

GENIUS LOCI: IL PROTAGONISTA DIMENTICATO

Riflessioni per un recupero dell'anima del luogo nel mestiere dell'architetto

Convegno formativo -4CFP-

Palazzo Rospigliosi Zagarolo, Giovedì 23 Maggio 2024

IL GENIUS COME MISTERO DA DECIFRARE: L'INTERVENTO ARCHITETTONICO COME INTERPRETAZIONE E SCOPERTA DELLO SPIRITO DEL LUOGO NELL'ESPERIENZA DI RESTAURO DI DUE PARCHI DELL'AREA ROMANA

Virginio Melaranci

Le cose che ho da dire sull'argomento di questo convegno hanno origine da **un'idea** e da **un'esperienza**.

L'idea è quella che mi porto da sempre dentro come convinzione o come un'inclinazione peculiare della mia personalità, che nasce come per tutti noi dal proprio percorso formativo, dalle letture personali e se vogliamo dal carattere. Cioè l'idea che l'identità del luogo non sia una struttura stabile, un oggetto che il soggetto può studiare e rappresentarsi, ma un **accadimento**, meglio ancora il riconoscimento di una serie di accadimenti e quindi di una storia, rispetto al quale il soggetto che interpreta e che si pone di fronte al luogo non è neutro, ma è esso stesso condizionato dalla sua storicità, con tutto il portato, cioè, che connota la sua personalità formativa.

In altre parole, l'identità di un luogo non è l'oggetto del pensiero, qualcosa insomma che il pensiero studia come altro da sé, esterno, oggettivabile, che si può svelare attraverso un sistema logico deduttivo, intuitivo, contemplativo, estatico o quant'altro e sintetizzabile in una formula.

E' piuttosto lo spunto da cui origina il pensiero che in fin dei conti vuol dire decifrare la trama che lega quel luogo alla vita che lo ha abitato e lo abita oggi, compresa la

vita stessa dell'osservatore. Significa raccontare una storia a partire da un paesaggio che ci appare segnato da una tradizione, in cui il significato di verità, chiamiamolo oggi pure *Genius*, si dà come una rete di riferimenti mai conclusa, una rete che è costituita dalle molteplici voci del tramandamento.

In questo senso, perciò, l'identità del luogo emerge da un **humus storico**, una tradizione carica di storia che porta con sé le altre forme o significati che quel luogo ha preso nel tempo e che noi, a nostra volta, interpretiamo a partire dalla situazione in cui siamo immersi.

"Le cose di per sé sono inerti: assumono significato solo in funzione della vita che ne fa uso" diceva Paul Auster¹.

E poi **l'esperienza**: pensando al tema di questo convegno mi sono presto convinto che la cosa migliore per trattare questo tema fosse quello di far vedere come io, da architetto che svolge la professione sul campo, ho cercato di affrontarlo in alcuni miei lavori; far vedere quel che si è fatto, portare la propria esperienza con tutti i limiti, gli errori, gli imprevisti che possiamo facilmente immaginare nel corso di opere con un determinato tasso di complessità.

Del resto, se del *Genius* di un luogo, non si può mai avere prensione piena ma solo rammemorazione, traccia, ricordo, noi possiamo solo raccontare l'esperienza che fa il soggetto come un vero e proprio accadere dell'essere di quel luogo.

Nel selezionare le due esperienze, e quindi raccontarvi queste due storie che vedremo molto sinteticamente, mi sono accorto che una materia che si presta meravigliosamente a illustrare la complessità del tema del **genius loci** è proprio quella del giardino e del restauro dei giardini storici. Perché è innegabile che un giardino abbia una sua identità, anzi è l'obiettivo del restauro quello di identificare, salvaguardare e non stravolgere una intenzionalità originaria depositata in un determinato assetto paesaggistico. E poi il tema del giardino ha una indubbia capacità di materializzare una riflessione sullo spirito del luogo, l'opposizione dell'identità del luogo alla *hybris* interpretativa del soggetto.

¹ Paul Auster, *L'invenzione della solitudine*, Einaudi 2015

Infine, partire dall'esperienza anche perché sono profondamente convinto che una vera conoscenza di una determinata realtà non possa precedere l'azione e che noi umani possiamo comprendere solo ciò che possiamo produrre tramite la nostra partecipazione ad un processo creativo, che sia un'opera, un discorso, insomma imitare la generazione dell'universo tramite la generazione a nostra volta di una narrazione.²

Il punto è che noi non siamo capaci di sopportare il caos, l'assenza di significato, il vuoto, di guardare a lungo l'abisso senza che l'abisso ci guardi dentro trasformandoci in mostri, come diceva Nietzsche³. Per questo ci raccontiamo delle storie, per trovare un ordine e un significato nel mondo, per dare un significato alla complessità dell'esperienza. Il nostro cervello funziona così.

E' su questi presupposti che ho pensato che il tema del restauro del parco storico mi possa aiutare a esporre brevemente alcune mie convinzioni nella speranza di dire qualche cosa di significativo.

"la natura ama nascondersi"

Questo frammento enigmatico che risale a 500 anni prima di Cristo e attribuito a Eraclito, ha scatenato nei secoli un fiume di esegesi. Non si sa bene nemmeno se è corretta la traduzione dal greco, comunque sia su queste tre enigmatiche parole sono fioccate interpretazioni a non finire, si sono cimentati filosofi, artisti, letterati nel commentare criticamente questo tema affascinante che facilmente può essere esteso al mistero della realtà tutta e dell'essere.

La natura è velata, non si svela facilmente, oppone una resistenza. A questo tema è stato dedicato un bellissimo libro da parte di uno studioso del pensiero greco, Pierre Hadot, che credo sia particolarmente utile al nostro tema, *Il velo di Iside - storia dell'idea di natura*.

L'iconografia che rappresenta più frequentemente l'immagine della Natura è Artemide-Iside, coperta da un velo. Su quella che era considerata la tomba di Iside, vicino a Menfi, era stata eretta una statua ricoperta di un velo nero. Sulla base della

² Pierre Hadot, *Il velo di Iside*, Einaudi 2006, p. 152

³ Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male (1886)*, IV Cap, *Detti e intermezzi*, Adelphi 2015

statua era stata incisa questa iscrizione: "*Io sono tutto ciò che fu, ciò che è, ciò che sarà e nessun mortale ha ancora osato sollevare il mio velo.*"»

Sotto questo velo si nascondono tutti i misteri e il sapere del passato, del presente e del futuro e voler violare i segreti della Natura costringendola a svelarsi, è un sacrilegio che può condurre a terribili conseguenze. Il mistero non deve essere svelato e va conservato nella sua indicibilità.

Ho detto prima che nel relazionarci ad una realtà locale noi siamo coinvolti in una relazione di tipo storico-ermeneutica. Nell'interpretare il luogo noi siamo soggetti ad una dialettica di **vincolo e libertà**.

Vincolo perché il luogo ci parla come esito di un processo storico, e noi stessi siamo condizionati dalla nostra storicità. La situazione nella quale agiamo è storicamente condizionata.

Libertà perché comunque nell'attività interpretativa esercitiamo un certo grado di arbitrio legato alla nostra facoltà di scelta. E' quella che Pareyson chiama l'iniziativa, altrimenti vivremmo in un mondo puramente deterministico e a noi non resterebbe che un cieco seguir le regole.

In questo processo interpretativo la libertà del soggetto incontra delle resistenze. Mi interfaccio in virtù dei miei limiti interni che mi condizionano ma anche dei limiti esterni che arginano la mia libertà interpretativa.

Venendo al tema di questo convegno questo ragionamento possiamo estenderlo al limite proprio del luogo, appunto a ciò che possiamo definire *Genius*, spirito del luogo con cui vogliamo relazionarci e che però può venire alla luce solo attraverso la nostra attività creativo-interpretativa.

Del resto da sempre l'idea del giardino, intesa come aspirazione primigenia di distinzione di una natura artificiale da una natura selvaggia, orbita intorno alla elaborazione del concetto del "limite". Ciò è evidente sia che si tratti del mero perimetro del "giardino murato" che distingue la natura interna, razionalizzata, dalla natura esterna, non addomesticata, sia che esso si sporga oltre questo limite fino ad identificare tutta la natura come un giardino, come nell'Inghilterra del '700, sia infine che il tema del limite si ripresenti oggi sotto forma di orizzonte "eco-sostenibile", nella quotidiana attività di trasformazione della natura da parte dell'uomo contemporaneo come ad esempio nelle riflessioni sul *Terzo paesaggio* e il *giardino planetario* di Gilles Clement, solo per citare un caso molto noto agli addetti.

La storia del giardino, da questo particolare punto di vista, può essere presentata come un racconto che parla del modo in cui questo archetipo del limite si è di volta in volta trasformato seguendo l'evoluzione del rapporto uomo-natura.

Fino a quale punto l'intervento degli uomini possono spingersi per non violare il significato intimo che è depositato nel luogo in cui si interviene? Riconoscerlo, interpretarlo reimmettendolo dentro il flusso della vita e dell'uso quotidiano è il compito del restauro.

E veniamo ai due casi che mi sono proposto di far vedere, che riguardano due interventi che mi sono capitati in stretta sequenza, l'uno dopo l'altro e che risalgono ormai a qualche anno fa: il restauro del Parco Chigi di Ariccia e del Parco Sforza Cesarini di Genzano.

Il Parco Chigi di Ariccia

Rispetto alla resistenza della natura a farsi svelare Pierre Hadot parla di due atteggiamenti prevalenti con cui ci si è accostati al tema uomo-natura: l'atteggiamento **prometeico** e quello **orfico**. Si tratta di due tradizioni di accostamento dell'uomo alla natura che si incrociano e si completano a vicenda. Due atteggiamenti entrambi legittimi ma entrambi suscettibili di gravi deviazioni.

Il primo, quello prometeico, è ispirato alla volontà di potenza e alla ricerca dell'utile. Porta ad una conoscenza che sfida la natura, la quale non si rivela ma viene scoperta. La natura deve essere forzata per carpirne i segreti, domata e soggiogata alle leggi della razionalità, che poi è il nucleo della moderna conoscenza scientifica.

Il secondo, quello orfico, si sostanzia in un atteggiamento reverenziale, ispirato al rispetto per il mistero di una natura sacra e vitale. E' possibile conoscere la natura solo attraverso la rivelazione mistica, la contemplazione, l'intuizione estetica. L'occultamento della natura non viene più percepito come una resistenza da vincere ma come un mistero a cui l'uomo può essere iniziato a poco a poco.

*"Come echi che a lungo e da lontano
tendono a un'unità profonda e buia
grande come le tenebre o la luce
i suoni rispondono ai colori, i colori ai profumi."*

Charles Baudelaire, "Corrispondenze"

Nella celebre poesia di Baudelaire la realtà concreta e visibile, la natura, nasconde in sé una cifra invisibile e segreta di legami e rapporti tra le cose, ogni oggetto rimanda a qualcos'altro, è simbolo di qualcos'altro; il poeta è colui che è capace di intuire e riconoscere la foresta di simboli che si cela dietro al reale e si incarica di rivelarla agli uomini.

Se rapportiamo questo schema critico interpretativo al tema del giardino non c'è dubbio che nel corso dell'evoluzione dell'idea stessa del giardino, convivano queste due tradizioni, diverse, non necessariamente contrapposte.

La prima, che potremmo sintetizzare come "La Sfida alla Natura", riguarda la tensione verso una progressiva razionalizzazione dell'ordine naturale.

Ne è esplicita rappresentazione la parabola dell'*Hortus conclusus* fino a Versailles.

Questa opzione della geometria, dell'assialità prospettica, seguirà tutta la storia del giardino d'occidente, dall'esibizione del dominio tecnico sulla natura nel giardino rinascimentale e manierista fino a quando il giardino diventa arte di stato, manifestazione del potere assoluto di origine divina, del sovrano, nella Francia del XVII sec.

(Hortus, viridarium, giardino umanista, giardino manierista, villa parco, giardino assolutista)

Sul fronte opposto, in Grecia l'importanza del verde è prevalentemente accordata al "**bosco sacro**", nelle aree circostanti i santuari. Da qui si sviluppa una seconda linea che viaggia verso il mantenimento di un rapporto privilegiato con la dimensione naturale, intesa come elemento primigenio e selvaggio, che porta all'apprezzamento per la "natura sacra e vitale" e per il soprannaturale in essa espresso.

(bosco sacro, "barco" di caccia, Pratolino, Bomarzo, giardino paesaggistico, wild gardening, english cottage garden...)

A parco Chigi, per opera di Gian Lorenzo Bernini ed i Chigi, prevale, dopo alcuni tentativi formali ad opera di Carlo Fontana, questa seconda linea, memore della sacralità del bosco sacro a Diana, il *Nemus Aricinum* e che porta gradualmente al formarsi di un grande barco, inizialmente senza un giardino.

Questa impostazione si consolida con il passare dei secoli e oggi ci appare come la conferma del suo specifico "*Genius loci*". Aura di sacralità del sito ben conosciuta da sempre e su cui ruota il tema centrale del *Ramo d'Oro* del Frazer, del 1890, padre dell'antropologia moderna, che si sviluppa a partire dalla vicenda del *Rex Nemorensis*, sacerdote del santuario di Diana Aricina proprio nel bosco sacro circostante il lago di Nemi.

Qui vi rintracciamo la persistenza di una intrinseca vocazione paesistica, selvaggia e vergine, come fosse un lacerto, una reliqua delle selve castellane, un'ambra fossile, una bolla di verde imprigionata nella propagazione edilizia della città contemporanea. L'aspetto che qui ci interessa sottolineare è che il rinnovamento del barco dell'Ariccia viene condotto in continuità e non in contrapposizione con la complessa configurazione del sito.

Può sorprendere, infatti, che mentre in Europa andava elaborandosi ed affermandosi il modello assolutista del giardino francese, ad Ariccia la strada seguita sia diametralmente opposta. Una sorta di rispetto reverenziale verso la naturalità del luogo, la sua conformazione orografica, la densità arborea, in sostanza per la vitalità che questo bosco era capace di comunicare, è stata una costante mai contraddetta nei secoli scorsi fino ad oggi.

Il principe Sigismondo Chigi (1736-1793), erudito intellettuale, volle deliberatamente che il parco conservasse l'aspetto selvaggio e pittoresco escludendo addirittura qualsivoglia attività selviculturale e imponendo che gli alberi "*che cadevano per la vecchiaia o per l'impeto de' venti, non fossero trasportati altrove*".

In seguito la moda del *Gran Tour* portò molti viaggiatori inglesi e tedeschi (tra cui il Fries) a conoscere la campagna romana, tra cui il barco dei Chigi. E' da qui che la natura non educata del parco di Ariccia poté diffondersi nella cultura europea e concorrere alla formalizzazione di un gusto totalmente nuovo.

Tra essi il Turner, il Fries, il Corot, il Frommel e moltissimi altri, ma anche poeti e letterati come il Goethe, Stendhal, Seume, Sand, D'Annunzio. Il Goethe nel 1787 ne scrive così: "...Ci siamo soffermati all'ingresso di un parco, tenuto (non dico

mantenuto) dal suo proprietario, il principe Chigi, nel modo più strano: costui non vuol nemmeno che i passanti vi diano più che uno sguardo. Intanto vi si è formato un vero groviglio: alberi e cespugli, erbacce e tralci crescono come vogliono, si fan secchi, cadono, marciscono. E tutto va bene, e tutto anzi va per il meglio... Sarebbe un quadro del più grande effetto, se lo volesse fare un vero artista".

Ma Parco Chigi è, come inevitabile che sia, anche altro.

Nel corso nella seconda metà dell'800 e nel primo '900 alcune limitate parti di questa selva si evolvono verso configurazioni più formali.

Alcune immagini di quel periodo testimoniano di questa linea evolutiva, che pure resta largamente subordinata rispetto al carattere prevalente che si respira in questo parco.

Nella seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento la famiglia Chigi non contraddisse questo carattere, venne più naturale, piuttosto, accordarsi senza forzature allo spirito dei luoghi assecondando una sensibilità estetica ormai prevalente nella organizzazione e nell'immaginazione dei giardini.

Per questa via si è formata evidentemente anche l'immagine di quelle parti del *barco*, come il piazzale dei mascheroni, l'uccelliera o il giardino nuovo, che evocano in modo esplicito atmosfere ormai pienamente ottocentesche.

E' emblematico l'intervento ottocentesco proprio nel piazzale dei mascheroni. Qui emerge in modo didascalico la volontà di non turbare l'atmosfera romantica della natura incontaminata, frutto della stratificazione dei secoli, e purtuttavia ciò non inibisce i proprietari nel momento stesso in cui si tratta di lasciare traccia del proprio tempo storico e procedere ad una vera e propria marchiatura del sito attraverso un gesto minimale e perentorio. Si pianta un gruppo di due Sequoie ed una Cryptomeria al centro di una radura realizzata davanti alle due fontane seicentesche. Questa semplice e netta operazione, di fatto, cambia veste al sito ascrivendolo pienamente ad un più aggiornato contesto figurativo. Il piazzale dei mascheroni è diventato con il tempo uno dei luoghi più suggestivi e densi di significato, con il gruppo esotico di alberi di alto fusto che raggiungono i trenta metri, le due fontane seicentesche, vere mostre d'acqua al termine dei due canali che incidono il sito e, alle spalle, il celebre monumentale ponte di Ireneo Aleandri, inaugurato da Pio IX nel 1854.

La prassi di piantare alberi esotici in corrispondenza di altre emergenze architettoniche del parco, la incontriamo di nuovo nel piazzale soprastante l'uccelliera, con un'altra Sequoia a guardia del viale dei leoni, o meglio leonesse, eleganti sculture in terracotta del 1628 circa, del tempo dei Savelli, poste ai lati dell'omonimo arco che affaccia all'interno dell'antica cava romana. Ancora una Sequoia è all'inizio del sentiero che accede al *barco*, mentre alcune Palme *Chamaerops* vegetano faticosamente nel cosiddetto giardino nuovo sulla collinetta a monte dell'uccelliera.

Se il piazzale dei mascheroni nella parte a valle del complesso è l'ambito dove si condensa l'immagine sintetica del *barco*, cioè la suggestione che meglio riassume la parte più boschiva e selvaggia, nella parte più elevata del sito è invece proprio l'uccelliera che si scolpisce nella memoria del visitatore come luogo emblema della simbiosi natura-architettura. Una antica cava di pietra sfruttata dai Savelli come uccelliera, un tempo coperta a volta e chiusa da reti, di cui oggi rimangono, restaurati, i poderosi archi in laterizio e le variopinte pareti rocciose su cui si depositano le mille sfumature dei sali disciolti dalle acque percolanti.

Dopo i lavori di restauro il luogo rivive, reinterpretato, come un giardino murato, con un semplice prato che fa risaltare la plasticità del complesso, bordure ai lati di piante d'ombra e a foglia decorativa come l'Acanto, varie specie di Felci, di Hosta, il Rabarbaro, l'Astilboides, e poi l'Hydrangea rampicante '*Petiolearis*', due Aceri palmati che in autunno contrappuntano la gamma dei grigi prevalenti delle pareti in peperino.

A questo punto riusciamo a raffigurarci meglio come quelle due tradizioni di accostamento ai segreti del luogo, orfico e prometeico di cui dicevamo prima, si incrocino e si completino a vicenda in questo parco.

In questo caso quale era il suo autentico *Genius*? La natura selvaggia o il giardino otto-novecentesco in corso di evoluzione?

Le scelte del restauro

Restaurare e rendere fruibile un bene di questa complessità, storica, botanica, forestale e quant'altro, ha significato in primo luogo stabilire quale assetto del verde prevedere. L'aspetto selvaggio e romantico, che altro non era che un

disordine non governato, oppure rafforzare un'immagine del parco che accettasse la sfida di una riedizione di quello che doveva essere stato il giardino ottonecentesco, restituitoci per flash da alcune foto degli interni?

Noi sappiamo che il restauro di beni di questa natura si risolve in gran parte in una **regia dei conflitti** dei numerosi domini tecnici, da quello forestale a quello paesaggistico, a quello del restauro conservativo dei manufatti architettonici di pregio e il consolidamento delle strutture architettoniche o dei versanti naturali, ecc. Ciò che cambia rispetto al restauro dei monumenti è che nei giardini la materia da restaurare è vivente e non permanente – e quindi è particolarmente importante cogliere le peculiarità, un tema dominante piuttosto che andare a cercare assetti e impianti originali laddove sono del tutto spariti o erano essi stessi frutto della casuale crescita organica della materia vegetale.

Quello che questo parco lascia nel visitatore è una **potente suggestione** (la luce, il silenzio, i colori, i profumi, il contrasto con il caos circostante, l'isolamento) e un'immagine sfocata (quella relativa al suo impianto spaziale, la forma dello spazio). Nessuna traccia di un atto formativo originario, ma semmai un'evoluzione nei secoli che ha assecondato quella intrinseca vocazione paesistica, informale ed organica.

Il problema non è stato, quindi, quello di rintracciare un deliberato atto formativo, che forse non è mai esistito, quanto piuttosto di far emergere ed assecondare quella intrinseca vocazione estetica che si è materializzata nel tempo in diverse epoche ma costantemente nel solco della tradizione, informale ed organica, sopra ricordata.

E quindi la risposta contemporanea a quello che ci appare come un mondo a parte è stata quella di **dare forma a questa peculiarità del sito**. Dare forma non significa lasciare le cose come stanno, troppo semplice e non risolutivo rispetto ai tanti problemi che si erano accumulati. E' stata questa l'interpretazione di *genius loci* che abbiamo voluto cogliere e organizzare formalmente facendo scomparire i tanti aspetti settoriali, i tanti linguaggi tecnici, le tante soluzioni specialistiche, anche a voler rimarcare che non poteva essere l'approccio illuministico della divisione dei saperi tecnici a garantirci la risposta al tema che ci proponeva la specificità di questo parco.

La linea seguita è stata pertanto quella di conservarne le caratteristiche paesaggistiche prevalenti, ma non verso il mantenimento di uno stato meramente selvaggio, né verso un giardino che assumesse una sua troppo forte individualità,

separandosi concettualmente dal *barco*. Piuttosto uno stato di “**disordine controllato**”, tenuto sotto osservazione su taluni aspetti: la praticabilità della sentieristica ad esempio, cioè consentire la fruizione in sicurezza del parco senza esasperare il disegno e i dettagli della sentieristica, tenere sotto controllo le specie vegetali colonizzanti a vantaggio di quelle autoctone soprattutto nella parte sistemata a giardino, la conservazione delle strutture architettoniche senza ansie di completamenti nelle parti mancanti o crollate, ecc.

Questo **equilibrio tra selvaggio naturale e intervento umano** è stato il filo conduttore anche della logica dei nuovi inserimenti arborei e arbustivi: limitati nei punti di transizione tra bosco e giardino, per esempio per sottolineare punti di passaggio tra natura e architettura, correggere punti di vista sgradevoli e distinguere ambiti spaziali in una successione di scene. Senza però che in questo nuovo equilibrio prendesse il sopravvento l'aspetto prometeico, la volontà di potenza che sottende l'intervento contemporaneo.

La successione di ambiti spaziali distinti nel giardino vero e proprio, come l'ingresso con la Sequoia, il monumento di Pandusa, il borgo San Rocco, l'uccelliera, il giardino nuovo, si snoda accompagnata da un disegno informale e minimalista che commenta le diverse scene lungo il percorso principale a ridosso del muro di cinta sul margine urbano orientale.

Ad esempio è emblematico quello che abbiamo fatto nel sito della antica uccelliera, con il restauro degli archi pericolanti, la necessaria asportazione di pur pregevoli esemplari di Lecci che minavano gravemente la stabilità delle strutture.

Ma ugualmente dicasi per l'ambito dei mascheroni dove è stato introdotto un piccolo vaso d'acqua di forma naturale come memoria dell'antica peschiera distrutta a seguito dei lavori e dei crolli del ponte monumentale.

Per tutte queste ragioni sono convinto che nella stragrande maggioranza dei giardini storici ciò che conta è l'attitudine a cogliere la peculiarità, il carattere dei luoghi e del tema da affrontare. L'interpretazione diventa, perciò, la categoria progettuale prevalente, ben coscienti che non si tratta, a rigori, di una pura e semplice operazione di ripristino ambientale, perché di fatto l'equilibrio che si persegue è frutto sempre, o quasi sempre, di una lettura diacronica, realizzata a posteriori, cioè derivata da una interpretazione critica, datata storicamente, in cui non ha molto senso andare a cercare legittimazioni conferite da ipotetici stati

originari. Da questo punto di vista può sembrare perfino grottesco estendere *tout court* certe tecniche valide per la conservazione dei monumenti ai giardini.

Oggi, al termine dei lavori, il parco ha accentuato quella raffinata tensione, e non contrapposizione, tra *barco* e giardino che, come detto, originariamente non esisteva e che pure aveva acquistato dopo il periodo otto-novecentesco. Ma questo è anche, a mio giudizio, il principale arricchimento del complesso ed il nostro specifico contributo di contemporanei.

Il giardino degli Sforza Cesarini a Genzano (1847-)

un giardino segreto e un giardino nel giardino

Se per il Parco Chigi abbiamo visto che lo spirito che si è conservato nei secoli è da rintracciare nell'orbita attrattiva dell'approccio orfico, della "**natura sacra e vitale**", come tema che si era consolidato nel tempo condizionando e subordinando tutte le scelte successive, nel giardino ottocentesco degli Sforza Cesarini, il tema che prevale potremmo ascriverlo ad una variante dell'atteggiamento prometeico, nella particolare declinazione della "**natura ricreata**", che di seguito spiegherò.

Bisogna premettere, però, che verso la metà del '600 questa città era stata interessata da un vasto intervento paesaggistico con la realizzazione delle "Olmate", un interessantissimo intreccio di assi viari alberati e che finirà per costituire l'intelaiatura urbana della città dei secoli successivi, mai contraddetta fino ad oggi. Una vera e propria città di fondazione, riconoscibile in base ad un preciso principio insediativo derivato dai canoni formali della villa storica, soprattutto romana: tridenti alberati, rettifili, fondali prospettici.

Quello che qui interessa è sottolineare come gli storici ed i viaggiatori del tempo definiscano le Olmate come una "Villa". Ora l'idea di tracciare dei viali rettilinei alberati non era nuova, la novità consiste piuttosto nell'assumere la struttura fisica

del paesaggio circostante, ed elevarla a sistema prospettico-visuale, attraverso inquadrature di punti significativi del contesto ambientale, dal monte isolato nella campagna, al convento dei frati cappuccini, al palazzo ducale, al duomo, in un complesso intreccio di rimandi simbolici.

Il giardino ottocentesco degli Sforza Cesarini, con il suo bosco prospiciente il sottostante lago di Nemi, si innesta, perciò, dentro questo sistema ambientale precostituito.

In questo contesto storico-urbano, che ho voluto brevemente richiamare, può rivivere in una interpretazione in chiave contemporanea, la suggestione antica di un *giardino segreto*, ovvero di un giardino dentro una villa più vasta, nel frattempo diventata una città in tutta la sua complessità. E la vicenda del restauro di questo giardino è stata per molti versi una scoperta, un vero e proprio ritrovamento.

L'unità nella varietà: è il tema di fondo stupendamente colto da Alessandro Guidi, nella sua guida dei Colli Albani del 1880: "*Qui l'arte e la natura par che insieme abbian conteso a render, quanto è possibile, il luogo dilettevole e vago... Ma spettacolo più di ogni altro giocondo offrono a riguardanti il lago e le sue rive che girano a simiglianza di teatro in tondo, e sulle quali siede il turrito castello di Nemi e dietro da esso il monte Albano, che con le boschive pendici gigante a tutti sovrasta*".

Le uniche fonti archivistiche rintracciabili riguardano un rilievo, redatto per redigere una stima della proprietà verso la metà dell'800 e un paio di fotografie d'epoca. Null'altro.

Tuttavia da queste poche fonti e dalla ricognizione sul sito delle testimonianze dell'impianto voluto dai proprietari è stato possibile pian piano di mettere in luce una precisa impalcatura complessiva di *temi* e *significati*, inquadrati in una determinata metodologia di restauro.

Il complesso venne realizzato a partire dal terzo decennio dell'800 quando i proprietari, il Duca Lorenzo Sforza Cesarini (1807-1866) e sua moglie, la Duchessa Caroline Shirley (1819-1897), immaginarono un giardino nel fondo boschivo che scendeva fino alle sponde del lago vulcanico sottostante. Con il tempo i proprietari realizzarono, sotto le proprie cure e sensibilità, un giardino romantico ispirato ai canoni ormai consolidati dei giardini informali all'inglese. I lavori vennero eseguiti con il supporto tecnico dell'architetto Augusto Lanciani, a

partire dagli anni immediatamente seguenti il loro matrimonio, avvenuto nel 1837, fino oltre il 1857.

L'estensione dell'intero parco è di quasi 10 ettari, con un dislivello altimetrico massimo di 180 metri ed uno sviluppo di 3,5 km di sentieri.

Qui, come di consueto nei giardini di quel periodo, il principio compositivo consiste nella costruzione di specifiche scene paesistiche che si snodano lungo i percorsi ed inducono sentimenti diversi e contrastanti. Sparisce ogni traccia della geometria ed ogni intento formale, **il tempo sostituisce il punto di vista nella organizzazione dello spazio**.

Meglio ancora è il tema dello scorrere del tempo e della memoria il filo conduttore che garantisce unità nella varietà dei temi rappresentati dal giardino. E' in questa ottica, come è noto, che vanno interpretate alcune tracce di questa sensibilità, come la frequenza dei reperti di epoca antica disseminati lungo i sentieri, il sarcofago, la roccaglia con la colonna antica e le iscrizioni funerarie, oppure gli edifici in rovina, quali esempio dell'intervento dell'uomo riassorbito dalla natura, ecc.

Ma in questo giardino, come forse in tutti i giardini, ci sono anche elementi di originalità che è possibile spiegare soltanto agganciandoli ad un vissuto personale, ed alla biografia dei proprietari.

Così è nel caso del monumento sepolcrale, smontato e qui trasportato da un'altra tenuta dei proprietari in Sabina, in cui delle epigrafi funerarie d'epoca romana vennero liberamente ricomposte in una rustica parete a roccaglia. Si tratta dell'originario monumento a Posilla Senenia, in cui si ricorda il dolore della madre cui la vita non concesse di godersi la sua unica figliuola per l'invidia di qualche nume.

In questo episodio non è difficile rintracciarvi un intento autobiografico quando si pensa al triste destino della primogenita del Duca Lorenzo e della Duchessa Caroline, Bianca, morta molto probabilmente in tenerissima età.

Anche alcuni scorci del giardino, squisitamente anglosassoni nell'atmosfera, si comprendono soltanto quando scatta l'associazione giardino all'inglese-Caroline Shirley. Tanto che molti autori di guide locali e testi storici dalla metà dell'800 in poi, insistono spesso su questo aspetto: il Duca Lorenzo piantò il giardino alla maniera inglese in onore di sua moglie. In effetti le note biografiche di Caroline,

recentemente ricostruite, raccontano l'aneddoto della nobile coppia, girovagare in incognito nei luoghi di infanzia della duchessa, nel Leicestershire.

Se pensiamo che appena sposati intraprendono la realizzazione del giardino di Genzano, è più che lecito supporre che taluni spunti possano essere il frutto di una deliberata riproduzione di suggestioni importate da quella esperienza. E qui di nuovo si torna alla nostalgia, alla memoria, al sentimento del tempo passato.

Come per parco Chigi è stato necessario individuare, per prima cosa, una determinata impalcatura tematica del giardino conseguente ad una precisa scelta metodologica del restauro.

Qui troviamo una serie di opposti concettuali che riassumo in forma di elenco:

- *dalla scenografia della natura alla sceneggiatura della natura*
- *dalla messa in scena alla narrazione*
- *dal punto di vista al vissuto*
- *da un immaginario illuministico: il punto di vista è potenza di ordinare il caso – ad una sensibilità romantica: solo l'azione dell'individuo può generare forme di conoscenza della realtà - l'azione previene l'atto conoscitivo*
- *dallo spazio della visione al tempo dell'esperienza*
- *dal paesaggio/panorama al paesaggio dell'interiorità*

Ma i temi prevalenti su cui è articolato il progetto di restauro si riassumono fondamentalmente in tre.

1. Il binomio architettura-natura

L'architettura è una costante presenza all'interno del giardino, sia nella forma aulica e rappresentativa del Palazzo ducale e del Casino immerso visivamente nel verde, sia nella frequenza di reperti di epoca antica disseminati lungo i sentieri, o ancora nei finti ruderi, come nel caso della finestra bifora, che si incontra nel fitto del bosco, e che inquadra il centro urbano medievale

Ma essa è presente in modo diverso rispetto ai canoni del giardino formale rinascimentale e barocco. Da questo punto di vista, ad esempio, la presenza del contiguo e sontuoso palazzo nobiliare, residenza estiva dei duchi a Genzano, è una costante per il visitatore del giardino. Ma ciò avviene sempre in una condizione

visiva di scorcio prospettico, dai sentieri, dal prato, dal bosco, ma mai in vista frontale. Superati i canoni del giardino all'italiana e delle visioni assiali, è ancora l'introduzione dell'architettura nella natura, nella moltiplicazione degli scorci visivi, la testimonianza più eloquente della nuova sensibilità romantica.

2. L'immersione nella natura

Il giardino si compenetra con il paesaggio del lago. Ma se la presenza dell'uomo e della storia è il contrappunto costante nella zona più a monte del giardino, la Natura prevale nell'immersione graduale nella vegetazione lussureggiante del bacino lacustre.

Qui addirittura si prospetta un itinerario ideale-simbolico, che fa della natura, ancora una volta, un approdo finale. Il percorso inizia dalla sommità del cratere vulcanico, dove troviamo l'ingresso principale e prosegue scandito da scene diverse, in un contesto dapprima disegnato ed affollato dalle tracce dell'attività umana, poi progressivamente si inoltra al cospetto della natura incontaminata e silvestre del bosco, per terminare nella quiete conclusiva delle rive lacustri.

Il lago, in questo caso è il contenitore paesistico del parco, vero e proprio catino percettivo dentro cui vive la sostanza architettonica e vegetale del giardino. Gli innumerevoli scorci visivi del lago, il riverberarne echi e forme in un dialogo raffinato ed ironico, come nella scena dell'ingresso con la collinetta e lo stagno che ricreano in miniatura il monte Albano sull'orizzonte ed il lago nemorense sottostante, il definitivo approdo sulle sue mitiche e gloriose sponde, sono tutti elementi che elevano il paesaggio naturale e culturale del lago come lo sfondo visivo e simbolico dentro il quale la varietà delle scene rappresentate ritrova unitarietà e coerenza generale. Il giardino perciò si compenetra con il paesaggio del lago.

3. La natura ricreata - *Qui l'arte e la natura par che insieme abbian conteso*

Più che una "mimesi" è la "ri-creazione" della natura che si manifesta in più punti del giardino:

- 1 nell'anfiteatro naturale-artificiale dei grottoni (rupe rocciosa con cavità artificiali altomedioevali) reinventato come vasca d'acqua con cascata;
- 2 nell'ambito dell'ingresso, con il "monte" ed il "lago", che riflette lo scenario naturale del bacino lacustre antistante
- 3 nelle masse arboree, composte come nei quadri di paesaggio, che

concorrono a realizzare scene variate ed ad indurre sentimenti diversi e contrastanti

In conclusione anche per parco Sforza Cesarini, il rintracciare uno specifico *Genius*, qualcosa di irriducibile proprio del luogo, non mi ha esentato dall'intervenire dentro una dimensione dell'agire che è prima di tutto ermeneutica e non tanto di tipo "archeologico". E questo facendo salve le doverose e propedeutiche fasi di approfondimento storico e studio delle fonti archivistiche.

Questa attitudine interpretativa perciò non è necessariamente preoccupata di legittimazioni conferite da ipotetici stati originari di cui perseguire a tutti i costi il ripristino. Anche perché la natura di un giardino, come detto, è quella comunque di un'opera aperta e per ciò stessa soggetta al palinsesto che le diverse interpretazioni e sensibilità storiche stratificano sul sito.

E' ancora questa modalità di approccio che ha portato ad individuare prima di tutto i temi che la nostra sensibilità di contemporanei è ancora in grado di cogliere e conseguentemente fissare i livelli di trasformabilità per i singoli ambiti del giardino. Ciò ha condotto ad orientare le decisioni in ragione della riproponibilità della volontà originaria, laddove ancora chiaramente decifrabile o comunque intuibile, oppure della sovrapposizione di nuovi significati laddove il depauperamento o cancellazione dei valori originali di fatto consegna a chi interviene la responsabilità della scelta.

Ma a differenza del parco Chigi quel che mi sembra prevalga qui, più che il rispetto reverenziale per il sito e la sua storia, è la creazione di un luogo, come **proiezione di una misura umana in un contesto paesaggistico unitario, prolungamento di un'evoluzione creativa del luogo attraverso la sovrapposizione di una paesaggio mentale, nostalgico e mnemonico**. Partecipazione ad una evoluzione, come intuiva il Guidi, a cui contribuisce evidentemente la mia stessa narrazione, dacché il mio intervento di restauro non è altro che un ennesimo prolungamento di questo processo di umanizzazione della natura allorché ho disseppellito queste memorie e ricostruito, non so quanto arbitrariamente una narrazione, che vede questo giardino come la inattesa gemmazione di un *genius loci* più esteso e che riguarda i fondamenti stessi della città di Genzano.

In ogni caso, sia per Parco Chigi che per il Parco Sforza Cesarini il restauro è, sempre, un ritrovamento ed una scoperta anche perché figli di questa attitudine interpretativa, che si è sforzata di selezionare ciò che si ritiene ancora vivo nella cultura contemporanea, o potenzialmente capace di restituirci uno specchio della nostra identità nel ciclo continuo delle trasformazioni dei paesaggi umani. Con essa si rinnova la convinzione che non possiamo sottrarci alla scelta di cosa vogliamo conservare del passato, trasformandolo, cosa di esso intendiamo “ritrovare” portandolo in dotazione alle generazioni future, atteggiamento che in fin dei conti dirà molto della nostra identità al pari di quella delle cose su cui siamo intervenuti.

CONCLUSIONE:

L'arricchimento di consapevolezza sul tema dell'identità dei luoghi, del contesto, del *genius loci*, che mi hanno portato queste due esperienze è un'ulteriore dimostrazione, per me, che la conoscenza non precede l'azione, ma è esito di un vissuto e di un processo creativo collettivo a cui ci si sente di appartenere, e che l'identità di un luogo non può che essere di tipo storico-ermeneutico.

Scompare l'opposizione umano-naturale, se ci riconosciamo noi stessi natura, così come anche la natura è un prodotto della nostra concettualizzazione storica.

Il dialogo con il luogo, che significa anche con la storia depositata in quel luogo deve essere alimento per il pensiero contemporaneo nel trovare nuove sintesi. Per noi contemporanei l'orizzonte della storia è l'orizzonte intranscendibile, regionale, non religioso, cioè non esaustivo dell'essere stesso delle cose.

Abbiamo visto come in queste due esperienze sia stato fondamentale rintracciare quell'*humus* storico, da cui emerge un grumo di forme e significati, più o meno persistenti, che ci incalzano.

E' chiaro che quando i legami con la storia sono recisi, e il contemporaneo è mancanza di radici, il dialogo con la storia non deve interrompersi ma deve diventare solo più complesso e raffinato.

E la memoria è condizione di rigenerazione, è l'ingrediente grazie al quale generare un nuovo ordine, ma non nel senso di una restaurazione nostalgica, piuttosto nel senso di prendere congedo dalla storia passata, sapendo che ciò che può rivivere in nuove forme passerà solo attraverso la nostra scelta di cosa salvare del vecchio mondo portandolo con noi nel nuovo.

Adesso è anche più chiara l'affermazione fatta all'inizio di come l'identità di un luogo non sia una struttura stabile, come un oggetto che il soggetto può studiare e rappresentarsi, ma il risultato di una serie di accadimenti, che si presentano a noi sotto forma di una storia. **Non possiamo rinchiudere il *Genius* dentro una formula, possiamo soltanto provar a raccontarne la storia**, come progressiva secolarizzazione della sua identità.

L'essenza di un luogo non consiste in una forma indipendente dal pensiero che lo immagina, lo abita, lo vive. Potremmo anche convenire sul fatto che la sua vera essenza resti velata perché rappresentarci un luogo attraverso un pensiero che lo narra significa rappresentarlo entro i limiti della lingua che lo esprime.

Ed è più facile capire come l'identità stessa non consiste nella singolarità ma nella relazione, così come la natura è decifrabile nella misura in cui torna a leggersi, per noi che la interpretiamo, come una trama.

E ho capito, infine, che c'è forma di conoscenza nella contesa uomo-luogo, solo attraverso la consapevole partecipazione ad un processo creativo, in cui inevitabilmente operiamo delle scelte in libertà, stratificando un ulteriore significato in quel mistero da decifrare che ci prospetta un sito.

Ma è anche così che l'autore che compie questa scelta si ricollega al suo contesto, alla tradizione che in qualche modo ha generato un possibile significato, sia che vi si ricollegli apertamente, sia che lo rinnovi prolungando il gioco dell'interpretazione, sia che vi si ribelli negandolo.