lungo l'Avenida Continho, pensata come un quartiere a bassa densità che avrebbe anche ospitato due grandi parchi localizzati alle due estremità della strada, uno a nord e uno a sud.⁴

¹ AAVV. Lisboa Capital do Nada - criar, debater, intervir no espaço público, Marvila 2001. Lisboa, extra]muros[, 2001, pp. 31-32

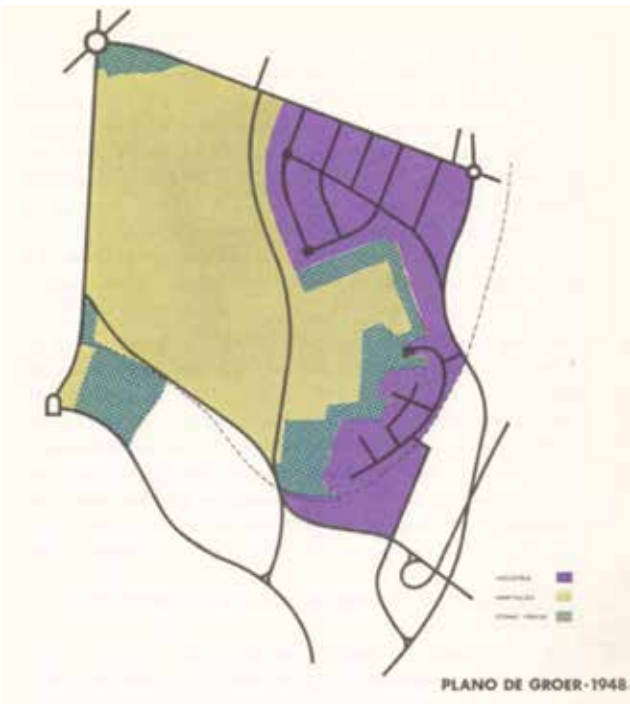
² Nuno Portas, Manuel Mendes, Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni. Milano, Electa, 1991, pp. 11

³ Nuno Portas, Manuel Mendes, ibid, pp. 11-18

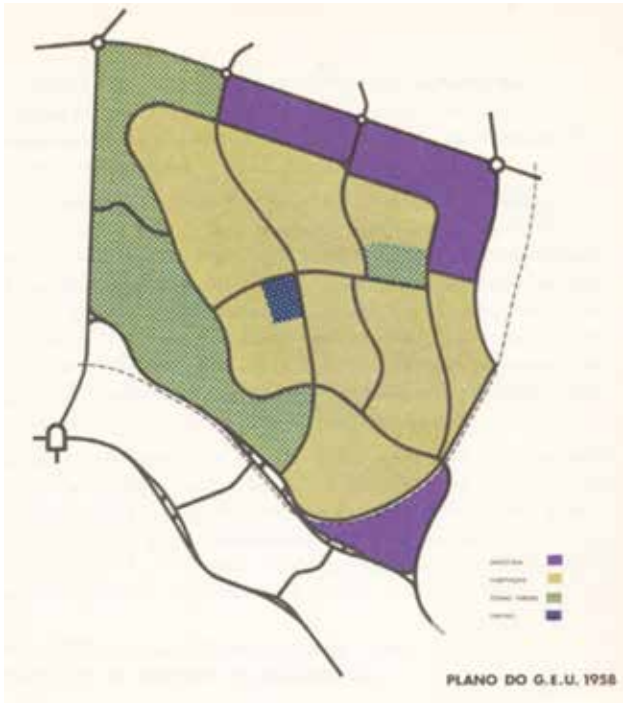
⁴ Câmara Municipal de Lisboa, Gabinete Técnico de Habitação. Plano de Urbanização de Chelas. 1965, pp. 18-19

Il piano ha subito diverse revisioni nel corso degli anni Cinquanta, un decennio critico per la città che continua ad accogliere operai dalle campagne alle fabbriche, ma la penuria di residenze rappresenta la principale esigenza urbana che nel 1959 porta al decreto legge che afferma un definitivo intervento da parte del governo nella realizzazione di residenze a basso costo. Nascono dunque i quartieri di Madre de Deus, a sud di Marvila, e le stesse Olivai e Chelas, attraverso lo stanziamento di fondi, che segnano un momento cruciale nell'amministrazione politica del Portogallo.

Così tra il 1954 e il 1959 viene elaborato il Plano Director do Gabinete de Estudos de Urbanização o Plano Director de Urbanização de Lisboa sulla base del precedente Plano de Gröer, che vede la presenza assodata degli assi principali, l'area al centro è ripartita ulteriormente da strade secondarie perpendicolari che la suddividono in una griglia, dove la zonizzazione è ancora una volta il principio organizzativo dello spazio, collegando e separando le varie aree. In seguito al decreto del '59, il piano prevede per Chelas l'insediamento di una popolazione di 65 mila abitanti e il conseguente ampliamento della parte residenziale concentrata in questo piano al centro dell'area con l'obiettivo di ospitare 60 mila abitanti e gli altri 5 mila in un prolungamento centrale verso la costa. L'epicentro è segnato da un'area denominata 'centro' che ne designa il cuore, nonostante le difficoltà presentate dalle ampie differenze di quota che caratterizzano la Valle di Chelas. La zonizzazione presenta ancora modifiche nella distribuzione della fascia industriale assottigliata e localizzata in due punti distinti, uno nell'angolo a nord-est lungo l'asse Da Costa che crea una netta distinzione tra i quartieri di Chelas e Olivai. L'altro a sud dei binari ferroviari, adiacente alla parte di Marvila Antiga, avvolge la zona abitativa a ovest da nord a sud lungo l'asse Coutinho e genera un grande parco urbano che prende le distanze dalle più contenute aree verdi residenziali del piano di Gröer. Apparentemente imposto dalle condizioni del contesto presentate dall'orografia che in questa parte della città è caratterizzata dalla cresta più alta e dalla vicinanza all'aeroporto che vincola necessariamente l'edificazione, il parco rappresenta l'opportunità di offrire un aspetto identitario a questo quartiere ancora embrionale. La proposta di questo piano è cruciale per la stesura di quelli successivi e



97



98



99



100

soprattutto per le sorti dell'area orientale di Lisbona, gettando le prime vere fondamenta per il futuro assetto urbano di Chelas.⁵

Nel 1962 esce la nuova proposta, il Plano-Base do Gabinete Técnico de Habitação, redatta dal Gabinete Técnico de Habitação a cui viene assegnato il lavoro svolto fino a quel momento dal Gabinete de Estudos de Urbanização (GTH), mettendo il GTH in difficoltà poiché la sua area di competenza è la progettazione abitativa e non urbanistica, che lamenta in questo piano e in quello successivo del 1964 la mancanza di un programma di pianificazione urbana da cui partire. Il piano è infatti accompagnato da un programma a punti che spiega l'intento dell'impianto urbanistico proposto, che in parte conferma alcuni aspetti del piano precedente, come la localizzazione delle zone industriali e del parco a ovest lungo l'asse della Avenida Almirante Gago Coutinho ridotto però nella parte sud. In parte modifica alcuni aspetti come l'inserimento di un'altra fascia verde a nord-est che filtra lo spazio dedicato alle fabbriche rispetto alla zona residenziale collocata nuovamente al centro dell'area, ma frammentata da una serie di nuovi assi stradali che attraversano il quartiere e collegano Chelas al resto della città e alla zona costiera a est. Le abitazioni sono collocate secondo una distribuzione a isolati in modo tale da avere aree ad alta densità che non contaminano le zone verdi e nel cuore del quartiere viene mantenuto lo stesso centro del piano precedente, rafforzato dall'insediamento dei principali servizi pubblici della zona, serviti dalle nuove strade. Tuttavia queste scelte evidenziano molte lacune tra lo sviluppo urbano e quello abitativo, le aree destinate alle residenze rimangono delle isole frammentate e slegate poste in comunicazione da assi stradali potenziati, senza una vera logica urbana di connessione che disegnano uno spazio centrale tanto monumentale quanto isolato, privo di un contatto reale con il quartiere a cui appartiene.⁶ Tutte queste problematiche non solo vengono prese in considerazione per la stesura del successivo e ultimo piano, ma costituiscono il punto di partenza delle modifiche che rappresenteranno la somma di tutti gli elementi sviluppati all'intero del percorso progettuale.

Nel 1964 con la redazione del Plano de Urbanização de Chelas ha inizio la seconda fase dello sviluppo di Chelas che vede finalmente la messa in

atto di un piano urbanistico sul proprio territorio che prevede l'edificazione di residenze per 55.300 abitanti.

L'evoluzione della proposta presenta influenze europee di quegli anni, determinate soprattutto dalla figura leader del team di progettisti, l'architetto José Rafael Botelho laureato a Parigi e in seguito stagista a Londra presso il British Council, ampiamente preparato e sostenitore delle nuove tendenze architettoniche nel panorama europeo e portoghese, provenienti dall'università di Porto. L'intento del piano è quello di proporre per la prima volta una visione paesaggistica d'insieme, che cerca di amalgamare armonicamente spazi pubblici, edifici privati e infrastrutture in un rapporto di interdipendenza che determina una maggiore consapevolezza all'interno del piano, sebbene vengano ripresi molti degli aspetti precedenti.⁷

Il punto di partenza è rappresentato dagli assi viari che rappresentano ancora oggi la connessione principale di questo quartiere con il resto della città, riprendendo quelli proposti dal precedente piano con lo sviluppo di due assi stradali principali incrociati, che mettono in comunicazione la parte alta della città con quella storica e centrale a sud. Le strade sono progettate a doppia corsia separata, e ampie rotonde negli snodi tra le connessioni per snellire il traffico e offrire maggiore fluidità, intersecandosi nel centro dell'area, ancora pensato come il cuore del quartiere, ricco di servizi e commercio che interpreta un nuovo polo della città in alternativa a quello storico a sud rappresentato dalla Baixa. La distribuzione delle funzioni si rifà al principio della zonizzazione dei piani precedenti ricalcando ancora una volta le decisioni proposte nel piano del '62, collocando le destinazioni d'uso nei medesimi spazi, tra cui le residenze che confinate negli isolati al centro dell'area presentano un'alta densità abitativa necessaria per soddisfare il numero di abitazioni richiesto. Per sopperire alla possibile problematica della frammentazione dello spazio residenziale vengono proposte delle "zonas de vida humana intensa" che costituiscono la vera innovazione del piano, delle fasce ausiliari allo sviluppo di quella vitalità che caratterizza un buon funzionamento del quartiere attraverso lo sviluppo del commercio, del settore terziario, delle strutture assistenziali, di attività per lo svago, praticamente tutti quei servizi necessari alla vita di una comunità. E' proprio la struttura lineare di queste zone l'aspetto che stravolge e potenzia maggiormente il piano,

97. Plano de Gröer, Lisbona, 1948

98. Plano do Gabinete de Estudos de Urbanização, Lisbona, 1958

99. Plano Base do Gabinete Técnico de Habitação, Lisbona, 1962

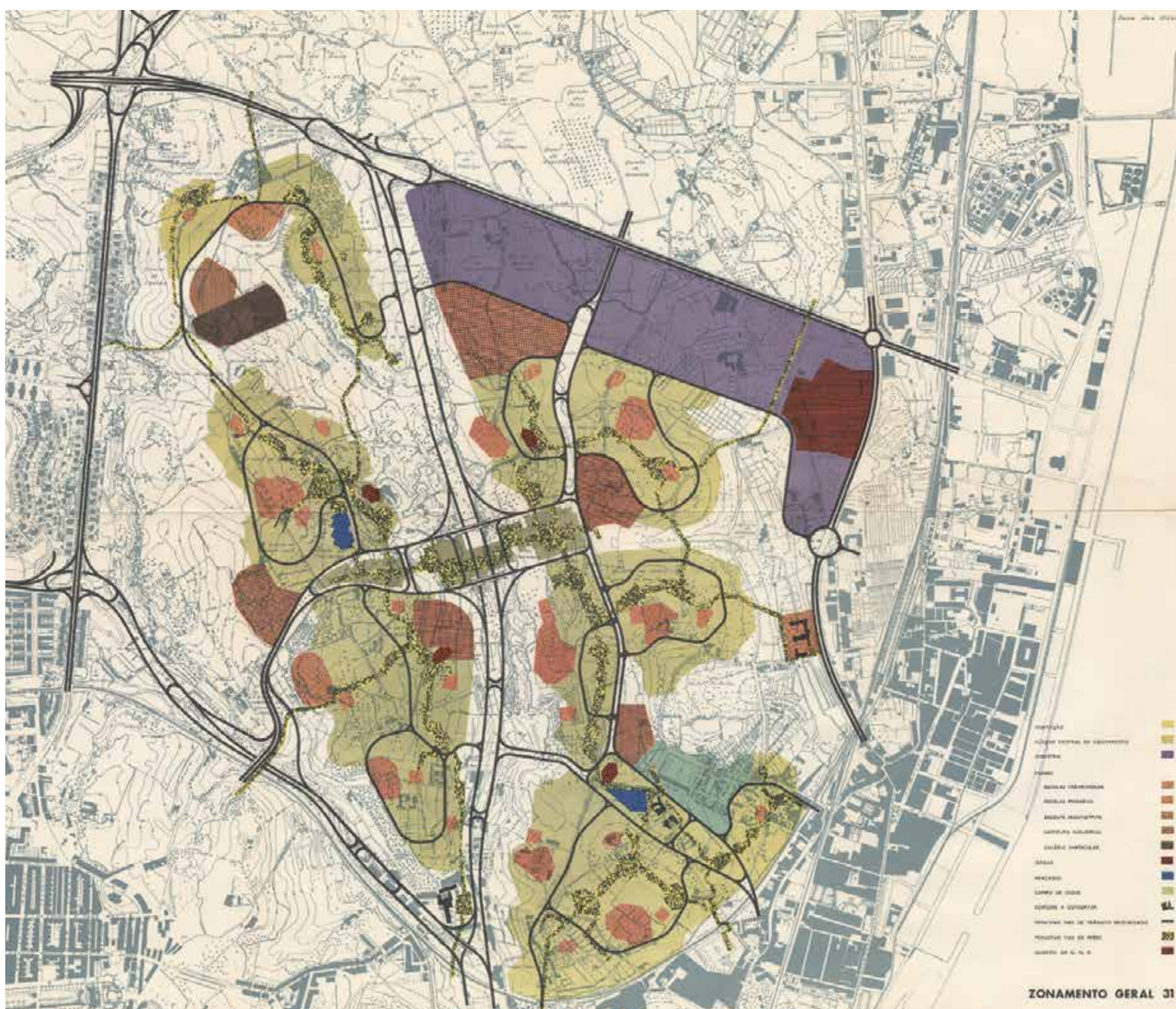
100. Plano de Urbanização de Chelas, Lisbona, 1964

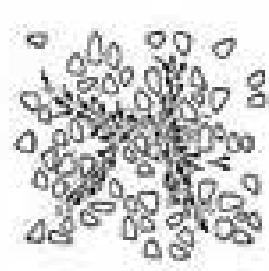
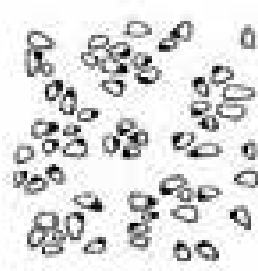
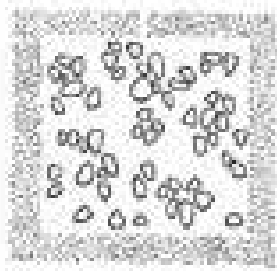
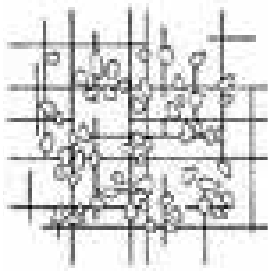
101. Zonamento geral, Lisbona, 1965

⁵ Câmara Municipal de Lisboa, Gabinete Técnico de Habitação, *ibid.*, pp. 20-22

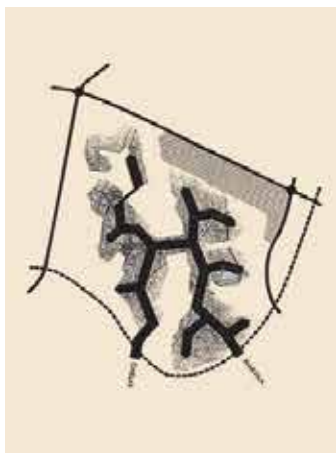
⁶ Câmara Municipal de Lisboa, Gabinete Técnico de Habitação, *ibid.*, pp. 23

⁷ Teresa Valsassina Heitor, A vulnerabilidade do espaço em Chelas: uma abordagem sintáctica. Lisbona, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 101





102



103

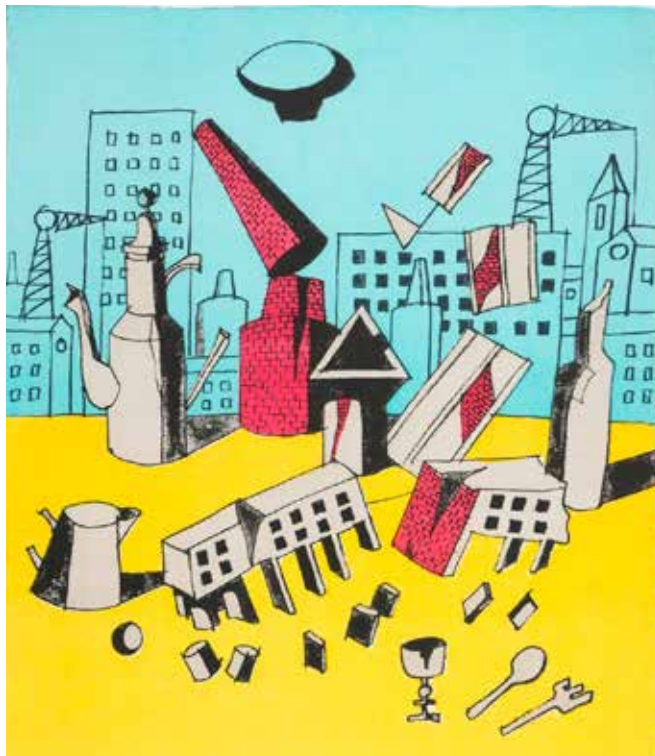
che rifiuta una polarità centrale a favore di una distribuzione dei servizi che favorisce la collaborazione tra le varie attività urbane spalmate sul territorio anche nei pressi delle residenze.⁸ Le fasce vengono inoltre vitalizzate dai percorsi separati, ma in relazione, dei pedoni e delle automobili. Nella relazione del piano viene espressa più volte la necessità di una fascia centrale che raccordi tutte le altre, dove inserire servizi che richiamano non solo l'interesse del quartiere ma anche quella del resto della città, per non limitare questa parte di Lisbona a una zona residenziale chiusa in se stessa con i propri servizi. Tuttavia rimane difficile capire come strutturare un asse che risolva il grande problema di quote presente nel cuore di Chelas. Questo piano esemplifica una proposta moderna che tenta di rispondere alle esigenze di un'area problematica dal punto di vista della posizione e soprattutto dell'orografia, che cerca però di ottemperare al problema con quel rispetto del paesaggio e della sua topografia che contraddistingue l'architettura portoghese.

Quando nel 1966 si avvia l'esecuzione del Plano de Urbanização, l'amministrazione si scontra quasi immediatamente con l'impossibilità di realizzare l'intera operazione come prevista nel piano, causata principalmente dalla penuria di fondi, dall'assenza assoluta di infrastrutture sul territorio e dall'enorme difficoltà incontrata a espropriare i terreni protratti negli anni, portando alla nascita di una realtà dominata dalla frammentazione che allontana quell'idea di coesione col territorio in cui desiderava tanto riflettersi.

102. Schemi sulle forme collettive, Fumihiko Maki, 1964

103. Schemi concettuali sulle fasce a vita urbana intensa, Lisbona, 1965

⁸ Câmara Municipal de Lisboa, Gabinete Técnico de Habitação, ibid., pp. 24-33



104

“ La città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole. „

Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972

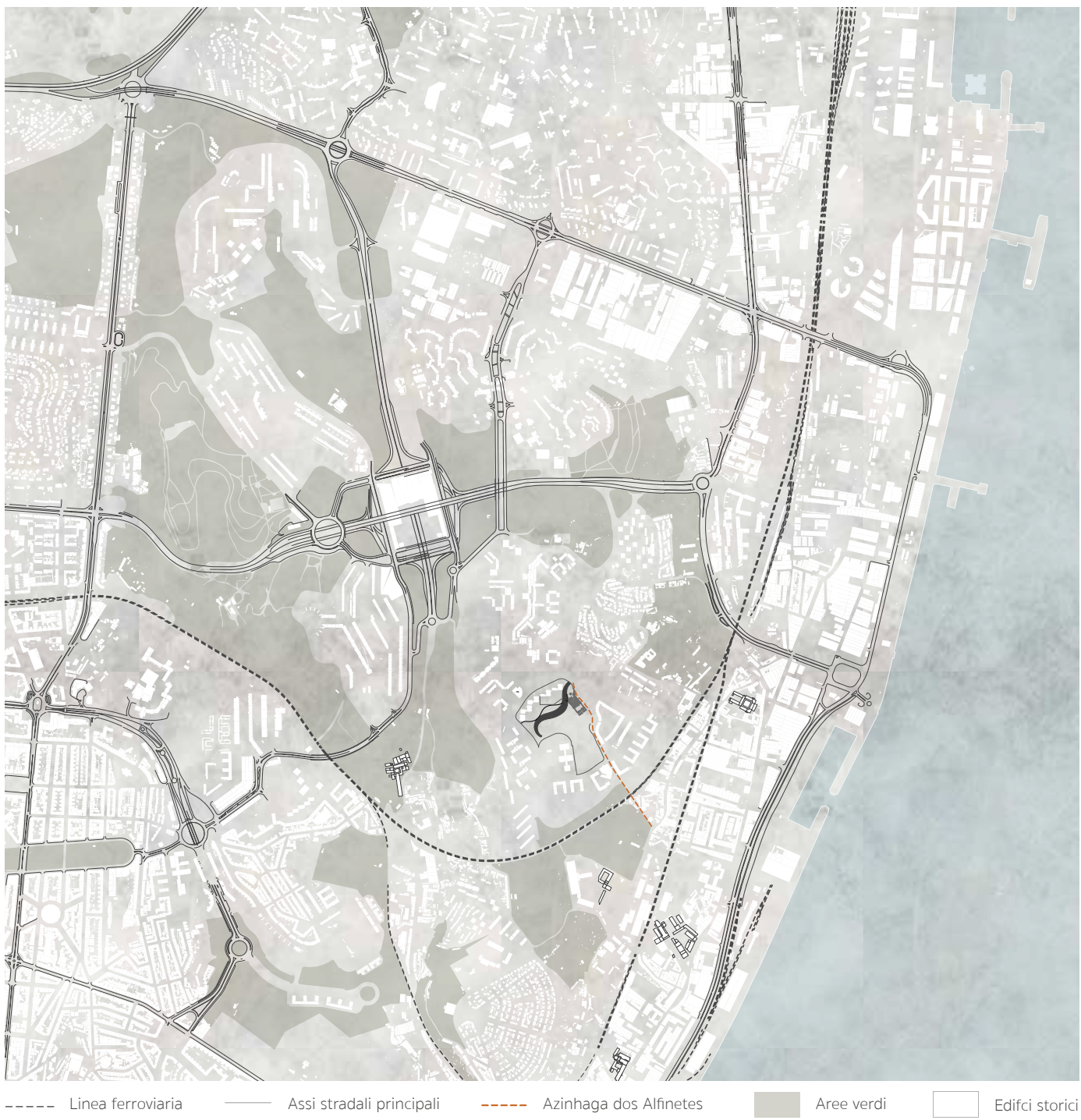
FRAMMENTI DI SPAZIO

Oggi l'area di Marvila risulta essere ancora una zona isolata e periferica della città, in cui le connessioni fisiche già complicate per via dell'orografia del terreno, vengono aggravate dall'assenza di connessione urbane, dove il lungo tracciato della ferrovia e degli assi stradali che perimetrano lo spazio, designano un confine che tende all'esclusione.

La ferrovia, tagliando in due il quartiere in direzione est-ovest, accentua la forte differenza di quota e una morfologia urbana contrapposta tra l'area a nord, caratterizzata da edifici prettamente residenziali degli ultimi cinquant'anni e quella a sud del centro storico con edifici più antichi che ricordano la vocazione agricola e in seguito industriale del territorio. Oltre a questi due forti presenze, vi si affianca il sistema del verde, costituito principalmente da grandi parchi a nord della città che abbracciano tutta l'area di Chelas e Marvila, frapponendosi tra le aree edificate, molto più rade e sparse sul territorio rispetto al centro di Lisbona.

L'idea di progettare un parco annesso al centro civico nasce dalla volontà di connettersi a questo sistema di verde, per potenziarlo e creare una possibile cerniera pedonale tra il nord e il sud della ferrovia, già presente nell'antico asse dell'Azinhaga dos Alfinetes che delinea il confine orientale del giardino.

Le controversie politiche, la posizione e la storia di questo luogo hanno lasciato le proprie tracce inconsapevoli che uno sguardo attento può riscoprire e comprendere il loro valore culturale, lasciando in eredità un'immagine identitaria di questa parte così controversa della città.



TAV 4 . Analisi urabana della valle di Chelas

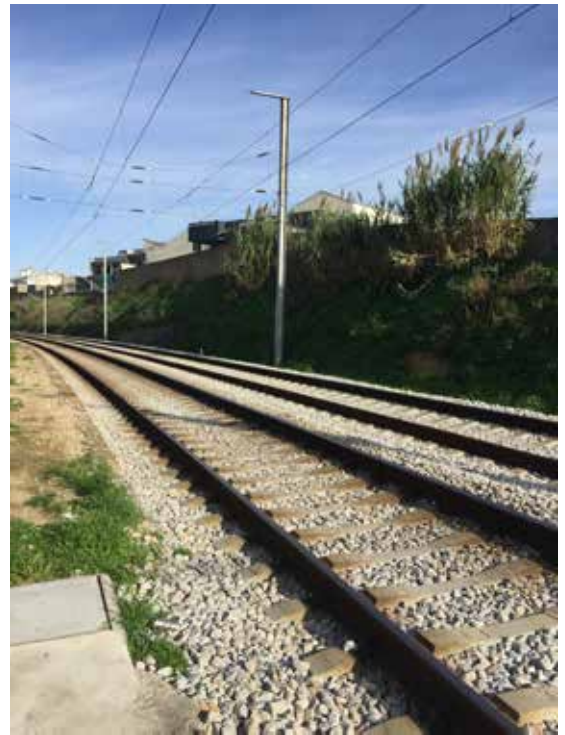
CONFINI

Una domanda per la quale non esiste risposta
è una barriera
oltre la quale non è possibile andare.
In altri termini:
sono proprio le domande per le quali
non esiste risposta
che segnano i limiti delle possibilità umane
e tracciano i confini dell'esistenza umana.

Milan kundera, L'insostenibile leggerezza dell'essere, 1984



105. **Tratto ferroviario**, Marvila, 2019
106. **Attraversamenti ferroviari**, Marvila, 2019



FLÂNERIE

La città è la realizzazione
dell'antico sogno umano del labirinto.
A questa realtà, senza saperlo,
è dedito il flâneur...
Paesaggio,
questo diventa la città per il flâneur.
O più esattamente: la città per lui
si scinde nei suoi poli dialettici.
Gli si apre con un paesaggio
e lo racchiude come una stanza.

Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, 1929



107. **Strada pedonale**, Marvila, 2019
108. **Percorsi**, Marvila, 2019



GIUSTAPPOSIZIONI

Il carattere è determinato da come le cose sono,
ed offre alla nostra indagine una base per lo studio
dei fenomeni concreti della nostra vita quotidiana.
Solo in questo modo possiamo afferrare completamente
il Genius Loci, lo "spirito del luogo"
che gli antichi riconobbero come quell'"opposto"
con cui l'uomo deve scendere a patti
per acquisire la possibilità di abitare.

Christian Norberg-Schulz, *Genius loci*, 1979



- 109. Sconrcio dell'ingresso alla Quinta dos Alfinetes, Marvila, 2019
- 110. Edifici residenziali a nord della ferrovia, Marvila, 2019
- 111. Edifici residenziali a sud della ferrovia, Marvila, 2019



110



111

TRACCE

Ci sono opere del passato,
certe chiese, certi palazzi,
che oggi sono utilizzate
in modo diverso, sono sopravvissute
pur cambiando la loro funzione:
ancora oggi le usiamo, le frequentiamo.
Questo succede perchè ciò che è rimasto
non è l'utilità che avevano all'epoca,
ma la bellezza;
la bellezza e la poesia
sono sopravvissute al tempo."

Oscar Niemeyer



112

112. Ex fabbrica Albel Pereira da Fonseca, Marvila, 2019
113. Edifici storici, Marvila, 2019





114

“ Utopia?

Non è forse il / 'sicuro', 'reale' / l'utopia / che nuota sullo / stagno dell'illusione e della prigr abitudine!

Non è forse / il contenuto del nostro desiderio / il vero presente / che poggia sulla roccia della fede e della conoscenza!

Si può disegnare LA FELICITA'??

Noi - tutti - la possiamo sperimentare - e costruire „

Bruno Taut, La dissoluzione delle città, 1976

RIDISEGNARE LO SPAZIO

Il progetto si inserisce in un lotto di terra caratterizzato da grandi differenze di quota del terreno, dove il parco descrive dei percorsi che attraversano l'area e la pongono in comunicazione con gli elementi più prossimi e fondamentali di questa parte del quartiere, caratterizzato principalmente da edifici residenziali.

L'Azinhaga dos Alfinetes, che costeggia in direzione nord-sud l'intero spazio, è l'antico collegamento pedonale tra la Quinta dos Alfinetes e il centro storico di Marvila, e per questo può essere considerata il punto di partenza nella progettazione del parco.

Questo si distribuisce in linea verticale in una grande macchia verde definita da un sinuoso percorso minerale che conduce verso il nord del quartiere inglobando l'edificio principale del progetto, il centro civico, e le rovine della Quinta dos Alfinetes. All'interno la cascina ospita una parte verde con orti urbani e spazi relax a nord, mentre superato l'ingresso a sud lo spazio è stato adibito a piccolo teatro all'aperto. Sul fronte ovest della Quinta il declivio del terreno è marcato da una scalinata che scende fino a un laghetto balneabile.

L'edificio si propone come una grande copertura curva, chiusa da grandi vetrate solo nella parte est, lasciando lo spazio a ovest completamente permeabile e fruibile insieme al parco, con una serie di cilindri vetrati che designano ambienti chiusi pensati per attività culturali e workshop. Gli spazi circolari interni sono complementari alle piattaforme esterne, sempre di forma rotonda, che costellano il parco insieme a piccoli laghetti, avvolte da masse di alberi che ospitano spazi per la sosta o per attività all'aperto. Sul fronte nord dell'edificio, il gioco di quote crea una corte interna, dove è collocata un'area ristoro e un ulteriore lingua d'acqua balneabile, in cui è possibile sostare. L'intero edificio si sviluppa lungo la sua lunghezza dove la linea della copertura gioca con le quote del parco per creare delle connessioni tra spazio interno ed esterno, così che il giardino entri in relazione con l'isolato e gli edifici presenti, in un continuo dialogo con il contesto circostante.

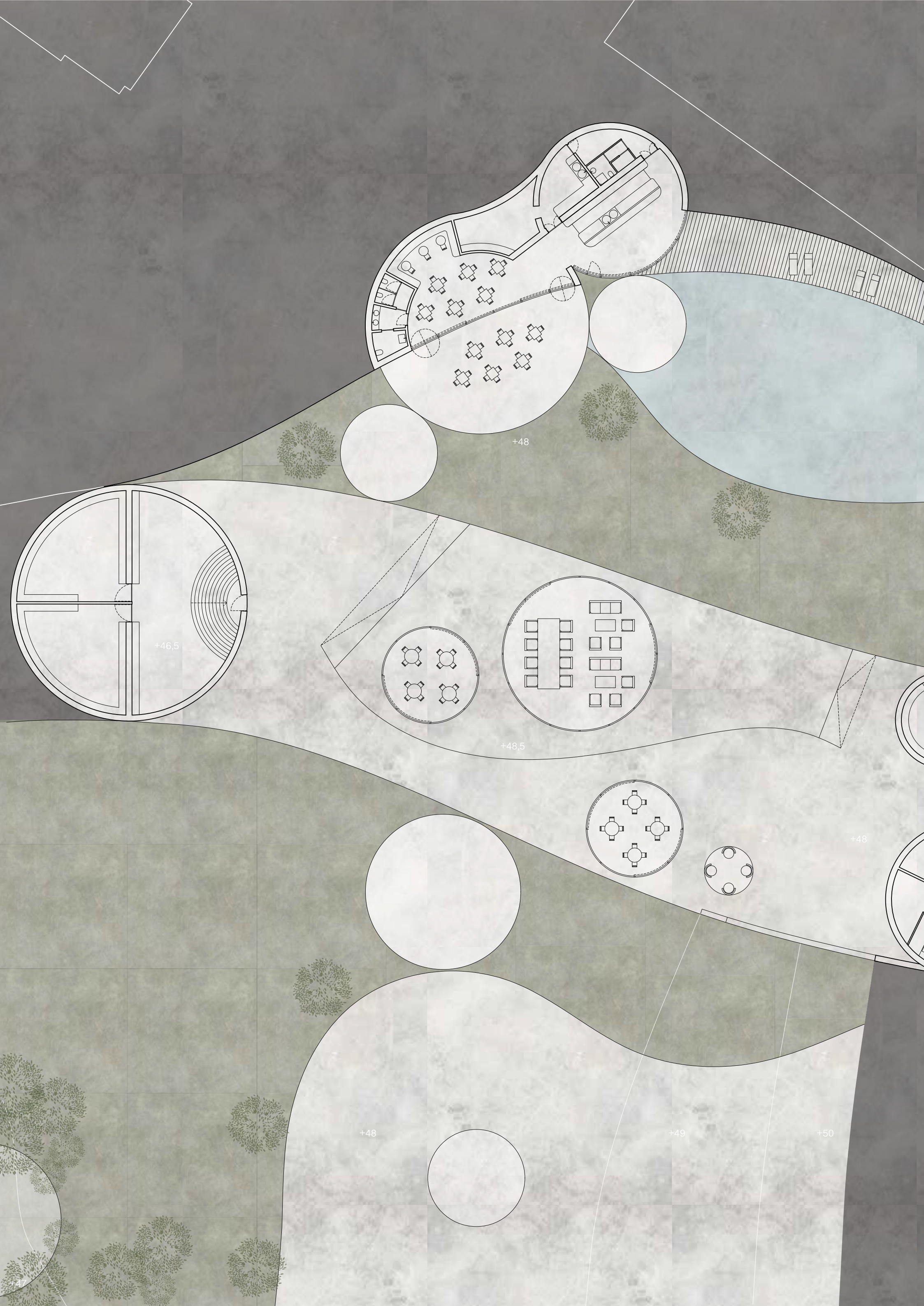
Attraverso la costruzione di un centro civico culturale e del parco si tenta di potenziare reciprocamente i servizi già offerti da questo quartiere come la scuola e la biblioteca a est dell'area, affinché possano da una parte rafforzare l'identità di questo quartiere e dall'altra catalizzare persone dal centro della città.

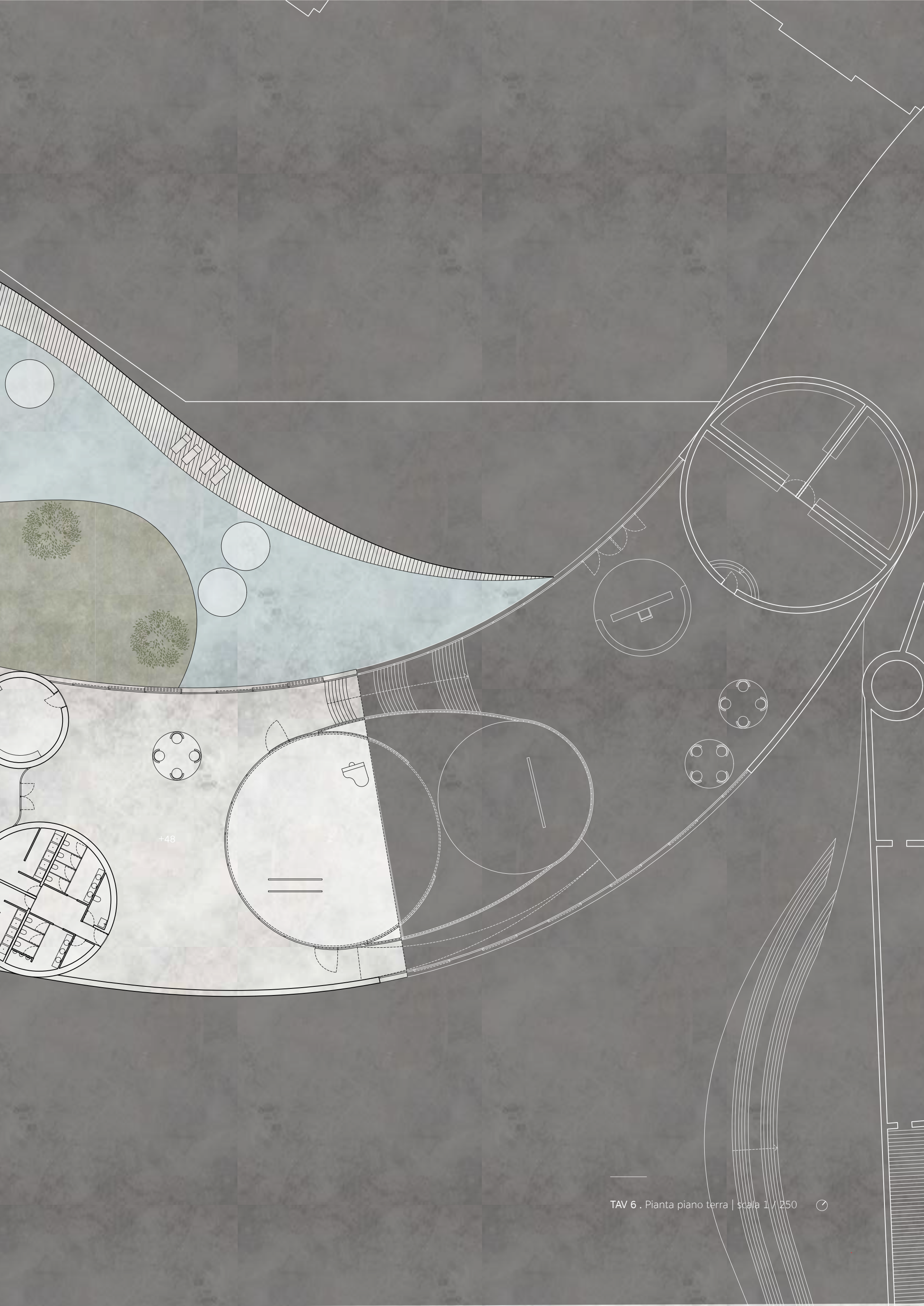
114. Si può disegnare la felicità?, Bruno Taut, 1920
115. Edificio e contesto, Modello













+51

+48

+51

+52,5

+51

+48

+49

+50

+47



+52

+52

+54

+52

+51

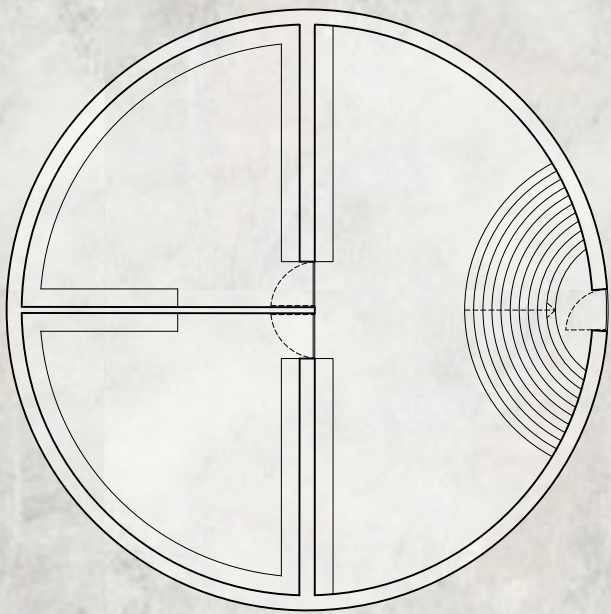
+52

+53

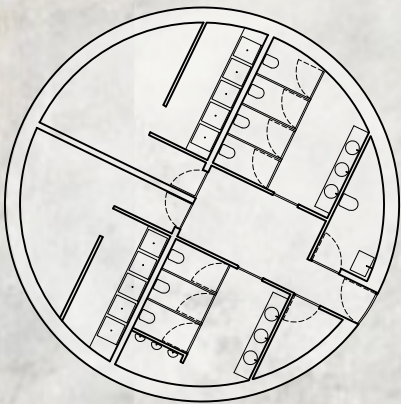
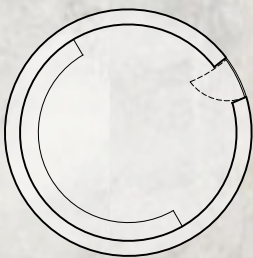
+55

TAV 7 . Pianta piano primo | scala 1/250

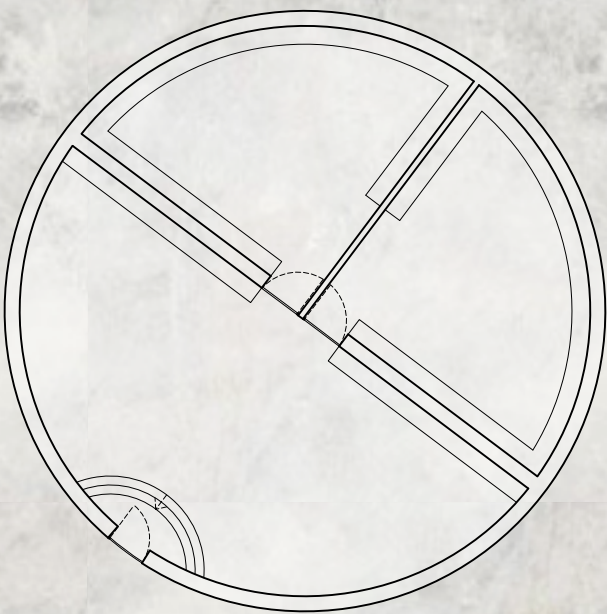
SPAZI SERVENTI



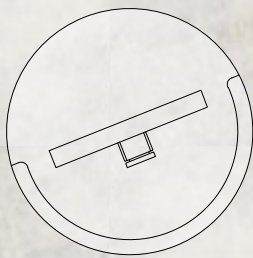
Cilindro portante | Deposito



Cilindri portanti | Deposito e servizi igienici con spogliatoi

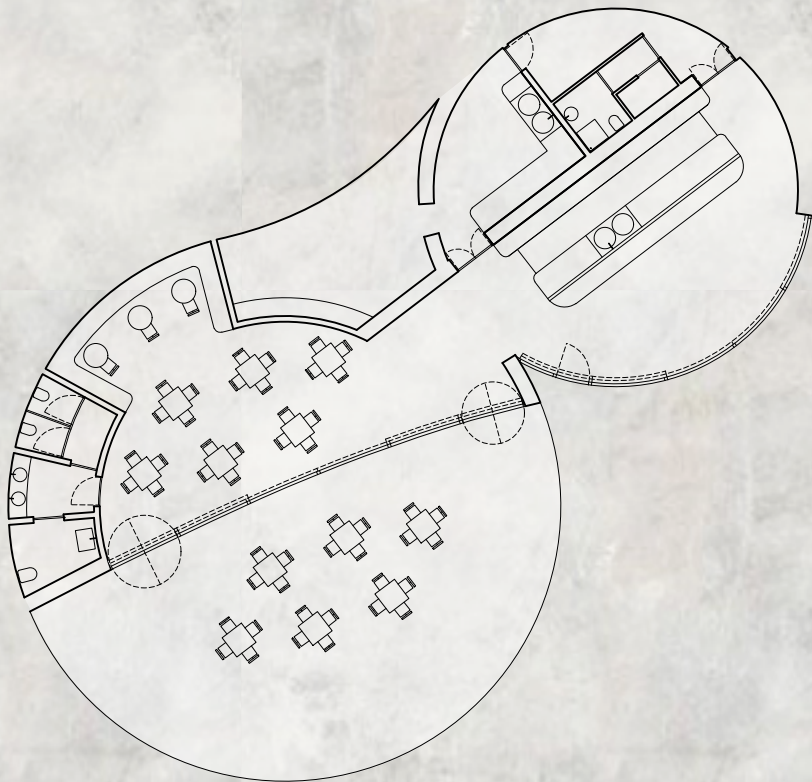


Cilindro portante | Deposito

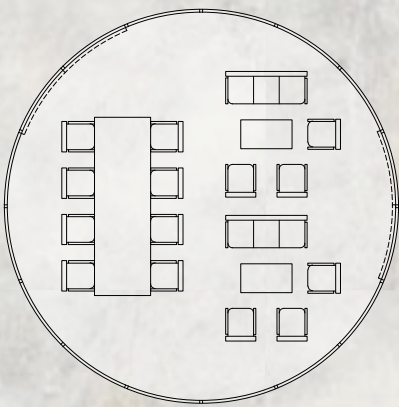


Reception

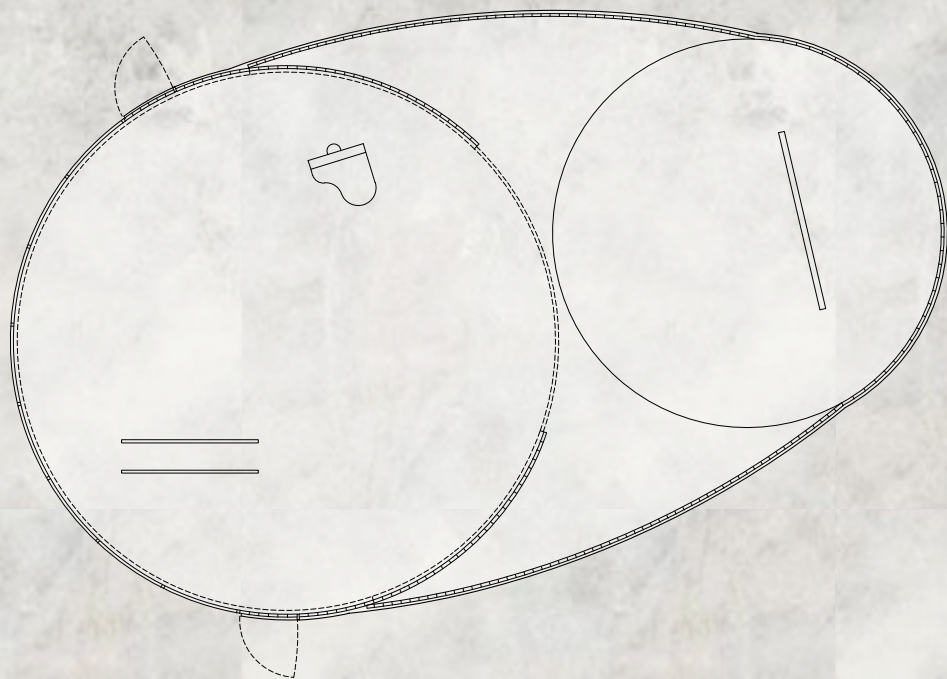
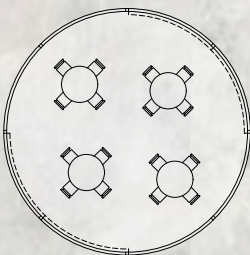
SPAZI SERVITI



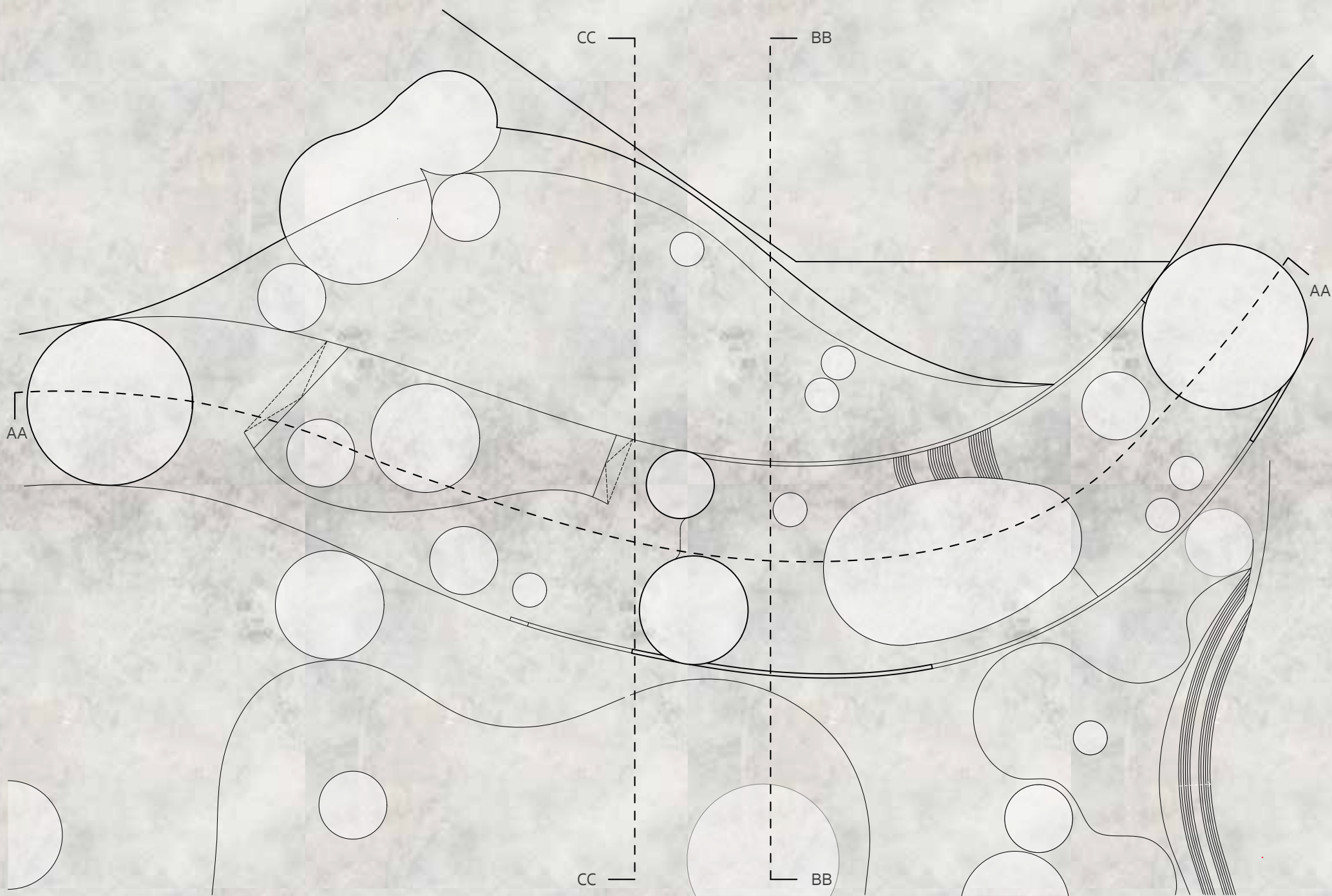
Area ristorazione



Aree polifunzionali
(studio, lettura, workshop)



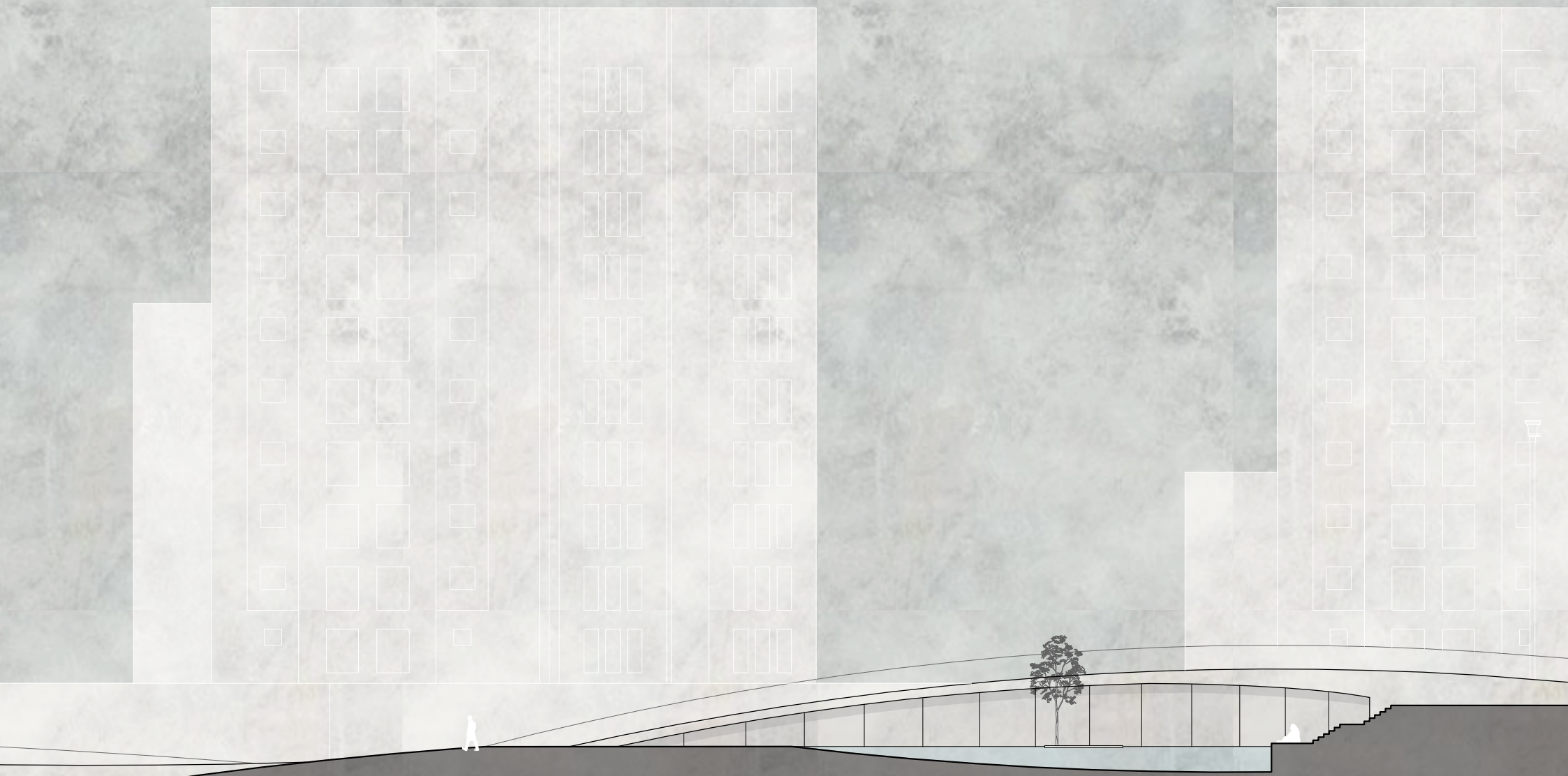
Spazio polifunzionale
(palestra, teatro, workshop)



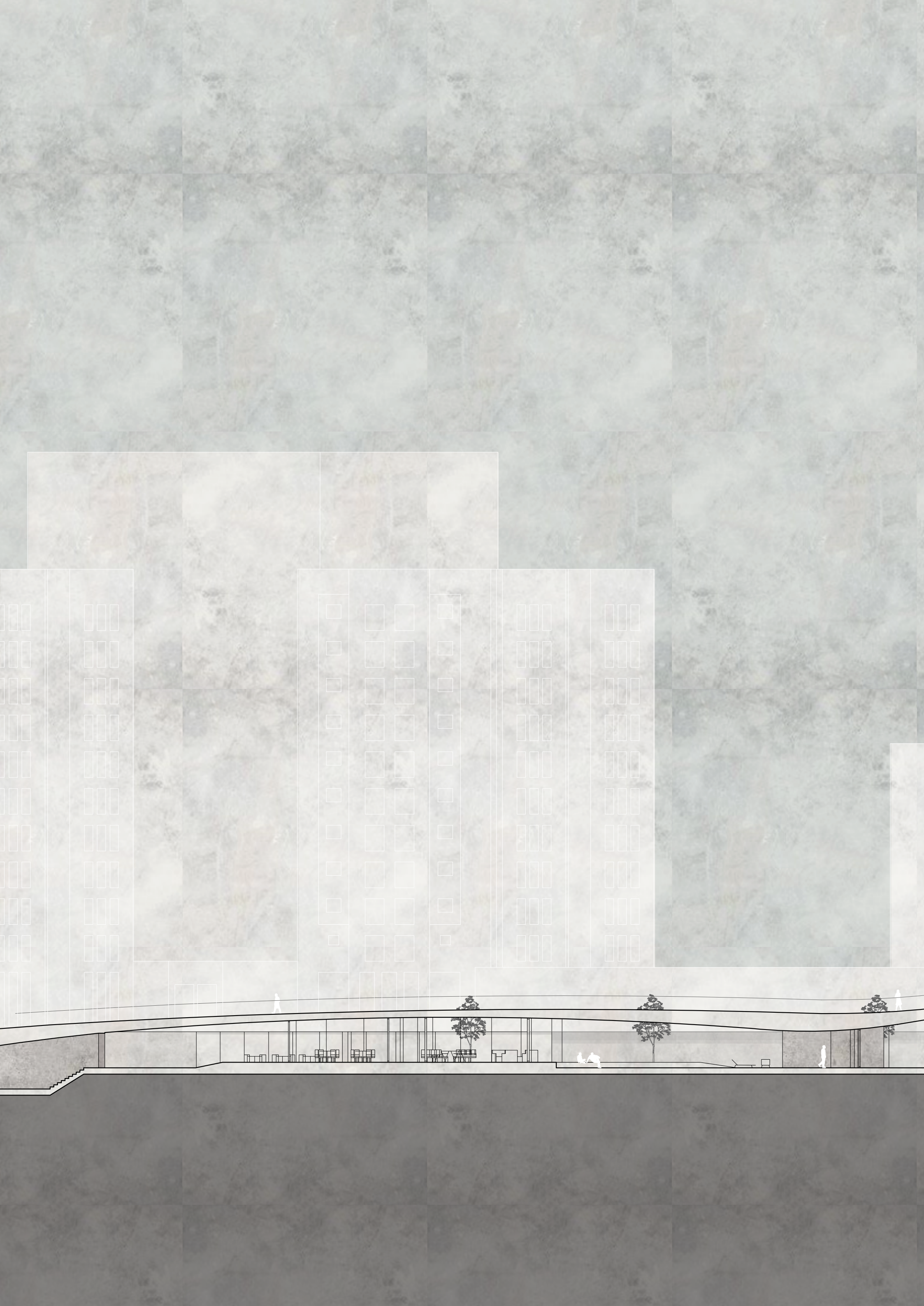
TAV 9 . Tratti sezionati: AA, BB, CC | scala 1 / 500

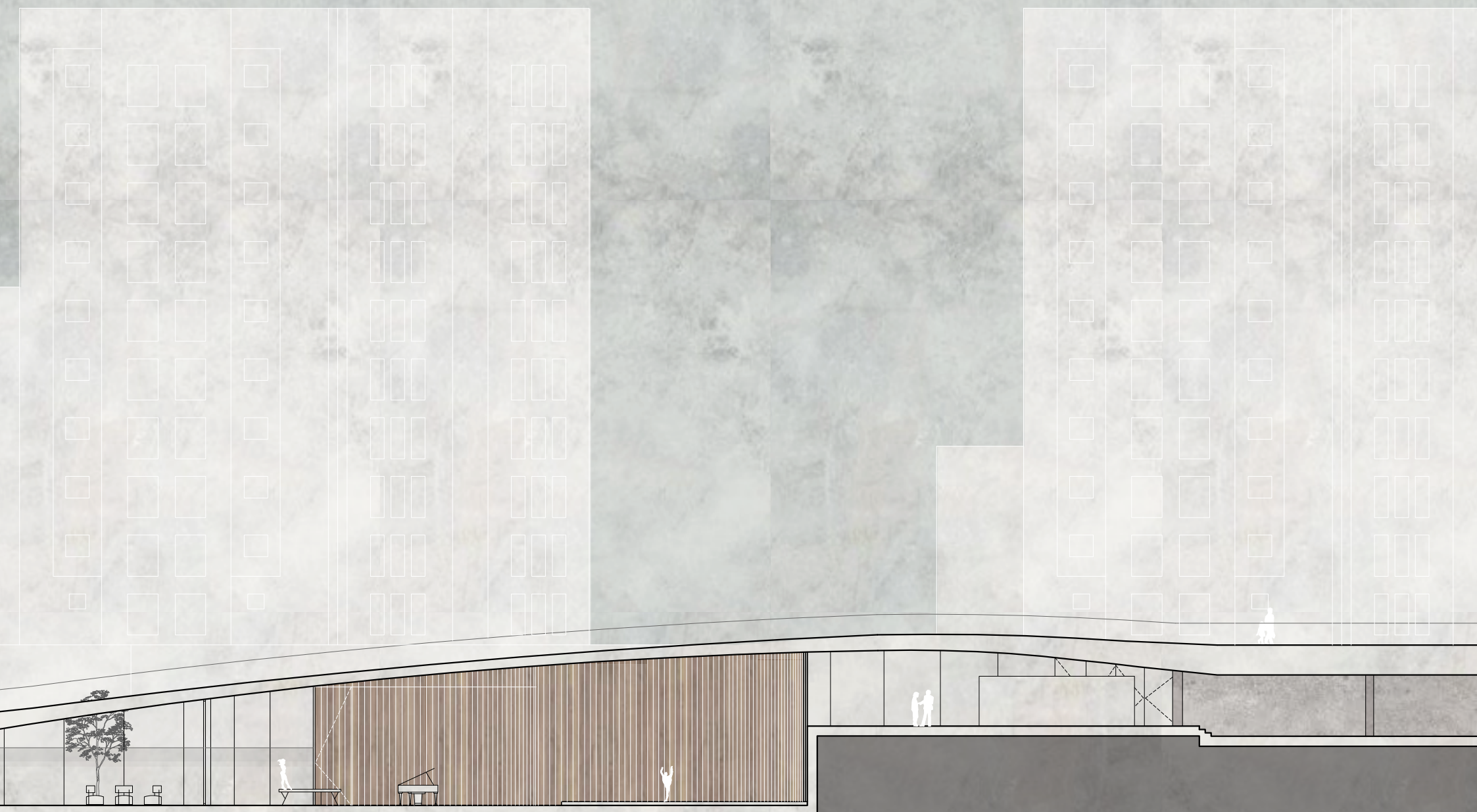






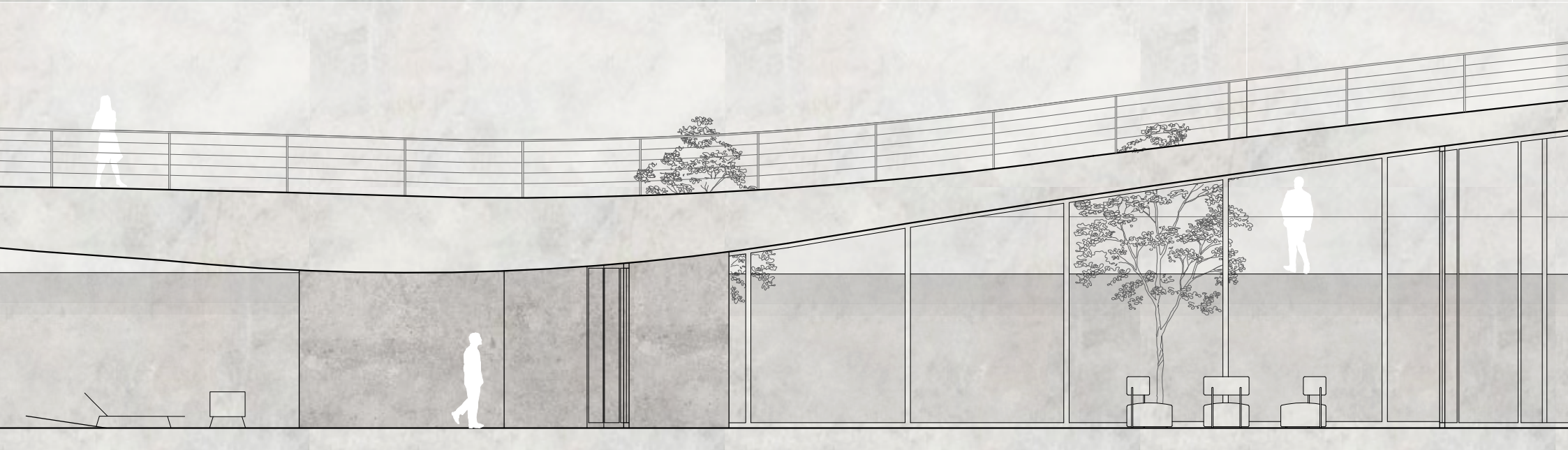
TAV 10 . Prospetto sud | scala 1 / 250





TAV 11 . Sezione longitudinale AA | scala 1 / 250

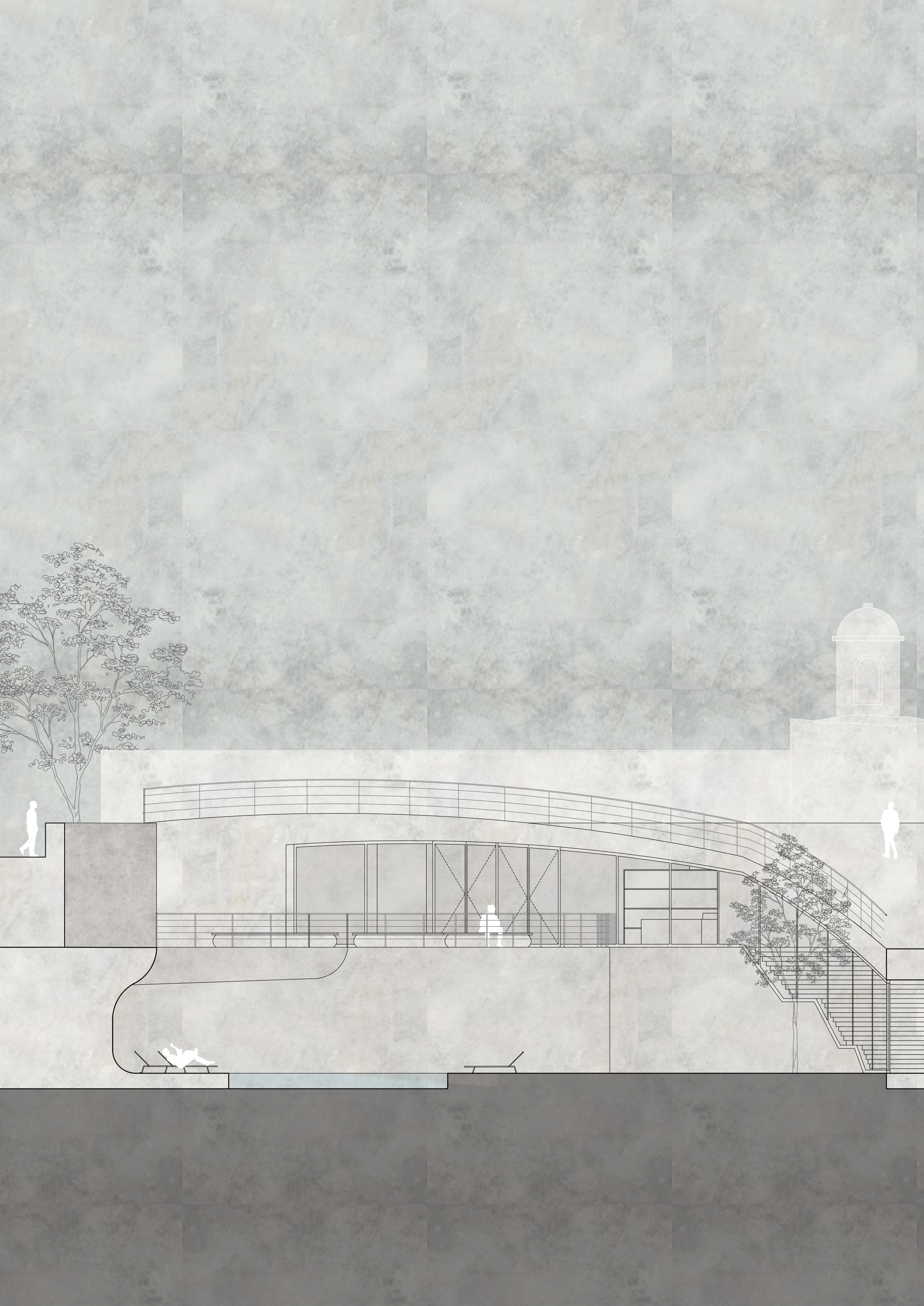






TAV 12 . Dettaglio sezione longitudinale AA | scala 1 / 100

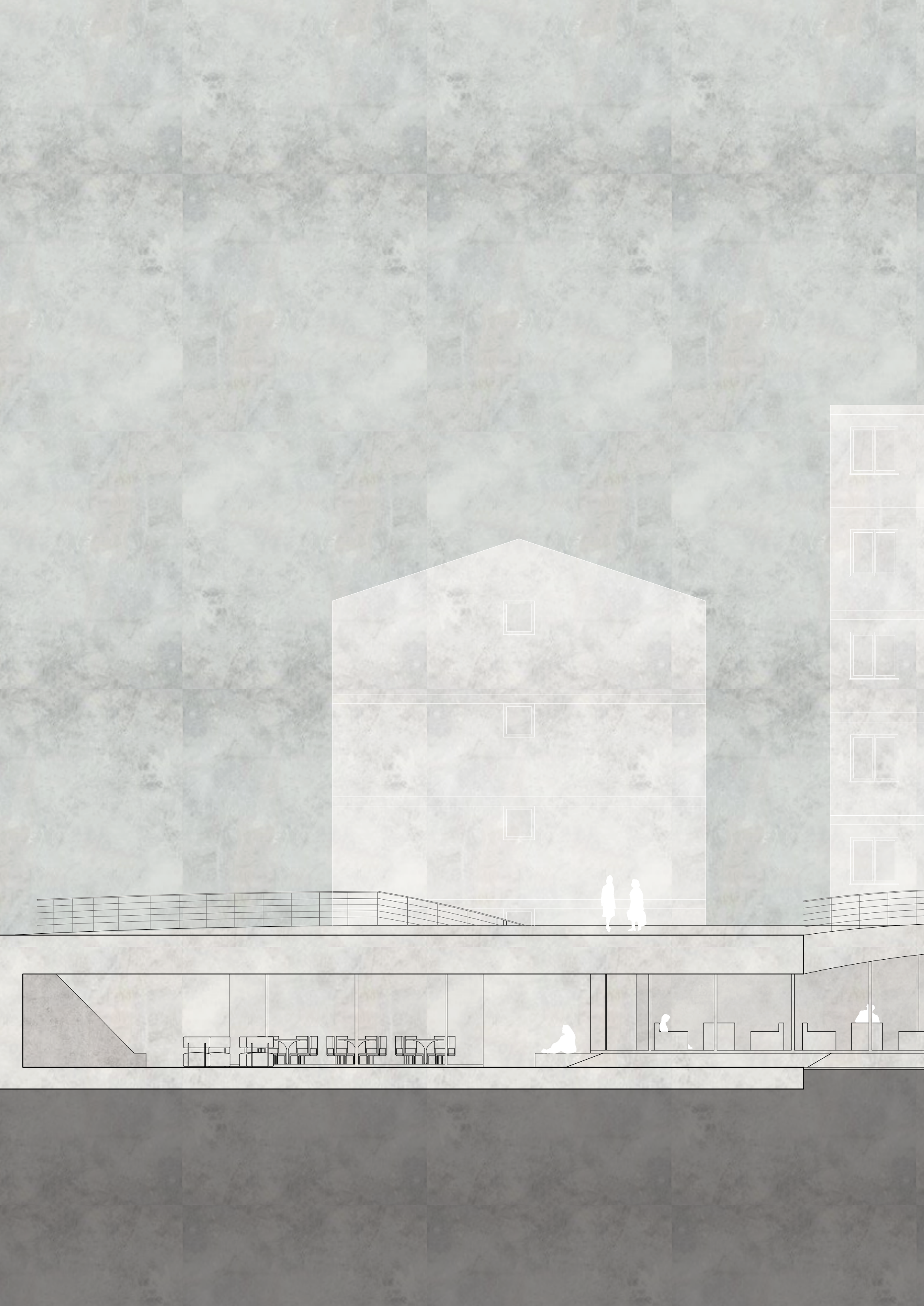


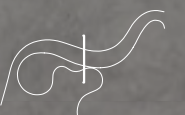


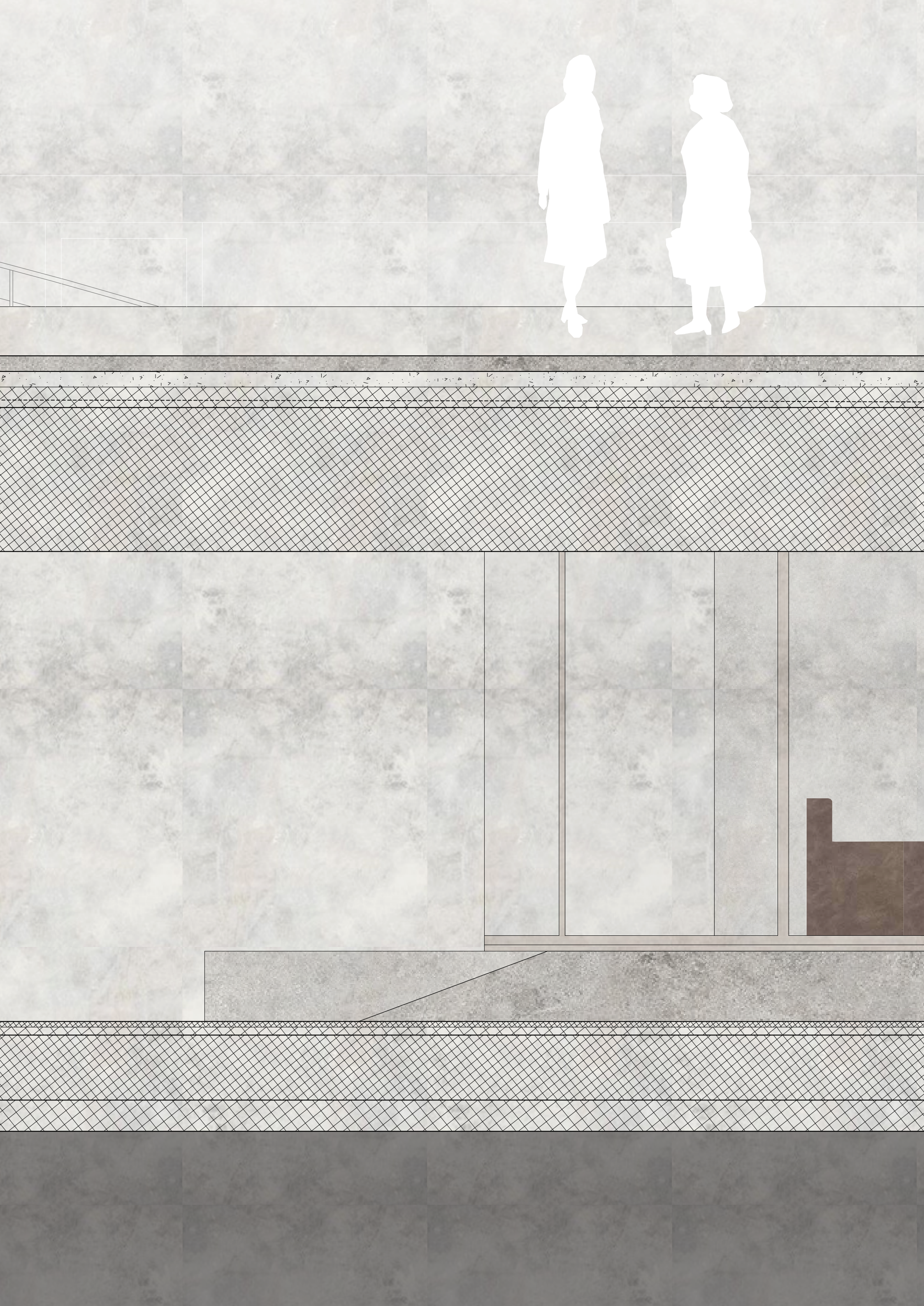


TAV 13 . Sezione trasversale BB | scala 1 / 100

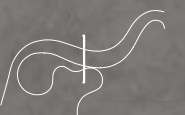




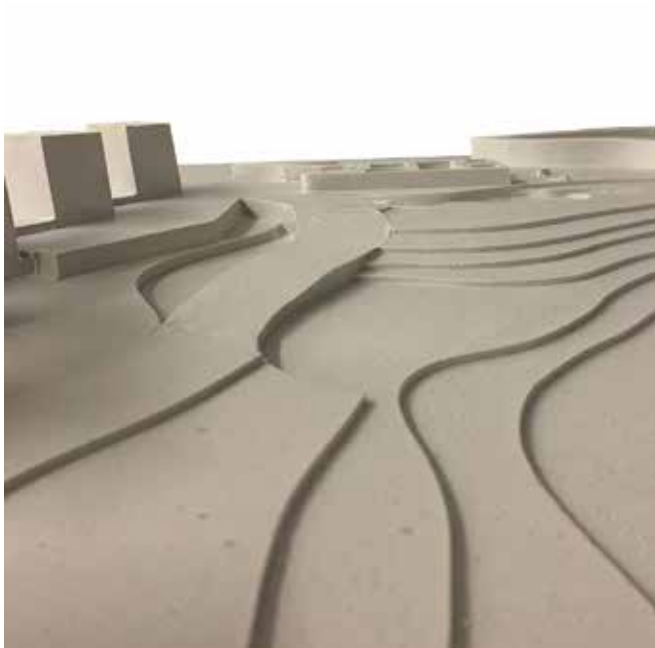


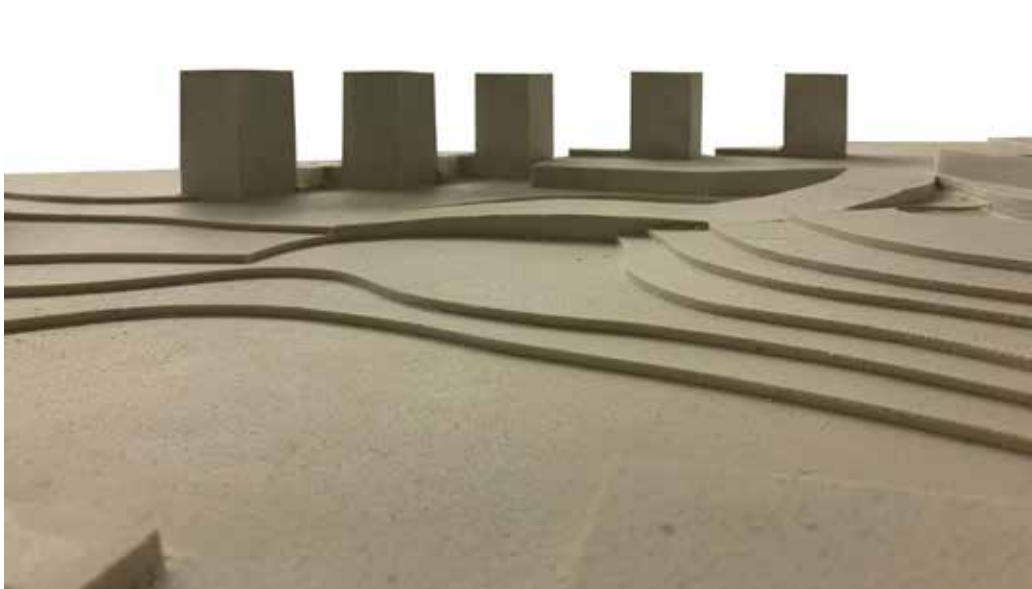


Solaio controterra	3,5
finitura in microcemento	5
massetto di supporto	0,15
membrana impermeabilizzante	40
massetto con impianti	10
magrone	









- 116. Dettaglio scorcio est e ovest, Modello
- 117. Dettaglio fronte sud, Modello
- 118. Dettaglio fronte sud, Modello

BIBLIOGRAFIA

AAVV. Lisboa Capital do Nada - criar, debater, intervir no espaço público, Marvila 2001. Lisboa, extra]muros[, 2001

ALBERTI, Leon Battista. L'Architettura [De Re Aedificatoria], a cura di Giovanni Orlandi. Milano, Edizioni il Polifilo, 1966

ANTINORI, Aloisio. La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento. Roma, Gangemi Editore, 2008, pp. 105-128

BELLOSI, Luciano. I Limbourg precursori di Van Eyck? Nuove osservazioni sui mesi di Chantilly, in Prospettiva, n.1, Firenze, Centro Di Della Edifimi, 1975, pp. 24-34

BREDEKAMP, Horst. Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico. Roma, Edizioni dell'Elefante, 1985

BUSSAGLI, Marco. A misura d'uomo. Leonardo e l'Uomo Vitruviano, Artedossier, n. 146, 1999, pp. 17-20

BUSSAGLI, Marco; ZUFFI, Stefano. Arte e erotismo. Milano, Electa, 2001

BUSSAGLI, Mario. Hieronymus Bosch. Artedossier, n. 21, Firenze, Giunti, 2016

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, GABINETE TÉCNICO DE HABITAÇÃO. Plano de Urbanização de Chelas. 1965

CARO, Tito Lucrezio. De rerum natura, a cura di E. Flores, Vol. I. Napoli, Bibliopolis, 2002, vv. 1-2

CHARLESWORTH, Michael. (2015) Derek Jarman's garden at Prospect Cottage, Dungeness, and his Avebury paintings, in Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes, 35:2, DOI: 10.1080/14601176.2014.980066, pp. 172-182

CICCIA, Carmelo. Il mito dell'Ibla nella letteratura e nell'arte. Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 1998, pp. 60-61

COLONNA, Francesco. Hypnerotomachia Poliphili, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, 2 voll. Milano, Adelphi, 1998 (vol. I: Riproduzione dell'edizione aldina del 1499; vol. II: Introduzione, traduzione e commento)

CORNER, James; HIRSH, Alison Bick. The landscape imagination. Collected Essey of James Corner 1990-2010. New York, Princeton Architectural Press, 2014, pp. 31-34

DANTINI, Michele. Mirò. Artedossier, n. 334, Firenze, Giunti, 2016

FOGLIATI, Silvia; DUTTO, Davide. Il giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale dalla Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio. Milano, FMR, 2002 pp. 7-36

DI BARI, Cosimo. Dopo gli apocalittici. Per una media Education "integrata". Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 128-129

D'ORAZIO, Costantino. Raffaello segreto, dal mistero della Fornarina alle Stanze vaticane. Milano, Sperling & Kupfer, 2015

ESIODO. Teogonia, a cura di Graziano Arrighetti. Milano, Rizzoli, 1984, vv. 188-198

FOUCAULT, Michel. Utopie. Eterotopie, a cura di Antonella Moscati. Napoli, Cronopio, 2006

FOUCAULT, Michel. Spazi altri. I luoghi delle eterotopie, a cura di Salvo Vaccaro. Milano - Udine, Mimesis, 2001, pp. 7-32

FRIENDS OF THE HIGH LINE. Designing the High Line: From Gansevoort Street to 30th Street. New York, Adrian Benepe, 2008, pp. 30

GOTHEIN, Marie Louise. A History of Garden Art. New York, Hacker Art Books, 1966

HEITOR, Teresa Valsassina. A vulnerabilidade do espaço em Chelas: uma abordagem sintáctica. Lisbona, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

HUNT, John Dixon. Greater Perfections: The Practice of Garden Theory. London, Thames & Hudson Ltd, 2000

HUNT, John Dixon. The Afterlife of Gardens. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 12

JARMAN, Derek. Modern Nature. London, Vintage, 1991

JARMAN, Derek. Derek Jarman's Garden. London, Thames & Hudson Ltd, 2009, pp. 47

KOOLHAAS, Rem. Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan, a cura di Marco Biraghi. Verona, Mondadori Electa, 2001, pp. 28-72

MANINI, Umberto. Walter Manini pittore. Tricase, Youcanprint Selfpublishing, 2015, pp.62

METTA, Annalisa. Paesaggi d'autore: il Novecento in 120 progetti. Firenze, Alinea Editrice, 2008

MORGAN, Luke. (2011) The monster in the garden: the grotesque, the gigantic, and the monstrous in Renaissance landscape design, in Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes, 31:3, DOI: 10.1080/14601176.2010.530389, pp. 167-180

MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges. L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento, a cura di Mario Bonini [et al.]. Milano, Electa, 1990

MOZZATO, Alioscia. (2019) L'immagine della città e la retorica dell'ossimoro. Le Corbusier e l'attico di Charles de Beistegui, in FAMagazine, ISSN: 2039-0491, DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n45-2018/209, pp. 140-143

MURRAY, Peter. L'architettura del Rinascimento italiano, a cura di Gigliola Margiotta Broglio. Roma, Laterza Editori, 1986, pp. 143-146

NANNELLI, Inna Dufour. Storie di arazzi e fiori. Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 9-39

PANZINI, Franco. Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo. Bologna, Zanichelli, 1993, pp. 43-54, 111-119

PIZZONI, Filippo. Il giardino arte e storia. Dal Medioevo al Novecento. Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 217-233

PORTAS, Nuno. A cidade como arquitectura. Lisboa, Livros Horizonte, 1969

PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel. Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni. Milano, Electa, 1991

REICHLIN, Bruno. Dalla "souzione elegante" all'"edificio aperto". Scritti intorno ad alcune opere di Le Corbusier, a cura di Annalisa Viati Navone. Zurigo, Mendrisio Academy Press, 2013, pp. 295-305

RYKWERT, Joseph. The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World. Cambridge, MA: The MIT Press, 1988

SERAFINI, Giuliano. Surrealismo. Artedossier, n. 318, Firenze, Giunti, 2015

STEYAERT, Chris. (2010) Queering Space: Heterotopic Life in Derek Jarman's Garden, in Gender, Work and Organization, Vol. 17 N. 1, DOI: 10.1111/j.1468-0432.2008.00404.x, pp. 45-68

TOLOMEI, Claudio. De le lettere di m. Claudio Tolomei lib. sette con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordine de l'ortografia di questa opera. Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547

VIRGILIO, Marone Publio. Bucoliche, a cura di Andrea Cucchiarelli. Roma, Carocci Editore, 2017, Libro X, vv. 69

WESSELMAN, Daan. (2013) The High Line, "The Balloon," and Heterotopia, in Space and Culture, 16(1), DOI: 10.1177/1206331212451669, pp. 16–27

ZEVI, Bruno. Contro storia dell'architettura italiana. Barocco Illuminismo. Roma, Tascabili Economici Newton, 1995, pp. 10-13

RISORSE ONLINE

Enciclopedia Treccani Online: www.treccani.it

Dizionario Etimologico Online: www.etimo.it

INDICE DELLE IMMAGINI

01. **Sunken Garden**, Isamu Noguchi, 1960-1964
Fonte: archive.noguchi.org

02. **Disegno del Mehtab Bagh del Taj Mahal**, XVIII secolo
Fonte: wikipedia.org

03. **Chahar Bagh**, Tappeto persiano, XVII secolo
Fonte: laonikos13galanis.blogspot.com

04. **Pianta del giardino di Shalamar**, 1641
Fonte: wikipedia.org

05. **Schema di hortus conclusus**, XIII secolo
Fonte: architettopojero.it

06. **Piramide, Cerchio, Cubo**, Sunken Garden, Isamu Noguchi, 1960-1964
Fonte: archive.noguchi.org

07. **La caccia all'unicorno**, Arazzo, 1495-1505
Fonte: wikipedia.org

08. **Shikishi**, dal Poema di Kamo no Chōmei, Tawaraya Sōtatsu, 1606
Fonte: metmuseum.org

09. **Fonte di Venere**, Xilografie tratte da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
Fonte: gutenber.org

10. **Pianta dell'Horto dei semplici di Padova**, XVII secolo
Fonte: quadralectics.wordpress.com

11. **Creazione, Peccato originale e Cacciata dei progenitori**, Miniatura delle Très Riches Heures du Duc de Berry, Fratelli Limbourg, 1416
Fonte: biblioklept.org

12. **Pagina Miniata delle Très Riches Heures du Duc de Berry**, Fratelli Limbourg, 1416
Fonte: patrimonioediciones.com

13. **Pagina tratta da Hypnerotomachia Poliphili**, 1499
Fonte: gutenber.org

14. **Esempi di hieroglyphica tratti da Hypnerotomachia Poliphili**, 1499
Fonte: gutenber.org

15. **Piramide**, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
Fonte: gutenber.org

16. **Il cammino dell'uomo virtuoso**, Pinturicchio, 1505
Fonte: operaduomo.siena.it
17. **Le tre porte**, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
Fonte: gutenber.org

18. **Il sogno del cavaliere**, Raffaello Sanzio, 1503-1504
Fonte: wikipedia.org

19. **Terra arata**, Joan Miró, 1924
Fonte: cultura.biografieonline.it

20. **Primavera**, Sandro Botticelli, 1478-1482
Fonte: wikipedia.org

21. **Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili**, 1499
Fonte: gutenber.org

22. **Polifilo assopito sotto l'albero**, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
Fonte: gutenber.org

23. **Cerchi nel cerchio**, Wassily Kandinskij, 1923
Fonte: artribune.com

24. **Pianta di Citera**, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
Fonte: gutenber.org

25. **Esempio di ars topiaria**, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
Fonte: gutenber.org

26. **Giove e Io**, Correggio, 1531
Fonte: wikipedia.org

27. **Disegno dell'Uomo vitruviano**, Leonardi da Vinci, 1490
Fonte: wikipedia.org

28. **Fontana**, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
Fonte: gutenber.org

29. **Attico Beistegui nell'Hotêl Particulier**, Le Corbusier, Parigi, 1929
Fonte: oa.upm.es

30. **Esempio di ars topiaria**, Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili, 1499
Fonte: gutenber.org

31. **Dettagli dell'Attico Beistegui**, Le Corbusier, Parigi, 1929
Fonte: famazine.it

32. **Dalì a sei anni quando pensava di essere una bambina mentre carezza**

il pelo dell'acqua per vedere un cane dormiente all'ombra del mare, Salvador Dalì, 1950.
Fonte: virtualmuseo.com

33. **Le carezze della sfinge**, Fernand Khnopff, 1896
Fonte: wikipedia.org

34. **Il giardino delle delizie**, Hieronymus Bosch, 1480-1490
Fonte: wikipedia.org

35. **Acquerello del Giardino 'di acqua e di luce'**, Gabriel Guevrekian, 1925
Fonte: landscapefirst.it

36. **Giardino 'di acqua e di luce'**, Gabriel Guevrekian, Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne, Parigi, 1925
Fonte: landscapefirst.it

37. **Giardino di Villa Noailles**, Gabriel Guevrekian, Hyères, 1925
Fonte: landscapefirst.it

38. **Giardino di Villa Noailles**, Gabriel Guevrekian, Hyères, 1925
Fonte: preciousandfregilethings.tumblr.com

39. **Pianta del giardino di Villa Noailles**, Gabriel Guevrekian, Hyères, 1925
Fonte: landscapefirst.it

40. **Giardino Tachard**, Pierre-Emile Legrain, Le Celle-Saint Cloud, 1924
Fonte: oldgardens.wordpress.com

41. **Pianta del Giardino Tachard**, Pierre-Emile Legrain, Le Celle-Saint Cloud, 1924
Fonte: oldgardens.wordpress.com

42. **Frontespizio de Les Aventures du roi Pausole**, Pierre-Emile Legrain, 1924
Fonte: oldgardens.wordpress.com

43. **Fiori futuristi**, Giacomo Balla, 1918-1925
Fonte: hirshhorn.tumblr.com

44. **Cortile del Belvedere in un disegno di Giovanni Antonio Dosio**, Roma, 1558-1661
Fonte: wikipedia.org

45. **Progetto del Cortile del Belvedere**, Donato Bramante, Roma, 1505
Fonte: storiaeconservazione.unirc.it

46. **Veduta della Piazza del Popolo**, Domenico Pronti, Roma, 1785
Fonte: idearemaps.com

47. **Pianta di Piazza del Popolo e il primo tratto delle strade del tridente**, Giovanni Battista Nolli, Roma, 1748
Fonte: wikipedia.org

48. **Veduta aerea di Piazza del Popolo**, Roma, 2018
Fonte: google.it

49. **Pianta dell'area centrale di Coney Island**, 1907
Fonte: imgur.com

50. **Veduta notturna a volo d'uccello di Coney Island**, 1906
Fonte: westland.net

51. **Veduta di Lillipuzia**, Coney Island, 1906
Fonte: aathirdyearhts.files.wordpress.com

52. **Leap Frog Railway**, Coney Island, 1906
Fonte: aathirdyearhts.files.wordpress.com

53. **Globe Tower, seconda versione, con vista degli interni**, 1906
Fonte: aathirdyearhts.files.wordpress.com

54. **Dreamland brucia**, Coney Island, 1911
Fonte: aathirdyearhts.files.wordpress.com

55. **L'inferno musicale**, Hieronymus Bosch, 1480-1490
Fonte: wikipedia.org

56. **Zoning Law, sviluppo degli arretramenti dell'edificio**, Hugh Ferriss, 1916
Fonte: leorugens.wordpress.com

57. **Cortile del Belvedere**, Bramante, Roma, 1506
Fonte: mindeguia.com

58. **Flagrant délit**, Madelon Vriesendorp, 1975
Fonte: artribune.com

59. **Metamorfosi degli amanti**, André Masson, 1939
Fonte: ascoltarte.wixsite.com

60. **Casa pendente nel Sacro Bosco**, Bomarzo, 1547
Fonte: wikipedia.org

61. **Tartaruga e Nike nel Sacro Bosco**, Bomarzo, 1547
Fonte: artinvestaguideviterbo.com

62. **Elefante nel Sacro Bosco**, Bomarzo, 1547
Fonte: wikipedia.org

63. **Xilografia tratta da Hypnerotomachia Poliphili**, 1499
Fonte: gutenberg.org

64. **Colosso dell'Appennino**, Giambologna, Pratolino, 1580
Fonte: wikipedia.org

65. **Grotta del Colosso dell'Appennino**, Giambologna, Pratolino, 1580
Fonte: mcarte.altervista.org

66. **Orco, o Bocca dell'Inferno**, Statua del Sacro Bosco, Bomarzo, 1547
Fonte: wikipedia.org

67. **Proteo o Glauco, Cerere, Ecnida, Drago, Ninfa dormiente, Statue del Sacro Bosco**, 1547, Statue del Sacro Bosco, Bomarzo, 1547
Fonte: wikipedia.org

68. **Dettaglio di Apollo e Dafne**, Gian Lorenzo Bernini, 1622-1625
Fonte: wikipedia.org

69. **Fronte principale di Prospect Cottage**, Derek Jarman, Dungeness, 2004
Fonte: wikipedia.org

70. **Menhir Perdas Longas**, Sardegna, Neolitico
Fonte: wikipedia.org

71. **Pietre sul fronte principale di Prospect Cottage**, Derek Jarman, Dungeness, 1990
Fonte: tandfonline.com

72. **Sculture nel giardino di Prospect Cottage**, Derek Jarman, Dungeness, 2012-2015
Fonte: ilpost.it, gardenvisit.com, atlasobscura.com

73. **Avebury Series N.4**, Derek Jarman, 1973
Fonte: celluloidwickerman.com

74. **Pali verticali nel giardino di Prospect Cottage**, Derek Jarman, Dungeness, 2010
Fonte: gardenmuseum.org.uk

75. **Palo forato all'ingresso di Prospect Cottage**, Derek Jarman, Dungeness, 2012
Fonte: tandfonline.com

76. **Cerbero**, Statua del Sacro Bosco, Bomarzo, 1547
Fonte: flickr.com

77. **Una scultura del giardino di Prospect Cottage**, Derek Jarman, Dungeness, 2010

Fonte: gardenmuseum.org.uk

78. **Broadacre City**, Frank Lloyd Wright, 1932
Fonte: franklloydwright.org

79. **Course de la Reine**, Pierre-Alexandre Aveline, Parigi, XVIII secolo
Fonte: books.openedition.org

80. **Planimetria del Course de la Reine**, Michel Etienne Turgot, Parigi, 1739
Fonte: researchgate.net

81. **Veduta a volo d'uccello degli Champs Élysées**, Parigi, 1849-1850
Fonte: comite-champs-elysees.com

82. **Le square des Innocents**, da Les promenades de Paris, Adolphe Alphand, 1867-1873
Fonte: archives.paris.fr

83. **Boulevard Richard Lenoir**, da Les promenades de Paris, Adolphe Alphand, 1867-1873
Fonte: archives.paris.fr

84. **Planimetria del Parc des Buttes-Chaumont**, Adolphe Alphand, Parigi, 1864-1867
Fonte: atlasofplaces.com

85. **Parc des Buttes-Chaumont**, Adolphe Alphand, Parigi, 1864-1867
Fonte: www.periodpaper.com

86. **Una sezione della High Line vista dall'alto**, New York, 2011
Fonte: thehighline.org

87. **Planimetria High Line**, Diller Scofidio + Renfro e Corner Field Operations, New York, 2011-2014
Fonte: dsrny.com

88. **Sezioni High Line**, Corner Field Operations e Diller Scofidio + Renfro, New York, 2011-2014
Fonte: dsrny.com

89. **Dettagli di alcuni tratti della High Line**, New York, 2011
Fonte: thehighline.org

90. **Finestra della High Line sulla 10th Avenue Square**, New York, 2011
Fonte: thehighline.org

91. **Veduta aerea della High Line**, New York, 2011
Fonte: thehighline.org

92. **Boulevard Montmartre. Pomeriggio al sole**, Camille Pissarro, 1897
Fonte: cultura.biografieonline.it

93. **Dettaglio di un tratto della High Line**, New York, 2011
Fonte: thehighline.org

94. **Giardini rocciosi del Parco Vasa**, Erik Glemme, Stoccolma, 1947
Fonte: books.google.it

95. **Edificio e contesto**, Modello
Fonte: foto dell'autore

96. **Idee sulla forma collettiva**, Fumihico Maki e Masato Otaka, 1965
Fonte: researchgate.net

97. **Plano de Gröer**, Lisbona, 1948
Fonte: gestual.fa.utl.pt

98. **Plano do Gabinete de Estudos de Urbanização**, Lisbona, 1958
Fonte: gestual.fa.utl.pt

99. **Plano Base do Gabinete Técnico de Habitação**, Lisbona, 1962
Fonte: gestual.fa.utl.pt

100. **Plano de Urbanização de Chelas**, Lisbona, 1964
Fonte: gestual.fa.utl.pt

101. **Zonamento geral**, Lisbona, 1965
Fonte: gestual.fa.utl.pt

102. **Schemi sulle forme collettive**, Fumihiko Maki, 1964
Fonte: karamichellemoore.com

103. **Schemi concettuali sulle fasce a vita urbana intensa**, Lisbona, 1965
Fonte: gestual.fa.utl.pt

104. **Architettura assassinata**, Aldo Rossi, 1976
Fonte: ilgiornaledellarchitettura.com

105. **Tratto ferroviario**, Marvila, 2019
Fonte: foto dell'autore

106. **Attraversamenti ferroviari**, Marvila, 2019
Fonte: foto dell'autore

107. **Strada pedonale**, Marvila, 2019
Fonte: foto dell'autore

108. **Percorsi**, Marvila, 2019

Fonte: foto dell'autore

109. **Sconrancio dell'ingresso alla Quinta dos Alfinetes**, Marvila, 2019
Fonte: foto dell'autore

110. **Edifici residenziali a nord della ferrovia**, Marvila, 2019
Fonte: foto dell'autore

111. **Edifici residenziali a sud della ferrovia**, Marvila, 2019
Fonte: foto dell'autore

112. **Ex fabbrica Albel Pereira da Fonseca**, Marvila, 2019
Fonte: foto dell'autore

113. **Edifici storici**, Marvila, 2019
Fonte: foto dell'autore

114. **Si può disegnare la felicità?**, Bruno Taut, 1920
Fonte: ilgiornaledellarchitettura.com

115. **Edificio e contesto**, Modello
Fonte: foto dell'autore

116. **Dettaglio scorcio est**, Modello
Fonte: foto dell'autore

117. **Dettaglio scorcio ovest**, Modello
Fonte: foto dell'autore

118. **Dettaglio fronte sud**, Modello
Fonte: foto dell'autore

INDICE DELLE TAVOLE

- TAV 1 . Localizzazione, Orografia | scala 1 / 10.000
- TAV 2 . Localizzazione, Edificato | scala 1 / 10.000
- TAV 3 . Inquadramento area di Chelas - Marvila | scala 1 / 5.000
- TAV 4 . Analisi urabana della valle di Chelas
- TAV 5 . Inquadramento | scala 1 / 1.000
- TAV 6 . Pianta piano terra | scala 1 / 250
- TAV 7 . Pianta piano primo | scala 1 / 250
- TAV 8 . Componenti spaziali | scala 1 / 250
- TAV 9 . Tratti sezionati: AA, BB, CC | scala 1 / 500
- TAV 10 . Prospetto sud | scala 1 / 250
- TAV 11 . Sezione longitudinale AA | scala 1 / 250
- TAV 12 . Dettaglio sezione longitudinale AA | scala 1 / 100
- TAV 13 . Sezione trasversale BB | scala 1 / 100
- TAV 14 . Sezione trasversale CC | scala 1 / 100
- TAV 15 . Dettaglio costruttivo sezione trasversale CC | scala 1 / 20

