



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia dell'arte e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta, 'reale delizia' di una committenza 'illuminata'

Dalla 'Versailles Italiana' all'abbandono del modello francese in una
riflessione contemporanea per un tentativo di restituzione identitaria

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Martina Frank

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Jasenka Gudelj

Laureando

Claudia Pizzano
Matricola 840794

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

- Introduzione.....p. 1

- Capitolo 1. Settant'anni di giardino inglese: dalla diffusione al declino del modello formale in Inghilterra.....p. 7
 - 1.1 Gli anni precedenti la Guerra Civile.....p. 9
 - 1.2 Giardini moderni rinascimentali e predecessori classicip. 12
 - 1.3 La ‘maniera’ al tempo della Guerra Civile.....p. 14
 - 1.4 Sviluppi ‘formali’ durante la Restaurazione.....p. 15
 - 1.5 ‘Stile olandese’, la fine degli Stuart e l’ascesa degli Hannover.....p. 17
 - 1.6 Viaggi e nuovi orizzonti: il *Grand Tour*.....p. 20

- Capitolo 2. Alle origini del cambiamento; dal giardino formale a quello di paesaggio: l’interesse per la ‘nuove maniere’ arriva alla corte napoletanap. 23
 - 2.1 All’origine del pittoresco: il giardino paesaggistico tra natura e pittura.....p. 25
 - 2.2 L’interesse per Cina e Inghilterra: l’ambiente cosmopolita nel Regno di Napoli...p. 29

- Capitolo 3. Dall’Inghilterra a Caserta: il Giardino Inglese della corte borbonicap. 33
 - 3.1 La fondazionep. 38
 - 3.2 Il ‘Giardino Grande’ e il Giardino Inglese del Palazzo Reale di Caserta.....p. 42
 - 3.3 Ideazione e realizzazione di un’opera ‘all’inglese’ alla corte borbonica.....p. 47
 - 3.4 Tecniche agronomiche, motivazioni, necessità e adattamenti del Giardino Inglese, un’opera in continuo divenire.....p. 50
 - 3.5 La Via dell’Acqua e il maestoso Acquedotto Carolino.....p. 52

- Capitolo 4. Di intenzioni ‘reali e illuminate’ e simbologia massonica; le motivazioni ‘dentro’ il Giardino Inglese della Reggia di Caserta.....p. 59
 - 4.1 Giardino Inglese o giardino massonico?.....p. 63
 - 4.2 Cultura illuministica e ideologia massonica: gli esordi della massoneria napoletana.....p. 66
 - 4.3 La Massoneria nella Reggia di Caserta.....p. 69
 - 4.4 Il Giardino Inglese (massonico) della Reggia di Caserta e il suo percorso iniziaticop. 74

- Conclusioni.....p. 91
- Bibliografia.....p. 93
- Referenze fotografiche.....p. 101

Ringraziamenti

Introduzione

Il presente lavoro vuole porsi come sintesi dei percorsi di studio condotti in questi anni universitari, di specializzazione e non solo; questo trova motivo in riflessioni e necessità di espressione dopo che la personale provenienza partenopea (per nascita, crescita e prima formazione scolastica e culturale) – unita ad un forte senso di appartenenza per questa ‘terra’, Napoli (città di tradizioni, patrimoni e meraviglie) – negli anni è riuscita a scavare profondamente nella personale coscienza di sé, superando ostili preconcetti e luoghi comuni che dal ‘disagio’ ostinato e imposto di una bambina nei confronti della propria città, ha saputo nutrire e costruire l’orgoglio di una studiosa, napoletana e fiera del proprio patrimonio storico-artistico e culturale.

Il lavoro si pone a coronamento di un percorso iniziato, all’incirca, tredici anni fa, quando in occasione della rassegna culturale *Maggio dei monumenti*¹ (edizione 2010), il Convitto Nazionale Vittorio Emanuele II (storico complesso scolastico della città), apriva le proprie porte a turisti e curiosi, alla scoperta del sito e della sua antica storia, che non sarà trattata in questa sede, ma basti sapere che, tra il 1757 e il 1763 l’architetto a donare parte dell’aspetto definitivo del complesso fu il celeberrimo Luigi Vanvitelli, su commissione di Carlo di Borbone, re di Napoli: due figure fondamentali per il presente lavoro.

A fare da guida giovani studenti interessati a trasmettere la passione per il patrimonio storico-artistico della propria città e della propria scuola, avendo modo così di esprimere tutta la gratitudine di poter percorrere, ogni giorno, corridoi pregni di così tanta ‘napoletanità’. Risultò immediatamente chiaro di cosa mi sarei voluta occupare in quel week end di visite: l’emiciclo di quest’imponente struttura (che affaccia su una delle più importanti piazze di Napoli, Piazza Dante) ospita ben ventisei statue rappresentanti le virtù di re Carlo che per posizione sono da allora ben visibili (quanto eloquenti) al popolo; l’interesse per l’iconografia, l’iconologia e il simbolismo nasceva in quel momento e conduce ad oggi, dopo che studi classici, linguistici, turistici e artistici hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro che, anche se contenuto in dimensioni per l’occasione, necessiterebbe di ulteriori ricerche e approfondimenti.

Quest’idea di ricerca nasce, definitivamente e successivamente ad altrettante ricerche condotte nell’ambito degli studi universitari e inerenti ai corsi di studio di ‘architettura del paesaggio’ e di ‘storia dei giardini’: *leitmotiv* di questi percorsi, l’analisi e la comprensione di opere artistiche e architettoniche ‘particolari’ come quelle rappresentate dai giardini, prendendo in

¹ Campagna di conoscenza e sensibilizzazione del patrimonio culturale e storico-artistico della città di Napoli.

esame (come esempio) un contesto storico-artistico, culturale e politico ben preciso come quello di Versailles nel periodo del regno di Luigi XIV, del suo palazzo e parco reale e il lavoro del luminare architetto di giardini André Le Nôtre.

Seppur geograficamente e nel tempo distanti, è stata immediata la ricerca del paragone tra la Francia ospitante la Reggia di Versailles e i suoi giardini, e Caserta, famosa e conosciuta ai più come la ‘Versailles Italiana’; tralasciando l'orgoglio di appartenenza al territorio e il desiderio di poter vantare un patrimonio – come quello francese ma nella più vicina e campana Caserta – di altrettanta e inenarrabile magnificenza, il pregresso percorso da linguista e gli anni impiegati ad operare come tecnico superiore per il turismo, hanno permesso una riflessione più profonda che, più che per paragone, ha avuto modo di procedere nella ricerca anche di un solo elemento distintivo che potesse permettere di indicare la Reggia di Caserta per i suoi giardini, per le opere contenute in essa, per la propria storia e progettazione, con il proprio nome e derivazione geografica, ‘restituendole’ così la propria identità, senza dover ricorrere ad un ‘marker’ più o meno turistico come quello di ‘Versailles Italiana’, il quale, oltre a non essere esclusivo della Reggia di Caserta perché condiviso con altre realtà italiane e impiegato nell’indicazione di similitudini dell’apparato architettonico delle opere con quella francese di Versailles – un esempio può essere rappresentata dalla Venaria Reale di Torino – senza considerare (pur non essendo la sede adatta a un approfondimento del tema) i danni di immagine che questo possa aver creato negli anni al sito, falsificando le aspettative di tutti coloro che, probabilmente, giunti a Caserta intendevano ritrovarne la copia francese.

Caserta però, complice l’attrattività del proprio territorio, di un’opera come il suo palazzo e parco reale, e un’opera come quella del suo Giardino Inglese, hanno saputo costituire un particolare senza precedenti che non può oggettivamente trovare paragone, nel rispetto delle sue intenzioni fondanti e in quello di opere storicamente precedenti come quella di Versailles. In fonologia, una coppia di parole appartenenti alla stessa lingua ma che si differenziano per un solo suono collocato nella medesima posizione all’interno della stessa sillaba, prende il nome di coppia minima; a ciascun differente suono, viene attribuito uno specifico fonema che non fa altro che attribuire un’identità specifica, unica. Questo semplice quanto esplicativo esempio linguistico – trattando di ‘identità’ risulta facilmente applicabile anche al contesto di questo studio – rende chiaro, sin da subito, quanto un confronto tra queste due realtà fosse poco fattibile già di partenza essendo evidente che Caserta non è Versailles, neanche ‘quella italiana’. Lo stesso discorso vale per i due palazzi reali, i loro parchi e soprattutto i loro giardini, ognuno con il proprio significato, il proprio messaggio da veicolare e i propri simboli in sintonia con quanto accadeva nei rispettivi regni e nelle rispettive corti di due regnanti che non

avrebbero potuto essere più distanti di così, soprattutto nello stile di governo con cui definire e decorare la propria realtà. Ma con tutti questi elementi che ben si prestano al fine identificativo, perché concentrarsi e approfondire ‘il verde’ e in particolare il Giardino Inglese? Nella storia dell’uomo, il giardino ha sempre rappresentato il ‘luogo segreto’ che per poter essere ‘vissuto’ necessita della contemplazione la quale, mediante l’attivazione dei sensi, implica il vivere stesso; ulteriore questione è rappresentata dal vivere il ‘verde storico’ che considera e comprende, al suo interno, il coesistere non solo di storia, arte, tradizione e opere architettoniche, ma anche di specie animali e soprattutto vegetali contraddistinti per rarità perenni, colori e profumi². Una visita non è sufficiente per poter recepire l’atmosfera e il messaggio che ogni elemento naturale o architettonico, è stato progettato per trasmettere proprio da quel determinato scorcio ammirabile; una passeggiata intrapresa con aperta coscienza di sé e di ciò che ci circonda però, è concessa anche al visitatore più ignaro dell’universo simbolico che si cela dietro un fiore in quanto, al di là di ogni ricostruzione verosimile resta un Giardino, un luogo da passeggio, un ‘contenitore’ di emozioni unico quanto soggettivo all’occhio di chi l’osserva.

A tutto ciò si deve l’esigenza intellettuale di un lavoro simile e che in primo luogo ha necessitato il ripercorrere delle principali tappe di questa ‘particolare’ tipologia di giardino ‘all’inglese’: settant’anni di storia, dalla diffusione al declino del suo modello in un paese come l’Inghilterra (da qui la denominazione ‘inglese), in anni ‘turbolenti’ (dal 1640 al 1730), segnati da rivolte e cambiamenti, di regnanti e politici, con forti ripercussioni sulla società e il modo di vivere, lavorare e fare arte. Dalla Guerra Civile alla Restaurazione per arrivare al *Grand Tour* e all’importanza del viaggio nella trasmissione di interessi e ‘mode’ provenienti non solo da Nord, ma anche dall’estremo Oriente. In una commistione di stili l’interesse per paesi come Inghilterra e Cina conducono inesorabilmente a nuove influenze e cambiamenti anche nella ‘forma’: dal giardino formale (francese) a quello di paesaggio e che arriva ad interessare anche la corte napoletana con l’origine del ‘nuovo’ giardino di paesaggio tra natura e pittura, rivoluzionando così la visione geometricamente impostata, tipica francese, e che, come risultato porterà alla costruzione del Giardino Inglese di Caserta, specchio di un momento storico durante il quale, il filone culturale (a livello europeo) era quello dell’illuminismo.

Una storia di “passaggio” oltre che di paesaggio dove la configurazione paesistica del Giardino è il risultato di atteggiamenti opposti corrispondenti al trapasso dalla teocrazia al laicismo, e di succedersi di due generazioni di architetti, Luigi e Carlo Vanvitelli (padre e figlio) e dei

² Canestrini F., Iacono M.R., *Il giardino inglese della reggia di Caserta*, Napoli, Electa Napoli, 2004, p. 9.

committenti, i sovrani Carlo di Borbone (re di Napoli) e, successivamente, del figlio Ferdinando IV con la consorte Maria Carolina d’Austria. In questi anni la cultura del giardino, a livello internazionale, trae la sua maggiore ispirazione dalla Francia; anche per la Reggia di Caserta e il Giardino Grande (facente parte del parco reale) principale ispirazione è Versailles; di fatto, è lo stesso Vanvitelli, nel fornire le misure, a suggerirne un competitivo confronto. Tutt’altro discorso per quello Inglese ad opera di Carlo Vanvitelli, da definirsi illuminista (e massone) il quale si dimostrò sin da subito entusiasta da nuovi interessi scientifici, geografici, e botanici oltre che a una proposta avanzata alla regina Maria Carolina, da parte di Sir William Hamilton – un influente diplomatico inglese alla corte napoletana –, di far sorgere un giardino “moderno”, nonché inglese, nella nuova Reggia di Caserta.

Altrettanto importante il ruolo del giardiniere e botanico Johann Andreas Graefer – esperto giardiniere di origine tedesca – alla guida dei lavori del Giardino Inglese per molti anni, oltre che artefice delle più riuscite sperimentazioni botaniche che fecero di questo Giardino un punto di riferimento per l’intero Mediterraneo.

Nonostante numerosi studi sull’argomento, punto focale della questione resta il senso di Caserta che non è quello di Versailles: contrariamente ai giardini del palazzo francese in cui vengono esaltate le scenografie “composte ma isolate”, nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta, tutto diventa un “laboratorio urbanistico paesaggistico”, in cui “la passeggiata” è un’esperienza ideale tra forma e funzione, tra “*Utilitas e Venustas*” con particolare inclinazione alla riflessione improntata dalla stessa regina Maria Carolina, in alternativa a ulteriori progetti che coinvolgevano la corte e pensati per il territorio casertano; ulteriori ‘delizie reali’ come quello di Re Ferdinando e il sito di San Leucio³ o la costruzione del mastodontico Acquedotto Carolino, segni emergenti di una nuova sensibilità (anche) europea. La possibilità accordata allo spettatore di potersi muovere “liberamente” per scegliere su cosa porre la propria vista e attenzione e come farlo all’interno del paesaggio stesso, lontano dall’obbligatorietà di osservare attraverso geometriche fughe e assi prospettici dei giardini all’italiana o alla francese, diventa caratteristica peculiare del Giardino casertano: Carlo Vanvitelli ereditò dal padre non

³ Alla vigilia della Rivoluzione Francese, l’Europa aveva raggiunto uno stato di evoluzione critica in merito al progresso tecnologico e che avrebbe determinato cambiamenti e forti tensioni sociali. In questo contesto, re Ferdinando, agli inizi del 1789, pubblicò lo statuto della propria rivoluzione: ‘Ferdinandopoli’, nonché la Colonia operaia di San Leucio; secondo desiderio del re, nei pressi di Caserta, sarebbero stati trasferiti giovani dei villaggi circostanti che avrebbero compiuto viaggi di formazione in Francia per apprendere l’arte della tessitura e, una volta tornati, avrebbero messo in pratica quanto imparato negli stabilimenti reali. Tra i privilegi concessi ai lavoratori oltre una casa all’interno della colonia stessa, formazione gratuita per i familiari e undici ore di lavoro concordate (contrariamente alle quattordici del resto d’Europa). Un progetto sociale ‘nuovo’, sulle orme del socialismo ma ‘illuminato’ che, sfortunatamente, dopo la Restaurazione venne accantonato.

solo il compito di proseguirne l'opera ma anche, senza stravolgerne l'iniziale assetto complessivo del primo progetto, quello sfruttare l'immaginario della visione per soffermarsi su ciò che maggiormente si desidera. Il Giardino Inglese dunque, come percorso di "ri-creazione" della Natura come espressione di bellezza, ma anche osservazione e intuizione per l'implementazione della scienza nell'esperienza quotidiana in una sintesi perfetta tra paesaggio "naturale" e "intervento dell'uomo", in un giusto equilibrio tra forma e funzionalità che dovevano, anche dal punto di vista economico, non gravare sulle finanze reali.

Di fatto però, il "sospetto" che questo giardino potesse rappresentare, in realtà, un percorso di iniziazione massonica, fa da 'padrone' nel nucleo centrale di questo lavoro e, oltre ai numerosi elementi al servizio di tale interpretazione, l'ipotesi deriva dalle inclinazioni politiche (e massoniche) che la sua 'ispiratrice', la regina Maria Carolina, era solita esternare, integrare in ogni personale progetto, ed interporre a qualsiasi ingerenza del Re e della corte contro simili esternazioni a sostegno di tali organizzazioni.

Da un'ideale interpretazione tra paesaggio e 'santuario', al giardino con un proprio determinato percorso, tutto da interpretare in un susseguirsi di tappe e 'stazioni' (previste dal rituale di iniziazione alla Massoneria) indispensabili per il raggiungimento della conoscenza illuminata, o semplicemente, ad una maggiore consapevolezza di sé al termine di una passeggiata 'alternativa'; ma, per chiunque intendesse osservare con 'altri' occhi, quello dello spirito, sarà sorpreso nell'accorgersi di come le menti coinvolte in questo progetto abbiano desiderato, attraverso lo stesso, 'erudire' e investire con una conoscenza e coscienza superiori il visitatore: solo abbandonando il mero razionalismo si riuscirà a comprendere la 'ricchezza' del sito vanvitelliano, un simbolo, un messaggio, un percorso, un vero e proprio viaggio verso sensazioni e idee, fino a quel momento, troppo distanti. L'essere umano, abituato a percepire la realtà circostante in virtù del proprio gusto derivante dall'ambiente e dal contesto storico-culturale coevo e circostante, ha in questo luogo modo di 'vedere con l'anima, l'assottigliarsi di distanze e differenze che pur sempre caratterizzano personalità e vicende simili tra loro; Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta ha saputo offrire in questo, un impareggiabile contributo nella scoperta di tali connessioni e solo mediante l'approfondimento degli studi sul tema e l'osservazione diretta in loco, si può essere realmente consapevoli di quanto questo 'verde' sia più di un semplice giardino di una residenza reale 'qualsiasi' di un 'qualsiasi' sovrano: è un vero e proprio viaggio tridimensionale al cui termine bisogna recepirne e comprenderne il messaggio, da comprendere, acquisire e fare parte integrante di sé.

Capitolo 1. Settant'anni di giardino inglese: dalla diffusione al declino del modello formale in Inghilterra

Quello dei giardini in terra inglese, in anni ‘turbolenti’ come quelli che vanno dal 1640 al 1730 circa, può essere definito come un fenomeno alquanto ‘immobile’, un ‘micro regno inerte’ in confronto al cambiamento, spesso caotico, che si imponeva alla guida del paese e che vide il susseguirsi di governi assolutisti, l’istituzione del Parlamento, e infine, l’instaurazione della monarchia costituzionale; in questa cornice storico-politica, anche le figure di giardinieri, architetti e famiglie reali (con i propri patrimoni e ricchezze) furono coinvolti e determinanti all’architettura della natura stessa in maniera tale che, quest’ultima, potesse ‘piegarsi’ e ‘seguire’ pensieri e mode – artistiche e non solo – del tempo.

Se per la realizzazione dei giardini precedenti ai sopracitati novant’anni, e dunque quelli ascrivibili al periodo della corona dei Tudor (1485-1603) e dei primi due sovrani della casata degli Stuart (1603-1649), ad essere fortemente impattanti furono le narrazioni dei viaggiatori inglesi di ritorno dalle terre italiche, per quelli realizzati durante il regno di Carlo II Stuart (1630-1685) furono determinanti, moda e modello francese che, a loro volta – come ricordato da John Dixon Hunt – si rifacevano a quelli del giardino ‘all’italiana’: a distinguere quelli francesi affidati al genio di Le Nôtre «[...] una questione di scala e tono»⁴.

Al susseguirsi e al trascorrere delle mode, l’unica certezza era rappresentata dall’esclusività della fruibilità di questi giardini, che ‘godevano’ di tempi e luoghi ad appannaggio di pochi: le attenzioni e la costante manodopera dedicate alla loro architettura (dagli estesi viali, agli elaborati *parterres* ed elementi vegetali, senza trascurare bacini d’acqua e fontane), richiedevano l’investimento di ingenti somme di denaro pari al prestigio delle orgogliose corone che ricorrevano al giardino come personale rappresentante del proprio potere.

Con il cambio verificatosi alla guida del paese e rappresentato dall’arrivo dei regnanti provenienti dai Paesi Bassi, anche l’interesse per il modello francese fece registrare un ‘cambio di rotta’ verso quello olandese; a distinguere la ‘nuova tipologia’, nuove tecnologie e bulbi di fiori colorati e alberi ‘in vaso’, che richiedevano un impiego maggiore di acqua, ma soprattutto, il ricorso all’arte topiaria⁵.

⁴ J. Dixon Hunt, *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination 1600-1750*, University Press, Princeton, 1986, p. 144.

⁵ Dal greco *topos*, e con questo termine veniva indicato il luogo, il paesaggio; dal latino *topiarius*, e con questa accezione, il termine indicava colui che era artefice di modifiche inerenti l’aspetto del luogo, o colui che si occupava di dipingerne il paesaggio. In un discorso più ampio e maggiormente attinente al tema, si può facilmente

Verso la fine del Seicento, quando oramai la monarchia inglese si apprestava a perdere potere, contrariamente a quanto accadeva all'influenza del Parlamento che invece andava via via a rafforzarsi giorno dopo giorno, anche il giardino iniziò a vivere una propria 'rivoluzione': veniva 'nuovamente scoperto' il suo aspetto nativo e libero da imposizioni di mode e maniere straniere; l'estetica del giardino e la sua progettazione, così come l'anima britannica del paese, iniziava ad approcciarsi (oltre all'architettura), anche a 'ulteriori arti' come la pittura, la letteratura e, in particolar modo, alla poesia.

L'arte (intesa in maniera generica) che coinvolgeva il giardino, non riguardava unicamente l'organizzazione del verde e della sua vegetazione, ma permeava l'ambiente circostante, a contribuire alla creazione di un luogo 'ricco' per varietà di piante, arbusti e alberi quanto per tratti estetici e riferimenti storici di cui era permeato; il giardino inglese, come nel saggio di Horace Walpole⁶ dal titolo *The History of the Modern Taste in Gardening*⁷ (pubblicato per la prima volta nel 1780) – uno dei testi più influenti nel panorama dei giardini paesaggistici inglesi –, diveniva così 'paesaggistico', evidenziando una 'maniera inglese' e un gusto che sempre più andava distinguendosi da quelli francesi.

Nuovi giardini con nuovi canoni e prospettive venivano ideati e realizzati da progettisti inglesi che, nell'arco di un secolo, dimostrarono di aver sviluppato un 'diverso' gusto artistico: all'inizio del XVIII secolo, la natura che fino ad allora era stata 'piegata' secondo mode e volontà di ricchi proprietari che attraverso le sue piante e i suoi frutti, desideravano esprimere la propria linea di governo e imporre il proprio potere – in una sorta di trasposizione del rapporto tra stato-giardino –, farà ritorno a un maggiore 'stato brado' e ricongiungendosi con la vicina campagna.

giungere alla traslazione di queste figure nella persona del giardiniere, che tra le varie mansioni, si occupava anche di potatura – anche in maniera più artistica, o meglio, per un maggiore ordine artistico delle piantagioni, a riprendere il pensiero di Plinio stesso (*Naturalis Historia*, XII, 22) –. Dunque, con arte topiaria, si fa riferimento alla 'moda' di potare, sagomare alberi e arbusti, perlopiù sempreverdi e a foglia spessa, con forme artificiali e a scopo decorativo; nata nell'Antica Roma, l'arte topiaria raggiunge la sua massima espressione tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII per essere poi 'abbandonata' con la diffusione del cosiddetto giardino Inglese. Per una visione più ampia del tema si rimanda a M. Azzi Visentini, *Topiaria: architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità ad oggi*, Fondazione Benetton studi ricerche/Canova, Treviso, 2004.

⁶ Horace Walpole (1717-1797), scrittore inglese che fu attivo in diversi ambiti tra cui quello dell'editoria e della politica.

⁷ H. Walpole, *The History of the Modern Taste in Gardening*, Ursus Press New York, New York, 1995, p. 55.

1.1 Gli anni precedenti la Guerra Civile

Il panorama paesaggistico inglese che si presentava a inizio del XVI secolo, era pressoché agricolo e in cui zone forestali si alternavano a quelle coltivate (per la maggior parte a legumi e cereali) e, ancora, a brughiere destinate al pascolo⁸; è in questo contesto che la ‘residenza fortificata’ si tramutò in un luogo dove vivere e trascorrere il proprio tempo divenne un ‘piacere’: nell’Inghilterra dei primi anni del XVI secolo – quella che venne a definirsi dopo la salita al trono di Enrico VIII (1491-1547) –, il reimpiego trovò nelle proprietà confiscate alla chiesa, le nuove case di campagna ‘da vivere con piacere’⁹. Fu proprio durante il regno dei Tudor che il giardino delle residenze divenne simbolo di prestigio e potere della stessa famiglia reale secondo quella tradizione progettistica che si era venuta a consolidare nel corso di tutto il Seicento e che, assieme alla stabilità politico-economica che seppe portare con sé Enrico VIII in Inghilterra, seppe conciliare nuove risorse e idee provenienti proprio dall’Italia; il giardino formale veniva così adottato e impiegato dal ‘ramo’ più influente monarchia inglese: la corona. In queste circostanze, i giardini in questione risultavano ambienti quasi isolati, certamente separati dall’ambiente circostante anche mediante l’impiego di siepi innalzate a mo’ di muro; il loro ‘taglio’ risultava puntualmente geometrico (‘indirizzato’ dall’arte topiaria) che, congiuntamente a motivi che procedevano in direzione orizzontali, era inserito all’interno di aiuole oltremodo adornate con fiori e terra colorata (spesso composta da ghiaia o polvere di mattone).

Prima che all’interno delle residenze reali il *parterre de broderie*¹⁰ ‘avesse la meglio’¹¹, per oltre un secolo e fino alla fine del regno degli Stuart, il motivo principale del giardino venne individuato nello *square knot*, per cui, l’unione di più nodi stilizzati – laddove ognuno di questi seguiva un preciso schema delineato da piante e arbusti – dava origine a un ‘nodo quadrato’ all’interno del *knot gardens*: giunto ai giorni nostri, un esempio a rappresentanza di questa tipologia di giardino, potrebbe essere individuato nel *knot garden* di *Moseley Old Hall* (fig.1) – situata a Fordhouses, (nord di Wolverhampton, nel Regno Unito), è una residenza famosa per essere stata uno dei luoghi di ritiro di Carlo II d’Inghilterra durante la sua fuga in Francia dopo la sconfitta nella battaglia di *Worcester* del 1651 –. Ma bisognò attendere l’inserimento di

⁸ W.G. Hoskins, *The making of the English Landscape*, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 120.

⁹ M. Kishlansky, *L’età degli Stuart. L’Inghilterra dal 1603 al 1714*, Il Mulino, Bologna, 1999, pp. 55-57.

¹⁰ Parte o compartimento del giardino progettato e definito geometricamente con motivi decorativi semplici o elaborati e realizzati, per la maggior parte, con piante sempreverdi a basso fusto – in modo da tracciare disegni sul terreno – con all’interno fiori, zolle erbose, terre e ghiaie colorate. Situato generalmente nelle aree adiacenti agli edifici in modo da poter essere ammirato da balconi e finestre poste ai piani superiori dell’edificio stesso.

¹¹ R. Strong, *The Renaissance Garden in England*, Thames and Hudson, London, 1979, p. 50.

alcuni accorgimenti tecnici all'interno dei nuovi progetti realizzati con il fine di decorare e abbellire i giardini, affinché l'elemento acqua divenisse protagonista – evento degno di nota che, invece, si era già verificato in Italia e in modo particolare nel sito di Tivoli all'interno di Villa d'Este¹², sotto forma di bacini d'acqua, fontane e persino cascate realizzate con il solo scopo di stupire chi ne governava la proprietà quanto il visitatore –.



Fig. 1 The Knot Garden at Moseley Old Hall, particolare del giardino visto dal lato sud (fotografia di Mike Peel).

L'Italia, protagonista, lo era stata sin dal XV secolo, quando riuscì a rappresentare un importante polo culturale a livello europeo, seppur in maniera marginalmente contraddittoria: se da un lato, infatti, rappresentava essere la principale fautrice delle arti visive in Europa, dall'altro, politicamente frammentata avrebbe dovuto risultare 'scomoda' ma, sorprendentemente, fu – tra le altre cose – 'culla' di molteplici scuole a garanzia di una varietà creativa riguardante anche il mondo dei giardini. Situazione simile, continuò a riproporsi anche nei primi anni quaranta del XVII secolo quando, a detta di John Dixon Hunt, la progettazione

¹² Realizzato tra il 1550 e il 1569 da Pirro Ligorio (1512-1583) per il cardinale Ippolito d'Este (1479-1520), il giardino di Villa d'Este – nonostante la conformazione particolare del terreno su cui venne eretto – vanta, mediante un'elaborata configurazione, una scenografica sistemazione idraulica riuscendo a garantire lo scorrere dell'acqua, in maniera sempre diversa e originale, nei vari terrazzamenti interessati e che 'affollavano' il duplice pendio poi così livellato e 'collegato' mediante l'ausilio di scale e rampe. Per una descrizione più dettagliata del sito, si rimanda ad A. Centroni, *Villa d'Este a Tivoli. Quattro secoli di storia e restauri*, Gangemi Editore, Roma, 2008.

dei giardini inglesi era ancora ispirata – più o meno direttamente – o per lo meno influenzata dai modelli italiani che, dopo la metà del secolo, continuarono ad essere preferiti a quelli francesi di Luigi XIV¹³.

¹³ J. Dixon Hunt, *Garden and Grove*, cit., p. 144.

1.2 Giardini moderni rinascimentali e predecessori classici

Giunti a questo punto, risulta importante trattare la relazione che emerge tra i giardini a caratteri moderni rinascimentali e i ‘precedenti-predecessori’ classici; la conoscenza dei giardini classici era affidata a frammenti letterari, elaborati e tradotti poi dal latino, più che su fatti ed esperienze confutabili. Tutto ciò avveniva prima del XVIII secolo, quando la peculiarità dei giardini ‘all’italiana’ veniva attribuita alla singolarità di forme e stili disseminati lungo la penisola e che trovavano collocazione all’interno di questi giardini; in maniera del tutto fuorviante, però, si arrivò a identificare nel giardino rinascimentale tratti ereditari del giardino classico antico. L’unico elemento a smentire questa credenza fu, con il tempo, l’indagine in prima persona di diversi studiosi che di fatto però, non fu rilevante per aspetti di novità a livello formale di progettazione o di decorazione ed estetica, tutt’altro: in Inghilterra tutto ciò che poteva essere ricollegato alla romanità, venne conservato all’interno dei giardini inglesi come incentivo alla creatività misto ad una, poi non così velata, ammirazione per il ‘genere’.

Un incentivo a un qualcosa dal sapore maggiormente nazionalista, si palesò con la frattura religiosa tra la monarchia inglese e il papato romano, che fece registrare ripercussioni sull’influenza dello stile rinascimentale in Inghilterra; con l’effettivo arrivo del XVIII secolo e dei suoi primi anni, in considerazione delle nuove libertà e di un desiderio sempre maggiore indirizzato a una maniera piuttosto nazionalista, l’interesse ricadde sullo stile palladiano, già noto alla monarchia inglese attorno al 1600, anche se poi abbandonato¹⁴.

Affinché l’arte italiana potesse fondersi con quella inglese, permeando in questa e influenzandola, la ‘visita con vista’ e lo studio in loco, si dimostrarono gli strumenti più efficaci per il ‘recupero del passato’; ben presto, agli inizi del Seicento, tutto ciò si concretizzò con i viaggi che gli aristocratici inglesi compivano – soprattutto in Italia – e dei quali racconti stupiti, e ricchi di apprezzamento, impreziosivano i resoconti al ritorno, senza tralasciare innovazioni e osservazioni d’ispirazione per la propria arte ‘all’inglese’.

Uno dei fautori di questa ‘pratica’ applicata in loco, se non il primo – come sottolineato da David Watkin (1941-2018) – fu l’architetto e scenografo britannico Inigo Jones (1573-1652); per comprenderne maggiormente figura e ruolo intrapreso nello scenario artistico inglese, a detta di Watkin, infatti, Jones per la visione che possedeva dell’architettura, e dunque che questa potesse essere definita come un’arte liberale non artigianale e che necessitava di ampie vedute, di viaggi e studi approfonditi da svolgere, ovviamente, in Italia, quest’ultimo può essere

¹⁴ D. Watkin, *Storia dell’architettura occidentale*, Zanichelli, Milano, p. 366.

paragonato a una delle figure artistiche maggiormente poliedriche del Rinascimento: Leon Battista Alberti (1404-1472)¹⁵.

Inigo Jones mise ben presto in pratica quello che era il pensiero legato al viaggio e alla conoscenza dell'arte 'architettonica' italiana: una prima visita di Jones in Italia, difatti, può essere datata tra il 1598 e il 1603; ma non è di questa prima occasione che Jones fece del design di giardini il suo oggetto di studio¹⁶. La situazione però, cambiò radicalmente durante il suo secondo viaggio in Italia, in 'compagnia' del conte Arundel (e con entourage al seguito) e che si protrasse per ben ventuno mesi, durante i quali l'interesse per gli edifici più imponenti del XVI secolo lo condussero, come in un *tour*, a Vicenza, Venezia, Padova e infine Roma; fu proprio durante la visita delle città venete che Jones poté appassionarsi alla 'maniera' Palladiana e in particolare al design delle sue ville di campagna.

Dopo quest'esperienza, il ritorno fu un vero successo e testimone della nascita di uno dei primi progetti totalmente intrisi di architettura palladiana: la prima villa inglese in stile classico, e dal gusto italiano, realizzata per Anna di Danimarca – essendo stato Jones nominato architetto alle opere del re – oggi meglio conosciuta come *Queen's House* presso il parco del *Tudor Palace* a Greenwich; un progetto innovativo e che apparve sin da subito molto differente da quelli tradizionali degli edifici Tudor (tipicamente in mattoni rossi). Al rientro di Jones in Inghilterra – afferma Strong – apparve evidente che uno dei principi fondamentali del giardino rinascimentale italiano, quello di essere estensione e integrazione dell'architettura di residenza, era ormai permeato nella società inglese, artefice o meno il viaggio in Italia da Jones, il risultato era ormai certo, evidente a tutti¹⁷.

¹⁵ *Ivi.*, p. 277.

¹⁶ R. Strong, *The Renaissance Garden in England*, cit., p.168.

¹⁷ *Ivi.*, p. 169.

1.3 La ‘maniera’ al tempo della Guerra Civile

Il 1649 rappresenta essere una data determinante per la scena politica inglese: in seguito ad anni travagliati, segnati da continue guerre e disordini di varia natura ma che alla base, fondamentalmente, riconoscevano tutti la politica come movente, una nuova realtà socio-economica andava formandosi, contrariamente alla smania degli Stuart regnanti di confermarsi al vertice del potere assoluto; il 1649 vide, assieme con la decapitazione di Carlo I, altri due eventi fondamentali, nonché l’abolizione della monarchia con la conseguente fine della guerra civile e la nascita del Commonwealth, sostanzialmente della cosiddetta repubblica. In uno scenario del genere, e in un periodo da individuare tra il 1640 e il 1660, la progettazione dei giardini – a mo’ di specchio della società – poté contare di altrettanta scarsa prosperità, anche se, per come si era stati abituati alla diffusione del modello all’italiana in Inghilterra, questo continuò ad essere riproposto e realizzato anche durante il periodo del Commonwealth, determinandone salvezza e prosecuzione. Questo fu possibile (anche se non incentivato) in quanto non era affatto rara l’associazione con l’antico, e più nello specifico con la Roma Antica, affine alla svolta repubblicana che stava vivendo l’Inghilterra¹⁸; ulteriore indicatore della possibilità che si diede allo stile italiano fu la sua stessa evoluzione, soprattutto dell’importanza all’interno della progettazione architettonica della residenza: se dapprima la ‘maniera italiana’ veniva ‘aggiunta’ ai giardini già esistenti, da questo momento il giardino veniva considerato parte integrante della residenza stessa. Le geometrie impiegate nella progettazione e nell’architettura degli edifici venne estesa alla naturale composizione dei giardini del Rinascimento che ben presto divennero, come li descrive Teresa Calvano « [...] ordinate scacchiere in cui si disegnano con precisione geometrica viali, siepi [...] che non mantengono neanche un tenue ricordo dell’albero o del cespuglio da cui discendono»¹⁹. Ispirati al mondo classico e al recupero dell’antico, seppur incrementati da elementi informali decorativi (come fontane e grotte), i giardini restavano immersi – seppur ben separati da solide barriere vegetali – in una natura libera quanto incolta; ormai assuefatti alla natura geometricamente controllata e definita, l’occhio così come il pensiero e i progetti degli ‘addetti ai lavori’ si scoprirono desiderosi di nuove prospettive, larghe vedute, di infinito²⁰.

¹⁸ J. Dixon Hunt, *Garden and Grove*, cit., p. 143.

¹⁹ T. Calvano, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*, Donzelli Editore, Roma, p. 7.

²⁰ S. Beruete, *Giardinofilia. una storia filosofica del giardino*, Adriano Salani Editore, Milano, 2018, p. 45.

1.4 Sviluppi ‘formali’ durante la Restaurazione

Successivamente alla restaurazione di Carlo II²¹, i giardini iniziarono a mostrare un’impronta diversa: tutto ciò era ascrivibile a un viaggio, o più precisamente a un ritorno, quello dello stesso re dall’esilio e che poteva ‘vantare’ di essere stato ospite sia in Francia che in Olanda. Cavalcando l’onda dell’emulazione, e ispirandosi all’imparentato Luigi XIV, Carlo II sottopose il giardino di Hampton Court a rinnovo: dovendo assumere un carattere di rappresentanza del ruolo politico del sovrano all’interno della società e nei riguardi del proprio popolo, il progetto iniziale avrebbe dovuto vedere una totale ridefinizione di spazi e prospettive ma, non essendo la disponibilità economica la medesima impiegata per la realizzazione dei giardini di Versailles, si procedette con la realizzazione solo di alcune delle modifiche prese in esame – la realizzazione di ampie strade che attraversassero il parco, l’apertura agli eventi mondani, le vedute scenografiche dominate dalla ‘prospettiva infinita’ ma con altrettanto spazio per momenti intimi erano tra queste – e per farlo, l’incarico venne affidato ai francesi fratelli Mollet²².

Nei successivi ventacinque anni, furono numerosi i progettisti che si susseguirono a corte, i quali, stilisticamente vicini a Le Nôtre, riuscirono a ‘garantire’, per interi decenni, costante relazione con i giardini ‘alla francese’; effettivamente, ai giardini simmetrici francesi, con lunghi viali assiali e alberati, vedute scenografiche dalla ‘prospettiva infinita’, e i *parterre* elaborati a sostituire quelli ‘nodulari’ dei Tudor e laddove l’arte topiaria continuava il proprio ‘controllo’ sulla natura essendo ancora impiegata a definire, con forme tra le più fantasiose, gli arbusti sempreverdi, l’unica ‘eccezione’ fu rappresentata (a fine secolo) dal *parterre à l’Anglaise*²³, caratterizzato dal prato tagliato ‘all’inglese’ (persino alcuni appezzamenti nei

²¹ Il ritorno del sovrano, nel 1660, sancì anche la fine della repubblica; la monarchia, seppur agli ultimi strascichi di tendenze assolutistiche, intrattenne un continuo contrasto con il parlamento, facendo così accrescere però, la sovranità di quest’ultimo. Non molto tardi (all’incirca nel corso della seconda parte del regno del sovrano), il parlamento iniziò anche a discutere di questioni di successione: il sovrano non ebbe figli, e il trono, senza eredi, sarebbe spettato al fratello del re, Giacomo (1633-1701), duca di York. Il regno di Giacomo fu segnato da continui scontri religiosi – filocattolico e sostenitore della restaurazione della Chiesa romana, non era particolarmente apprezzato dagli avversari e, addirittura, sostenitori – e quando la situazione sfuggì totalmente al controllo, il parlamento procedette con la detronizzazione dello stesso, in favore del sovrano olandese (e protestante) Guglielmo III d’Orange e della sua consorte Maria II Stuart; l’avvenimento passò alla storia come *Glorious Revolution*.

²² In particolare, uno dei due fratelli, André Mollet (prima di essere incaricato per svolgere il suddetto incarico presso la corte di Carlo II), aveva già svolto degli incarichi in Inghilterra per Maria Antonietta, consorte di Carlo I; in una prima occasione, lavorò ai giardini di Palazzo St. James (ca. 1629-1633) – sempre nel 1633, fu anche chiamato in Olanda alla corte del Principe Federico d’Orange –, mentre per il secondo incarico (1642) si recò a Wimbledon per ‘mettere mano’ ai giardini della residenza.

²³ In contrapposizione al *parterre de broderie*, il *parterre all’inglese*, venne descritto da Dezallier d’Argenville (1680-1765) tra i più semplici e contenuti per dimensioni, un ‘tappeto d’erba verde’ caratterizzato da sentieri a formare una trama, a segnare il terreno come un ricamo con intorno piante e fiori.

dintorni, incolti e boscosi, non erano ‘liberi’ di seguire la propria natura di libertà ma, sempre sotto lo stesso ‘pugno di ferro’, venivano impiegati come luoghi di esercitazione ai pericoli della vera e propria foresta).

1.5 ‘Stile olandese’, la fine degli Stuart e l’ascesa degli Hannover

L’evoluzione della sfera politica che finì anche per decretare un notevole progresso economico (in modo particolare questo discorso valse per Londra che si apprestava a divenire capitale mondiale della finanza), vide una solida collaborazione tra la corona e il parlamento e che si consolidò dal 1689, nel corso del regno congiunto della coppia reale formata da Guglielmo III d’Orange e da sua cugina (di primo grado) Maria II Stuart (uniti in matrimonio nel 1677). È proprio in questo periodo di regno congiunto che in Inghilterra trovò posto anche la ‘maniera olandese’; questa commistione (assieme con il giardino formale francese) fu dovuta, principalmente da una delle grandi passioni di Guglielmo, nonché proprio i giardini e alla concomitanza che, non a caso, Maria fosse ‘un’entusiasta ed esperta botanica’²⁴.

La struttura di questi due giardini (alla francese e all’olandese) presentava caratteristiche analoghe alle dinamiche sociali e ambientali, rispettivamente, di Francia e Olanda; nel caso dell’Olanda, si trattava di una repubblica protestante, alquanto giovane, e dominata da una ricca, seppur ridotta, nobiltà assieme a mercanti borghesi i quali, seppur abitando in un territorio ostile, era riuscita ad avviare una coltivazione di piante esotiche grazie a innovative pratiche di floricultura. Questo, inevitabilmente, comportò che elementi come fontane, cascate, ecc, passarono indubbiamente in secondo piano rispetto ai *parterres*, e ai fiori esotici come i tulipani che, importati dall’Asia, ottennero un gran successo.

Versailles, invece, era già nota per essere simbolo di potere del sovrano Luigi XIV e non appena l’Olanda e il suo sovrano, iniziarono ad acquisire maggiore potere, anche i giardini, come specchi, iniziarono a riflettere potere e magnificenza della corte mediante caratteristiche tipiche dei giardini francesi: esempio di questa commistione di stili fu rappresentata dal giardino di *Het Loo* (fig.2), realizzato da Guglielmo d’Orange, nonostante la corona d’Inghilterra fosse ancora ‘lontana’ di qualche anno.

²⁴ J. Brown, *Arte e Architettura dei Giardini Inglesi: quattro secoli di progetti dalla collezione del Royal Institute of British Architects*, Leonardo Editore, Milano, 1990, pp. 21-22.



Fig. 2 Het Loo, particolare di un *parterre de broderie* (fotografia di Dimitri Monanari).

Alla morte di Guglielmo III, fu ancora una volta uno Stuart ad essere incoronato: questa volta si trattò di Anna (1665-1714) la quale, estranea alla conflittuale politica filofrancese condotta per anni dalla famiglia (che determinò numerosi conflitti per il controllo commerciale), si rese protagonista della costruzione della ‘moderna’ Inghilterra²⁵; fu solo alla morte di Anna che la corona, dalla dinastia degli Stuart, passò a quella dei ‘parenti’ Hannover.

Il nuovo re non ricevette un riscontro positivo da parte del proprio popolo – complice la predilezione per la Germania che mai lo spinse ad imparare nemmeno la lingua inglese – tuttavia, si ritrovò alla guida di un nuovo sistema di governo che andava formandosi; in questo contesto, e quando ad essere maggiormente influenti erano ancora i proprietari terrieri, agli inizi del Settecento, nuove idee, innovazioni tecnologiche e scoperte di nuovi ‘prodotti’ e mercati, proveniva dai, spesso aristocratici, viaggiatori inglesi i quali, durante i loro *Grand Tour*, apprendevano nuove lingue, nuovi costumi e tradizioni, arti e letteratura di ‘nuovi mondi’, contribuendo, talvolta, con numerosi progetti maturati nell’arco di queste altamente formative esperienze, al progresso del proprio paese. Già dal Seicento, principale caratteristica del periodo, fu proprio la letteratura ‘fatta’ da viaggiatori unita a una maggiore possibilità di stampa: il desiderio di maggiore condivisione condusse alla pubblicazione di numerosi diari

²⁵ E. J. Hobsbawm, *La rivoluzione industriale e l'impero. Dal 1750 ai giorni nostri*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1972, p. 41.

tutti utili ad approfondire l'indagine sui giardini e alla coltivazione di piante; l'iniziatore di questa nuova quanto particolare 'corrente' venne individuato nella figura di uno scrittore inglese – oltre che appassionato naturalista e umanista –, tale John Evelyn (1620-1706), particolarmente accreditato nel mondo letterario e punto di riferimento anche per gli stessi progettisti di giardini per l'idea di giardino inteso come « [...] un'idea visiva del paradiso»²⁶; proprio di un suo viaggio in Italia compiuto tra il 1645 e il 1646 resta un particolareggiato diario – poi pubblicato e anche utilizzato come guida del *Grand Tour* del XIX secolo – e dal quale emerge tutto il fascino dell'ambiente naturale, dei paesaggi e dei giardini italiani, con tutta l'intenzione, una volta tornato, di ricrearne le ammirate vedute anche in Inghilterra.

²⁶ J. Brown, *Arte e Architettura dei Giardini Inglesi*, cit., p. 21.

1.6 Viaggi e nuovi orizzonti: il *Grand Tour*

A partire dal 1500 e per diversi secoli (almeno fino al XIX secolo), il *Grand Tour* rappresentò un fenomeno peculiare per la cultura europea del periodo, in modo particolare per quello che il ‘viaggio’ riuscì a significare per l’architettura in generale, e per i giardini nello specifico e per la forma e l’aspetto che questi assunsero nelle residenze, reali e non, nei secoli. Le sue origini sono rintracciabili nei pellegrinaggi religiosi verso i più importanti luoghi di culto tra cui Roma e Gerusalemme, già durante il Medioevo; dal carattere penitenziale a quello laico ed erudito, verso la fine del Cinquecento, «[...] un viaggio di piacere e di formazione»²⁷ era ‘prescritto’ e riservato ai rampolli della nobiltà: si sarebbe chiamato *Grand Tour*.

Tra i requisiti necessari alla partenza, era fondamentale che il giovane conoscesse le lingue dei paesi oggetto di visita, ma soprattutto, che fosse accompagnato da un tutore il quale, a sua volta, doveva aver già visitato o comunque avere conoscenza dei luoghi e che monitorasse i progressi del rampollo affidatogli.

In merito a questo fenomeno, al suo funzionamento e sviluppo, furono numerosi i filosofi empiristi che si espressero forti del proprio pensiero che alla base della conoscenza ci fossero proprio le impressioni sensoriali, e che dunque si aveva a che fare con una conoscenza appresa perché vissuta mediante l’esperienza; tra questi Francis Bacon il quale, nel saggio *Del viaggio* (1625), rivolgendosi al lettore-rampollo in partenza, condivide persino alcuni suggerimenti

“Le cose da vedere e osservare sono: le corti dei principi, specialmente quando danno udienza agli ambasciatori; [...] le chiese e i monasteri con i monumenti al loro interno; le mura e fortificazioni di città e cittadine, e anche i cieli e i porti; antichità e rovine; [...] case e parchi; [...] e, per concludere, tutto ciò che è memorabile nei luoghi dove si recano. Dopo tutto ciò, i tutori, o servitori, dovrebbero condurre un attento esame [su quanto appreso].²⁸”

Nel Settecento, il *Grand Tour*, per la nobiltà, divenne quasi un ‘dovere’ tanto che, a metà dello stesso secolo, furono registrate le prime ‘stroncature’ a questa particolare ‘tradizione’: tra queste quelle di Adam Smith (1723-1790) filosofo ed economista scozzese che, in *Wealth of Nations* apostrofava così il fenomeno

“In Inghilterra si diffonde sempre più il costume di far fare un viaggio all’estero ai giovani non appena hanno lasciato la scuola senza mandarli all’università [...]. Nel corso dei suoi viaggi [il giovane] acquisisce in genere una

²⁷ M. D’Eramo, *Il Selfie del mondo. Indagine sull’età del turismo*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2019, p. 18.

²⁸ F. Bacon, Lord Verulam Viscount St.Albans, *Of Travel*, in *The Essays or Counsels, Civil and Moral* (1625), Dent & Sons Ltd (1907), London 1968, p. 54.

certa conoscenza [...]. Per altri versi, di solito torna a casa più presuntuoso, più scostumato, più dissoluto e meno capace di seria applicazione allo studio [...].²⁹”

Smith fu solo tra i primi di una lunga serie di austeri censori; eppure, nella sua stroncatura del fenomeno *Grand Tour*, Smith trascurava un elemento fondamentale nonché la ‘posta in gioco’, la motivazione, che andava ben oltre il fattore economico trattandosi di valori simbolici sociali e culturali essenziali. Valori di cui era invece ben conscio un contemporaneo di Smith, Samuel Johnson (1709-1784) saggista e critico letterario britannico – quando a seguito della *Glorious Revolution* si verificò un susseguirsi di conflitti politici con la Francia che impedirono ai viaggiatori inglesi di muoversi ‘liberamente’ e in sicurezza all’interno dei territori francesi arrivando a decretare l’Italia la nuova meta prediletta, più adatta e accogliente, ricca – ben seppe esprimere nei confronti del viaggio da compiere verso mete come quelle italiane, definendolo come ‘componente indispensabile’ di quel capitale simbolico di una persona *comme il faut*, per chi ne fosse stato privo, sarebbe stato «[...] sempre in stato d’inferiorità»³⁰. Ogni fenomeno però non è mai fine a se stesso ed è costantemente sottoposto a sviluppo e cambiamento; per la storia dei giardini e più in generale del paesaggio – e per ciò che concerne questo lavoro – risulta interessante sottolineare di come nella fase storico-culturale analizzata in ultimo, un ‘consiglio’ che ‘instancabilmente’ veniva dato e ripetuto ai giovani in partenza era quello di avere sempre con sé un blocco da disegno in cui poter ritrarre i paesaggi ammirati nel tragitto: fu questo il momento in cui si assistette al privilegiare della ‘dipingibilità’ e, soprattutto, alla nascita del ‘pittresco’, non solo uno dei criteri fondamentali del futuro del viaggio e del turismo, quanto una delle principali caratteristiche del futuro del giardino e che verrà trattato nei prossimi capitoli.

²⁹ A. Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Methuen & Co. Ltd, London, 1961, trad. it. *Indagine sulla natura e sulle cause della ricchezza delle nazioni*, Isedi, Milano, 1976, libro V: *Of the Expense of public Works and public Institutions*, p. 763.

³⁰ M. D’Eramo, *Il Selfie del mondo*, cit., p. 20.

Capitolo 2. Alle origini del cambiamento; dal giardino formale a quello di paesaggio: l'interesse per le 'nuove maniere' arriva alla corte napoletana

Il Settecento, secolo di cambiamenti; dalla parola (normanna) *Tour*, utilizzata fino a quel momento, che venne sostituita dalle più eleganti e raffinate *Travel*, *Journey* e *Voyage*, alla modifica dell'itinerario da compiere nel 'viaggio culturale', in questo momento, più ampio ma altrettanto rigido e che richiese la pubblicazione di numerose guide a fissare i canoni di quello che doveva essere visitato e come: dall'Italia, il 'viaggio' toccava ora le più importanti capitali della cultura di mezza Europa³¹. Alcune delle tappe, come quella prevista a Roma, erano indicatori di un ulteriore cambiamento che si stava verificando: si fu testimoni, di fatto, della nascita del desiderio del ritorno al passato, dello splendore originario, del recupero del passato da prende a modello per quel tempo; un recupero mediante «[...] la conoscenza e l'amore per l'antichità»³².

Era la fine del XVII secolo quando l'*élite* inglese si ritrovò intrisa di 'classico'; letture in latino come quelle di Plinio, Vitruvio e Palladio – destinate poi alla traduzione in lingua inglese – erano all'ordine del giorno. Durante il secolo successivo, invece, fu la letteratura italiana (in maniera privilegiata rispetto a quella francese e olandese) ad essere prescelta come fondamento della teoria architettonica; ma, fu solo agli inizi del Settecento che ebbe inizio la vera rivoluzione del pensiero architettonico inglese e che, in breve tempo, condusse al classicismo – di impronta palladiana – come risultato della commistione di elementi ispirati alle opere dei già citati Inigo Jones e Palladio. Questo stile 'classico contaminato' riportava, tra le proprie caratteristiche, valori come la semplicità supportata da razionalità e, in modo particolare, da comprensibilità e che secondo Wittkower era predestinato a divenire lo stile della democrazia britannica del Settecento³³.

Ispirati dalla pubblicazione di opere e traduzioni, molti decisero di edificare le proprie 'ville' lungo le sponde del Tamigi (periferia di Londra) o di ritirarsi alla vita di campagna dove era possibile riflettere e comporre brani per celebrare la natura, in una sorta di emulazione di Plinio il Giovane; il neoclassicismo, oramai, era permeato nei principali aspetti della società e facendo emergere, tra gli 'addetti ai lavori' (come i giardinieri), un nuovo interrogativo inerente alla

³¹ Al termine dei conflitti con la Francia, dopo l'arrivo a Calais (Francia), il viaggio proseguiva fino a Parigi per poi proseguire verso Marsiglia e poi alla volta dell'Italia approdando a Livorno o Civitavecchia per spingersi poi verso Roma e Napoli. Nel tornare indietro non veniva di certo esclusa Venezia per poi giungere in Svizzera; prima di concludere il viaggio dal punto di partenza (Calais), era prevista un'ultima tappa in Germania.

³² M. Barbanera, *Metamorfosi delle rovine*, Mondadori Electa S.p.A., Milano, 2013, pp. 19-33.

³³ R. Wittkower, *Palladio e Palladianesimo*, Einaudi Editore, Torino, 2007, p. 111.

differenza tra Natura e ciò che potesse essere inteso come Naturale, per poi giungere a una ‘conclusione’: la Natura doveva essere intesa non solo come luogo, e più propriamente ‘terreno’, su cui era possibile intervenire con ordine e simmetria al solo modellarne la vegetazione a seconda del gusto e delle intenzioni progettuali, ma anche quella natura ‘selvaggia’ e ancora ‘vergine’ dell’intervento dell’uomo.

Mentre il giardino formale, fino a quel momento, era stato simbolo di controllo (da parte dell’uomo sulla Natura), la geometria naturale ed irregolare del giardino diveniva ora un riferimento, per l’appunto, all’ordine ‘innato’ della Natura; se alcune ‘forme formali’ potevano ancora essere osservate in sezioni rettangolari organizzate nel giardino, vie radianti e contrapposte, in maniera certamente più audace, lasciavano posto a uno schema paesaggistico d’insieme. Un esempio di questo primo nuovo sviluppo fu rappresentato dal *landscape* di Castle Howard di Vanbrugh (*fig.3*), presso il quale il giardino, per la prima volta, si unisce, espandendosi, alla campagna circostante, a formare come un unico ‘parco paesaggistico’ e arricchito di qualche costruzione (come a voler riproporre la campagna romana)³⁴.

Ma quali furono le effettive condizioni, influenze e le personalità all’origine di questa nuova fase del giardino?



Fig. 3, Aerial view of Castle Howard, visione aerea del *landscape* (fotografia di Christopher Ridgway).

³⁴ G. Worsley, ‘After ye Antique’: Vanbrugh, Hawksmoor and Kent, in *Sir John Vanbrugh and landscapes architecture in baroque England*, a cura di C. Ridgway, Sutton Publishing, Stroud (Gloucestershire), 2000, p. 140.

2.1 All'origine del pittoresco: il giardino paesaggistico tra natura e pittura

“Proveresti un grande piacere se contemplassi dall’alto di un monte la disposizione di questa contrada; avresti infatti l’impressione di scorgere non un paesaggio reale, ma una specie di quadro di stupenda bellezza: è tale la varietà, tale la grazia delle linee, che dovunque cadano gli occhi ne restano ricreati.”

Per questo nuovo scenario che andava delineandosi, un interessante studio di Teresa Calvano, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura* (1996), mostra come le descrizioni di Plinio il giovane (*Epistole* V, VI) di scenari naturali sullo sfondo della propria villa (nei pressi di città di Castello), lascino intuire che il rapporto natura-pittura all’origine di questo nuovo paesaggio, di questa categoria del ‘pittoresco’ arriva da molto lontano, dal mondo romano (per l’appunto); il rapporto dialettico tra ‘casa’ e ‘paesaggio’ condivide la scena, come in delle ‘inquadrature’, assieme con la varietà di linee e forme, ai molteplici punti di vista e ai contrasti – tra luce e ombra – che l’intellettuale romano sembra ben attento a cogliere, anticipando così, proprio l’estetica, e l’essenza, del pittoresco.

Già nel mondo romano, dunque, ‘qualcuno’ andava oltre l’*hortus conclusus*, oltre l’imponente recinto vegetale scoprendo, così, una Natura selvaggia, ‘libera’.

Per meglio comprendere il percorso del giardino all’interno di questa cornice settecentesca inglese, bisogna considerare la quantità di personalità, figure e ‘mestieri’ (letterati, poeti, filosofi, architetti, pittori) che, inevitabilmente, mise in discussione sia la coeva progettazione di giardini all’interno di nuove costruzioni, come pure la riprogettazione e qualifica di quelli già esistenti, causando la perdita della struttura formale ‘resistita’ fino ad allora, in favore del *landscape garden*, il giardino paesaggistico.

Se per lo scrittore inglese Horace Walpole (1717-1797), poesia, pittura e giardinaggio potessero essere individuate tra le arti come le tre grazie³⁵, parrebbe che il *landscape garden*, potesse essere considerato la prima forma d’arte ‘figurativa’ propriamente inglese: l’Inghilterra spesso fu ‘debitrice’ di culture artistiche come ad esempio il gotico, di matrice francese, e giunto in diverse varianti, verso la fine del XII secolo; a inizio Settecento, invece, d’importazione straniera, ancor più dell’architettura, fu la pittura e in modo particolare quella di paesaggio (spesso apprezzata da aristocratici e borghesi), proveniente dall’Olanda o, ancora una volta, dalla Francia.

³⁵ P. Willis, *Charles Bridgeman and the English Landscape Garden*, Elysium Press Publishers, Newcastle upon Tyne, 2002, p. 25.

Proprio in virtù di questa matrice socio-culturale d'importazione, la 'novella' pittura inglese si dedicò, in particolare, solamente ad alcuni generi, come ad esempio il ritratto, non più appannaggio di 'pochi' (nobili), ma specchio, oramai, dello spessore economico dell'altrettanto nuovo ceto borghese che andava formandosi.

E il paesaggio? Arriverà certamente anche una pittura di paesaggio³⁶, ma bisognerà attendere la stagione inoltrata e matura del pittoresco in quanto, nei primi del Settecento ciò a cui si lavorò fu il paesaggio vero e proprio, quello reale; fu il giardino a diventare paesaggio stesso e dunque *landscape garden*. Tuttavia, alcuni artisti del paesaggio, svolsero un ruolo per nulla marginale all'interno dello scenario e della concezione del giardino di paesaggio; si tratta di artisti che già cento anni prima avevano saputo imprimere nei loro dipinti giardini e paesaggi di luoghi lontani e differenti, quali quelli della campagna romana: Claude Lorrain (1600-1682) e Nicolas Poussin (1594-1665).

Ripercorrendo quanto scritto nel capitolo precedente (come fosse un excursus della storia dei giardini nelle sue tappe principali), è possibile constatare come, effettivamente, la 'maniera italiana' con i suoi giardini tipici 'resistita' per circa due secoli abbia poi dovuto 'abdicare' in favore di una visione e di un modo diametralmente opposti, quali per l'appunto, quelli del giardino paesaggistico.

Ma è solo a partire dagli anni trenta del Settecento, che nei pressi di Londra, tra ristestimazioni di giardini e nuovi progetti, si 'fecero largo' i cosiddetti *improvers*, architetti di giardini o paesaggi che a partire dai primi decenni del secolo, per l'appunto, apportarono miglierie (*improving*) a giardini esistenti, o ne crearono di nuovi, allontanandosi dagli schemi formali del giardino all'italiana.

Tra i più celebri, è spesso ricordato l'architetto e paesaggista William Kent (1685-1748), e di cui, per giusti e nobili meriti – tra cui quello di aver realizzato il primo *landscape garden* – lo stesso Walpole scriveva: «[...] he leaped the fence and saw that all nature was garden», riferendosi al fatto che Kent, per l'appunto, fosse stato il primo a 'scavalcare' lo steccato e a 'vedere' che la natura era in realtà tutta un giardino³⁷.

In questa 'presa di coscienza', la relazione giardino-natura, per il nuovo gusto preromantico, trova il suo essere riuscendo ad esprimere, al contempo (e con senso) la sua duplicità: «la natura è un giardino e il giardino è natura»³⁸. Nessuna netta divisione, nessuna cesura tra il giardino,

³⁶ Protagonisti indiscussi e fautori del genere saranno principalmente pittori quali John Constable (1776-1837) con una natura fascinosa tutta *en plein air*, e William Turner (1775-1851) tra vortici luminosi e tempeste del *sublime*.

³⁷ H. Walpole, *History of Modern Taste in Gardening*, cit., pp. 43-45.

³⁸ T. Calvano, *Viaggio nel pittoresco*, cit., p. 12.

o meglio la fine del suo parco ed il principio dell'aperta campagna; in questo *continuum* l'unica differenza è la loro 'popolazione': se la campagna 'reale' è popolata di vita (tra pascoli, contadini e pescatori), tra la vegetazione del giardino spuntano architetture (tempietti classici, finte rovine, grotte, ecc.) a ricordare sì la campagna, ma quella romana tanto cara ai collezionisti inglesi.

Ciò su cui ci si era interrogati ad inizio paragrafo e inerente alla pittura di paesaggio, trova risposta nell'ultima fase di questo lungo percorso, quando a fine secolo (e per tutta la prima metà dell'Ottocento), pittori come (i precedentemente citati) Constable e Turner, furono visti percorrere in lungo e largo il paese alla ricerca di scenari da ritrarre: la natura non era più 'arcadia', ma uno spettacolo reale, sempre diverso, mai uguale e, soprattutto, al di là dello steccato, *en plein air*.

Il giardino divenne così 'luogo' della sintonia raggiunta dal rapporto tra natura e arte, tra la conformazione dello spazio e l'abilità di chi lo aveva realizzato; un paesaggio naturale (in apparenza) per chi lo realizzava e per chi, con ingenua ignoranza, non era conscio di com'era stato, effettivamente, realizzato: il giardino come prodotto della 'storia del luogo' e dell'insieme degli elementi che lo costituivano (piante, acqua, ecc.) e, al contempo, percezione dell'osservatore, il quale, mediante la vista e il movimento, lo osservava e attraversava in 'quel' determinato momento³⁹. Ancora una volta, la poesia accorre alla celebrazione del momento in cui, per mezzo della prospettiva, la pittura si erge a imitazione del reale; è così che l'espressione «*ut pictura poesis*», «come nella pittura così nella poesia», formulata dal poeta romano Orazio (65 a.C.-80 a.C.), come a voler mettere sullo stesso piano queste due forme d'arte ed espressione, pittura e poesia, evidenziandone la similitudine, troverà collocazione, direttamente 'dall'antico', nella progettazione dei 'nuovi' giardini del tardo Settecento e con un'ulteriore traduzione e senso: 'pittorresco', a manifestazione del gusto per il giardino quanto per il paesaggio e a celebrazione di questo 'nuovo tutt'uno'.

Se per un motivo, il termine parrebbe di origine francese, da *picturesque* che, nei primi anni del Settecento, veniva associato al giardino in quanto indicatore dei materiali, o degli elementi del mondo reale adatti ad essere inseriti in un dipinto e, a essere interpretati come se già facessero parte dello stesso⁴⁰; dall'altra, per quanto concerne l'Italia pare che del termine 'pittorresco', se ne abbia notizia già da metà del secolo precedente; di due specifici casi, ne dà

³⁹ F. Bevilacqua, *Genius Loci. Il dio dei luoghi perduti*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2010, p. 45.

⁴⁰ J. Dixon Hunt, *Ut pictura poesis: il giardino e il pittorresco in Inghilterra (1710-1750)*, in *L'architettura dei Giardini d'Occidente, dal Rinascimento al Novecento*, a cura di M. Mosser, G. Teyssot, Mondadori Electa, Milano, 1990, p. 227.

contezza Francesco Starace nel suo lavoro *Il disegno di Architettura: l'antico, i giardini, il paesaggio* (1993), segnalando, tra le prime comparse del termine, quella in un rapporto di G.A. Costa, intorno al 1654 e relativo alla facciata del Duomo di Milano: sarebbe stata questa (forse) la prima volta in cui il termine 'pittoresco' sia stato riferito al disegno di architettura (seppur di gusto gotico)⁴¹. Ulteriore 'occasione', quella nel titolo di un volume di Marco Boschini, *Carta del navigar pittoresco* (1660), una sorta di guida nella navigazione tra la vastità del mare della pittura veneziana quando però il nesso era stato specificatamente riferito all'universo pittura (e pittori). Di origine italiana, dunque, e più precisamente legato al settentrione (tra Milano e Venezia), il termine sembrerebbe indicare proprio la 'maniera italiana', caratterizzata da una corrispondenza fra pittura e poesia, e fra pittura e architettura riconosciute, finalmente, da artisti e autori del tempo, e non solo: il trascorrere del tempo e il trasferimento di significato del termine, dalla pittura alla letteratura e, infine, al disegno di architettura, evidenziano l'estensione del concetto relativo che ingloba nuovi valori e diventa il nuovo metro di valutazione. Sarà solo successivamente, però, che il concetto raggiungerà la sua massima espressione nello 'scenario paesistico' quando, a quel punto, 'pittoresco' costituirà una rosa di fattori, più o meno eterogenei.

Al di là delle varie interrogazioni sull'origine francese quanto italiana del termine, Starace, propone un ulteriore spunto di riflessione circa questo nuovo modo di intendere la natura che, oltre che distante nel tempo (e a rivalutazione o meno dell'antico), sarebbe giunto, geograficamente, da molto più lontano, da una commistione di 'fonti esotiche' e dall'idea – se non totalmente inesatta alquanto imprecisa – che gli inglesi si erano fatti in merito a giardini e parchi di paesi come Cina e India, conosciuti in Europa per motivi commerciali e religiosi, in riferimento all'azione della Compagnia delle Indie Orientali⁴² e all'attività dei missionari cattolici che avevano viaggiato e soggiornato, spesso, in quei luoghi; sicché, pare che già nel XVIII fosse opinione diffusa – e poi non così assurda – che le origini del giardino paesistico (o del parco panoramico inglese), andassero ricercate proprio ad oriente, in Cina⁴³.

⁴¹ F. Starace, *Il disegno di Architettura: l'antico, i giardini, il paesaggio*, Cavallino di Lecce, Capone editore, 1993, p. 113.

⁴² Il 31 dicembre 1600, la regina Elisabetta I fondò la Compagnia delle Indie Orientali alle quali, con una sorta di 'patente', si concedeva per 21 anni il monopolio del commercio all'interno delle rotte nell'Oceano Indiano.

⁴³ F. Starace, *Il disegno di Architettura*, cit., p. 114.

2.2 L'interesse per Cina e Inghilterra: l'ambiente cosmopolita nel Regno di Napoli

È ancora una commistione di interessi, quali il 'viaggio' e la religione che, nuovamente, riconducono al motivo di questo studio e che, inevitabilmente, nei prossimi capitoli (dopo i primi introduttivi al tema in maniera più generica e in un'ottica di sviluppo storico-culturale del fenomeno del giardino inglese all'interno delle principali corti europee), farà idealmente rotta verso Caserta e la sua Reggia, in particolare alle ragioni e al significato del suo giardino inglese.

Trattandosi questi paragrafi, per l'appunto, di una premessa a quello che sarà il lavoro inerente al Giardino Inglese della Reggia di Caserta, risulterebbe interessante, quanto opportuno, affrontare brevemente un ulteriore interesse sviluppatosi nei confronti di 'mondi' e modelli lontani, inglobati e assimilati fino a creare un ambiente cosmopolita nel regno di Napoli e che vede protagonisti proprio i paesi precedentemente citati di Cina e Inghilterra che – in modo particolare e utile alla ricerca – si tradurrà nella realizzazione del soprannominato giardino.

Laddove per secoli la conoscenza che gli europei avevano di luoghi lontani era dipesa da storie commerciali o eventi religiosi – che avevano implicato il moltiplicarsi delle vie di comunicazione e il diffondersi di notizie – si è resa necessaria una premessa o meglio, l'individuazione di alcune linee di tendenza che tenessero conto di momenti di vita quotidiana quanto di eventi legati alla sfera diplomatica, letteraria e artistica, corredata di viaggi e scambi di valori, interessi e orientamenti e che (seppur brevemente) passassero in rassegna l'interesse del regno napoletano per 'mondi' così lontani e diversi; non potendo individuare un unico 'evento scatenante', ma potendo fare nuovamente riferimento a Starace e al suo sopraccitato lavoro del 1993, è possibile 'partire' da un riferimento che vede coinvolta – più che i rapporti intrattenuti dall'Europa con l'Asia (e in particolare con la Cina) – proprio la città di Napoli quando: «[...] in occasione della festa di S. Giuseppe, il 19 marzo 1715, durante la fiera che si teneva davanti alla chiesa cinquecentesca, s'ammiravano molte robbe della China di rara invenzione»⁴⁴. Nonostante il trascorrere dei secoli, e oltre il perdurare di tale fiera, è altresì possibile affermare che la città di Napoli avesse stabilito un 'rapporto particolare' con la Cina, mediante la figura di padre Matteo Ripa (1682-1746), missionario italiano che spese parte della sua vita adulta in missioni in terre dell'Estremo Oriente cinese e al quale, o meglio, alle sue incisioni si deve la 'conformazione' di molteplici giardini inglesi. Padre Ripa, di ritorno da un lungo periodo di missione proprio in Cina (circa quindici anni) – ed essere stato anche in

⁴⁴ *Ivi.*, p. 130.

Inghilterra dove venne, tra l'altro, ricevuto a corte – fondò a Napoli il 'Collegio dei Cinesi' (1728-1736)⁴⁵; così come l'opera di 'propaganda' di padre Ripa, nel frattempo, non si limitava e non terminava con la fondazione del collegio – intorno al 1721, infatti, risulterebbe che Ripa inviava copia di incisioni di una villa cinese al cardinal Giuseppe Sacripanti (prefetto di Propaganda Fide⁴⁶) – anche l'interesse per la Cina non si placava anzi, addirittura 'sbarcava il lunario' letterario napoletano: difatti, di stamperia napoletana sarebbe la prima pubblicazione stampata contenente caratteri cinesi, nonché, una raccolta di componimenti in versi (in varie lingue, tra cui anche quella cinese), redatta in occasione del funerale del duca Gaetano Argento (morto il 31 maggio 1730) e protettore dello stesso Collegio dei Cinesi⁴⁷.

Facendo ritorno alla rassegna, sarebbero ancora molti i personaggi e gli eventi interessanti e interessanti da questo legame orientale, ma alcuni più di altri sono fondamentali soprattutto ai fini di questo lavoro:

1. La Cina giunse all'allora sovrano Carlo di Borbone mediante il Collegio dei Cinesi e sotto forma di 'simpatia e orgoglio' che il sovrano nutriva e mostrava per questa 'istituzione' – sottolineandone, nel 1758, il carattere 'unico' al marchese Gaetano Maria Brancone (Principe di Sannicandro), e allo statista Bernardo Tanucci (1698-1783) uomo di fiducia del re e ministro durante il regno del figlio successore, Ferdinando di Borbone – in quattro lettere scritte tra il 1761 e il 1771.
2. Il 1756 fu l'anno in cui Francesco Algarotti (1712-1764), ciambellano di sua Maestà il re di Prussia, elaborò il *Saggio sopra l'architettura* (1756) nel quale, in tre circostanze – due delle quali riguardano l'architetto napoletano Luigi Vanvitelli (1700-1773), autore dell'opera della stessa Reggia di Caserta – sarebbe stata provata la coesistenza di interessi per la Cina (e il giardino inglese) nella città di Napoli e nell'ambito della sovranità napoletana.
3. La regina Maria Amalia di Sassonia (1724-1760) – nipote di Augusto il Forte e dal 1738 consorte di re Carlo di Borbone – parrebbe avesse espresso più volte il desiderio di

⁴⁵ Nucleo del successivo *Regio Istituto Orientale* e, ad oggi, Università degli studi di Napoli 'L'Orientale' (subendo un'ulteriore trasformazione dal precedente Istituto Universitario Orientale, non trattandosi più di una mono facoltà).

⁴⁶ Dicastero pontificio a cui fanno riferimento la direzione e il governo dell'attività missionaria cattolica in tutto il mondo.

⁴⁷ G. Nardi, *Cinesi a Napoli - Un uomo e un'opera*, Dehoniane Pime, Napoli, 1976, p. 188.

poter avere un padiglione di ‘gusto cinese’ all’interno dei suoi giardini, tanto da avanzare richiesta di progettazione nel 1756 per il giardino della reggia di Portici; di fatto poi, nella raccolta vanvitelliana inerente a Caserta, si ebbe effettivamente riscontro della realizzazione di un modello ligneo di ‘padiglione cinese’⁴⁸. Di poco successivo alla prima richiesta della regina, invece, tra il 1757 e il 1759, venne realizzato (sempre all’interno del palazzo reale di Portici) il ‘salottino di porcellana’: tremila pezzi di porcellana ad incastro erano stati definiti

“[...] la più perfetta e squisita di tutte le creazioni cineseria [...] la cui fama oscurò perfino quella dei primi scavi di Ercolano” [...] I vivaci colori smaltati dei rilievi, opera della fabbrica di Capodimonte, danno l’illusione che questa stanza non sia che una fra le tante di una dimora di delizie, con caverne di porcellana invece che di ghiaccio, evocati da qualche mago di corte⁴⁹”

4. Le ultime testimonianze della rassegna riguardano esempi pittorici di artisti ignoti e risalenti al 1770 circa: nella villa reale di Portici sono raffigurate scene che rappresentano un *Giorno di festa in un villaggio cinese* e *L’interno di una casa cinese*; nonché, del 1780, nell’ala destra di Villa Favorita (Ercolano), una stanza ‘cinese’ con *Scene in un giardino cinese*⁵⁰.

Anche nella volta di due stanze del Priore della Certosa di San Martino⁵¹ (Napoli), si ritrovano affreschi con ornamenti alla ‘cinese’ realizzati da Crescenzo Gamba sotto la guida dello stesso Vanvitelli.

È di tutt’altra origine invece – e appartenente a un periodo e ‘generazione reggente’ differente – l’interesse per la cultura inglese della corte napoletana; in modo estremamente particolare e preciso si fa riferimento all’interesse della regina Maria Carolina (consorte di Re Ferdinando IV e successore di Carlo di Borbone) promosso da sir William Hamilton, personaggio di spicco per la vita culturale napoletana e la corte borbonica – diplomatico a Napoli dal 1778 e nominato ministro il 1° gennaio 1779 –.

⁴⁸ Questa tipologia di padiglione si distingueva per la pianta centrale, colonne al piano terra e paraste al piano superiore ma, il ‘carattere oriental-cinese’ era conferito dalle coperture e da fregi ornati, si presume, alla ‘maniera orientale; per un approfondimento del tema, Cfr., G. Fiengo, *Modelli architettonici della raccolta vanvitelliana di Caserta*, in *Mostra vanvitelliana – catalogo dei documenti e dei modelli*, Napoli 1973-1974, scheda n. 6.

⁴⁹ H. Honour, *L’arte della cineseria – Immagine del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963, p. 137.

⁵⁰ N. Spinosa, *Affreschi del settecento nelle ville vesuviane*, in «Antropologia di Belle Arti», n. 1 (marzo 1977), pp. 97-100.

⁵¹ R. Causa, *L’arte nella Certosa di S. Martino*, Di Mauro Editore, Cava de’ Tirreni, 1973, p. 111, nota 167 bis.

Nelle prossime righe si farà riferimento a un episodio inerente alla corona e a questo ‘interesse britannico’ – mentre la figura della regina consorte stessa e quella dell’influente personaggio di Hamilton, determinante per la realizzazione del Giardino Inglese della Reggia di Caserta, verranno ulteriormente analizzate nei prossimi capitoli – : 30 aprile 1785, il re e la regina salparono da Napoli a bordo di un vascello per compiere un viaggio ‘italiano’ (i sovrani soggiornarono infatti a Firenze, Milano, Torino e Genova) della durata di circa quattro mesi. Significativo è proprio un racconto di Hamilton, datato 15 maggio 1785 e inerente al

“[...] conte di Las Casas, nuovo ambasciatore spagnolo, salito a bordo della nave, si offende molto di vedere la cabina ornata di stampe inglesi che rappresentavano la sconfitta di Langara e di Monsieur de Gras, e la distruzione delle batterie galleggianti davanti a Gibilterra; osò anche rimproverare al re di Sicilia la scorrettezza di queste incisioni e minacciò di lamentarsi con Sua Maestà Cattolica, il Re di Spagna⁵²”

Ricordo e narrazione di questo breve episodio non possono fare altro che testimoniare non solo l’effettivo interesse della corona (e in modo specifico di Maria Carolina) per la cultura inglese (e della sua arte figurativa compresa), ma anche fino a che punto questa potesse ‘spingersi’ e manifestarsi non solo tra ‘le mura’ del palazzo reale e dei suoi giardini, ma anche in occasioni che di privato avevano ben poco se si considera cosa e quanto il ‘viaggio’, ancora una volta come di chiusura di un cerchio, rappresentasse: un momento di rappresentanza, un momento dall’importantissimo valore diplomatico intriso. Nei prossimi capitoli sarà, inoltre, possibile apprendere di come e quanto la rappresentazione del potere fosse mutata nel passaggio generazionale, da un re all’altro, da una regina consorte all’altra e di quanto più intensi e intrisi di vero e proprio simbolismo si fecero i ‘desideri’ della regina e di come e in che misura questi vennero assecondati (e da chi), proprio partendo dall’idea del giardino inglese fino alla sua realizzazione e al messaggio che volle racchiudere in sé e che ‘resiste’, probabilmente, ancora oggi.

⁵² H. Acton, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, Saggi Giunti, Firenze, 1998, p. 169.

Capitolo 3. Dall'Inghilterra a Caserta: il Giardino Inglese della corte borbonica

Si entrerà ora – e si procederà – nel vivo di questo studio con l'intento di indagare, nei prossimi capitoli, la grandiosità della natura rappresentata nella Reggia di Caserta (*fig.4*) e di cui è impregnato il 'suo' Giardino Inglese (*fig.5*); espressione magnifica e di magnificenza di un intero Regno, quello dei Borbone e, di una dinastia, quella di Carlo III e di Ferdinando IV (poi), che più di ogni altra seppero valorizzare territori e popolo del Regno delle due Sicilie, facendosi promotori di un marcato senso di appartenenza e un notevole sviluppo economico e socio-culturale.



Fig. 4 Reggia di Caserta, ingresso principale (fotografia di Claudia Pizzano).



Fig. 5 Giardino Inglese, particolare dell'ingresso con Sfinge (fotografia di Claudia Pizzano).

In questo contesto, la nascita del Giardino Inglese fu specchio di un momento storico durante il quale, il filone filosofico-culturale, a livello europeo, era ascrivibile a quello dell'illuminismo che – mediante l'apporto della scienza e delle sue declinazioni per ricreare quelli che erano i precetti della Natura – era volto 'all'illuminazione' della mente umana; dall'Inghilterra, correnti culturali e di pensiero migrarono (anche) verso il sud Italia, ormai anch'esso intriso di valori – tra tutti quello della Libertà – al centro della scena e di numerosi movimenti rivoluzionari. Un'espressione tra tutte, praticamente realizzabile e visivamente apprezzabile, di questa influenza proveniente da Nord, fu proprio la realizzazione del Giardino Inglese della Reggia di Caserta, 'voluto' da Maria Carolina d'Austria (1752-1814) – sorella di Leopoldo II imperatore d'Austria e Maria Antonietta, regina consorte di Luigi XIV re di Francia – dal 1768, regina consorte di Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli e di Sicilia, proprio nel parco della Reggia di Caserta, dimora reale e nella quale venne a instaurarsi la sintonica convivenza di due culture: quella del giardino 'all'italiana', espressione di prestigio e potere della dinastia regnante (sulla scia di quanto era avvenuto anche in Francia, alla corte di Luigi XIV, con la realizzazione del giardino di Versailles), e del giardino 'all'inglese', sintomo di un qualcosa di

nuovo, nettamente più spirituale. Eppure, nonostante fosse riuscito a rappresentare il connubio perfetto, in linea nello spazio e nel tempo con quanto accadeva nel resto d'Europa, il Giardino Inglese di Caserta, seppe trasmettere la propria unicità: merito anche dell'area che al suo interno venne destinata all'acclimatamento, alla moltiplicazione e produzione di specie esotiche, ad esempio, il giardino in questione divenne presto un riferimento per tutta l'Italia meridionale, per il reperimento di sconosciute piante provenienti da quegli stessi mondi lontani per cui fino a quel momento era accresciuto l'interesse (dall'estremo oriente, una tra tutte, venne introdotta in Italia, e proprio a Caserta nel Giardino Inglese della regina Maria Carolina, anche la Camelia, in merito alla quale si avrà modo di tornare all'interno di questo stesso lavoro).

La commistione tra le funzioni produttive ed economiche e quelle più propriamente 'spirituali, e che trovò terreno fertile proprio in questo giardino, fu il risultato del lavoro ingegnoso di Andrew Graefer (1745-1802), 'giardiniere reale' – in altri termini e, a tutti gli effetti, l'antesignano del moderno agronomo paesaggista – fortemente voluto dalla regina su suggerimento di Sir William Hamilton, ambasciatore inglese presso la corte napoletana.

Per quanto i 'meriti botanici' furono determinanti per la fama del giardino – e che verranno, anche se limitatamente, trattati nel corso di questo lavoro –, questi non rappresentarono l'unico elemento che contribuì, più che alla notorietà, all'unicità dell'opera; difatti, di 'esemplari esotici' e 'prodotti preziosi' – coadiuvati da tecniche innovative – messe a punto per la produzione di ogni genere di primizie dal marcato gusto geometrico, e di un luogo permeato di armonia e nel quale, uomo e natura si erano pacificamente e 'fruttuosamente' incontrati – le corti europee ne avevano già avuto notizia durante il *Gran Siècle*, periodo che, per rarità, innovazioni, e *potagers* particolarmente riusciti – grazie al lavoro dell'all'epoca tra i più importanti orticoltori del regno di Francia, quale Jean Baptiste La Quintine – ebbe la sua massima espressione presso il giardino (non inglese) di Luigi XIV. D'altro canto, della stessa corte, si ha pure contezza di un effettivo giardino inglese, anch'esso legato al *domaine de la reine* e dunque, alla figura della regina consorte Maria Antonietta: trattasi del giardino inglese del Petit Trianon (*fig.6*), tra i luoghi più emblematici della Reggia di Versailles, esclusivo quanto 'segreto' e misterioso, collocato ai margini del parco, un capolavoro architettonico del periodo neoclassico francese e la cui costruzione⁵³ può essere collocata tra il 1762 e il 1768, e che Maria Antonietta richiese esplicitamente in dono al consorte per poterlo trasformare

⁵³ Opera realizzata per volere del re di Francia Luigi XV (1710-1774), da offrire in dono alle proprie celeberrime amanti madame de Pompadour e, successivamente, a madame du Barry.

nell'idilliaco *buen retiro*, dove la propria sventata intelligenza e orgogliosa quanto autoritaria testardaggine (da vivace ultimogenita di sedici figli), poteva trovare sfogo.



Fig. 6 Giardino all'inglese del Petit Trianon, particolare del Tempio dell'amore nel giardino (fotografia di Alice Rocchi).

Da meta prediletta di passeggiate 'chiarificatrici', a teatro (uno tra i più spettacolari d'Europa), il giardino all'inglese del *Petit Trianon*, si trasformò presto in altro, qualcosa di ancora più naturale e rustico che, ancora una volta, confermava l'asStringente carattere di corte e dell'effetto che potesse avere su una regina, tra l'altro, perennemente alla ricerca del cambiamento: ne consegue il celebre *hameau*⁵⁴ (fig.7) della Regina, un villaggio rurale rimodellato a partire dal paesaggio circostante; d'altronde non rappresentò una novità la spasmodica ricerca di campagna e natura trasmessa (come analizzato anche nei precedenti capitoli) da filosofi e letterati, in favore del ritorno alla semplicità.

⁵⁴ A.Spinosa, *Luigi XVI, l'ultimo sole di Versailles*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 2007, p. 112.



Fig. 7 *The Secret Realm of Marie Antoinette's Petit Trianon*, particolare dell'Hameau de la Reine (fotografia Raphael Gaillarde).

Eppure, se non fosse per la parentela e un carattere particolarmente volubile quanto estroso ad accomunare le due regine committenti, di questi giardini distanti chilometri e due decenni circa, si rende complesso un confronto se non per la denominazione 'all'inglese' condivisa e alcune delle caratteristiche formali a determinarne la 'tipologia'.

Certamente, l'aspetto su cui perpetrare un'analisi più accurata e particolareggiata – e che troverà spazio nel prossimo capitolo – è quello della motivazione e del significato che ha contraddistinto il Giardino Inglese della 'Versailles italiana' a Caserta, rispetto ad altri (compreso quello del *Petit Trianon* della Versailles francese); prima però si rende necessaria nei paragrafi seguenti una trattazione sugli aspetti formali del Giardino Inglese della Reggia di Caserta e oggetto di questo studio, andando a delineare un quadro più completo per poi giungere così, in conclusione, a definirne il carattere realmente unico quanto esclusivo.

3.1 La fondazione

Il 1734 rappresenta un anno fondamentale per la storia di Caserta – e, in particolar modo, per questo lavoro – perché contraddistinto dall’arrivo di Carlo di Borbone (1716-1788), il quale contribuì a donare a Caserta i tratti di una città di corte, che si perpetrarono anche sotto la guida dei suoi successori; uno dei momenti principali di splendore del regno di Carlo (oltre che con una generale riedificazione della città⁵⁵), venne raggiunto con la costruzione della ‘Reggia’, cui posizione, ‘bellezza’ e salubrità seppero ispirare il sovrano

“La posizione di questa terra è la più fortunata, poiché difesa dalle Montagne contro lo sterile soffio de i rigidi venti, resta nelle altre parti piana, ed aperta per raccogliere de i secondi il favorevole fiato. La dolcezza del suo Clima, e la benignità della sua pingue terra invitarono a stabilirvisi le prime Colonie [...] E finalmente la prima destinazione di così ameno, e piacevole sito per uso di deliziose magnificenze debbesi al finissimo accorgimento di CARLO sapientissimo RE, e di MARIA AMALIA magnanima REINA, i quali invaghitisi della salubrità dell’aria, della vicinanza alla Metropoli, dell’ampiezza delle vedute, della fertilità del terreno, della vaga disposizione delle Colline, e dell’abbondanza, che si può avere delle acque, hanno stabilito di edificare quivi una deliziosa Regia nella pianura, che si distende vastissima [...]»⁵⁶”.

La sontuosa costruzione – che per figura e dimensione fu ideata dallo stesso Re⁵⁷ – venne realizzata da Luigi Vanvitelli il quale, l’illuminato economista, storico, letterato e – sottolineando ancora una volta l’importanza che il viaggiare seppe ricoprire in questo secolo e nel precedente – viaggiatore beneventano, Giuseppe Maria Galanti (1743-1806), nella sua opera *Nuova Guida per Napoli e i suoi contorni* (1845), seppe già all’epoca indicare come «[...] il più grande architetto che abbia avuto l’Italia [...]»⁵⁸; quest’ultimo venne chiamato da Roma

⁵⁵ Canestrini F., *La vicenda urbanistica del Casertano*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, «ItaliaNostra» n. 377 (2001), p. 16, «Durante il XVIII secolo il disegno territoriale attuato dalla dinastia borbonica distingue una fascia costiera dedita all’industria pesante (cantieri navali e fabbriche di armi) con il fulcro della popolosissima antica capitale, una zona interamente dedicata alla produzione agricola nella zona dei Regi Lagni (la cui bonifica avviata nel XVI secolo era stata completata da Ferdinando IV), con le fattorie modello di Carditello ed i Siti Reali (i casini di caccia trasformati in opifici per la produzione di latticini e l’allevamento di razze pregiate di cavalli e bovini), ed un’area pedecollinare (i colli Tifatini e le alture interne) destinata all’industria manifatturiera per la produzione di tessuti di seta e lana e la trasformazione del prodotto agricolo con gli opifici serici di San Leucio, le fabbriche di colla di Casolla e la produzione di pasta dell’avellinese. Tramontata l’era dei Borbone, Caserta nel piano rimane [...] un modesto villaggio sommerso dalla mole della Reggia ed incapace di dialogare con l’enorme monumento, che rimane l’unica parte realizzata dell’ambizioso progetto volto a creare una nuova capitale per il regno del sud».

⁵⁶ L. Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Napoli, Regia Stamperia 1756, pp. I-III.

⁵⁷ *Ivi.*, (pp. n.d.), «[...] ma si ristrinse il mio merito nell’essere io solamente esecutore delle sublimi Idee concepute dalla Magnificenza delle MM.VV., e nell’aver osservate le dimensioni a me prescritte nel sito vantaggioso destinatosi per fabbricarvi uno spazioso Eccelso Palazzo, con i materiali più preziosi, che ne i Vostri Regni copiosamente si producono, e piantarvi un ampio Giardino che a i più rinomati non ceda».

⁵⁸ Galanti G.M., *Nuova Guida per Napoli e i suoi contorni*, Tipografia all’insegna del Diogene, Napoli, 1845, pp. 319.

a Napoli (come indicò lo stesso Vanvitelli nella sua *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta* del 1756 (fig.8) «[...] ad udire le Alte Idee delle LL.MM., che procurai esprimere [...] dal limitato mio talento mi fu permesso, de' quali ottenutane Clementissima approvazione, si determinò di non indugiare punto a metter mano all'Opera»⁵⁹ e che, alla magnificenza degli interni, seppe far corrispondere altrettanto splendore degli esterni e, in particolar modo, dei giardini alle spalle del 'real palazzo' (fig.9), immersi in 'un'immensa estensione' e in cui si è, in gran parte, eseguito il primo disegno dell'architetto⁶⁰.

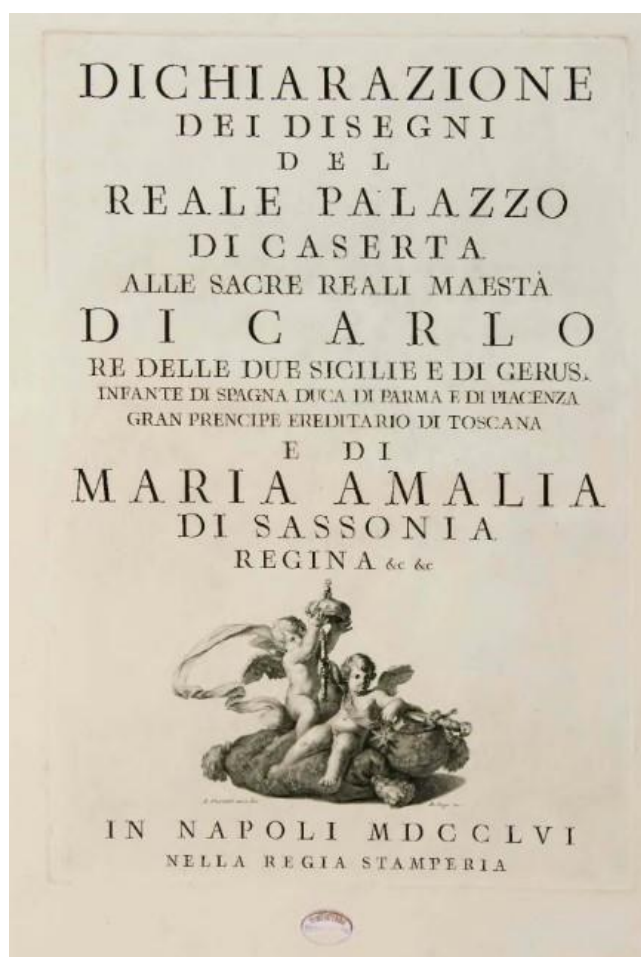


Fig. 8 Luigi Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, frontespizio, disegno, 1756, Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta.

⁵⁹ L. Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni*, cit., p. III.

⁶⁰ G.M. Galanti, *Nuova Guida per Napoli*, cit., p. 319, «Tutti i progetti però dell'insigne artista non hanno avuto esecuzione, come si può rilevare dalla *Dichiarazione de' disegni del palazzo di Caserta*».

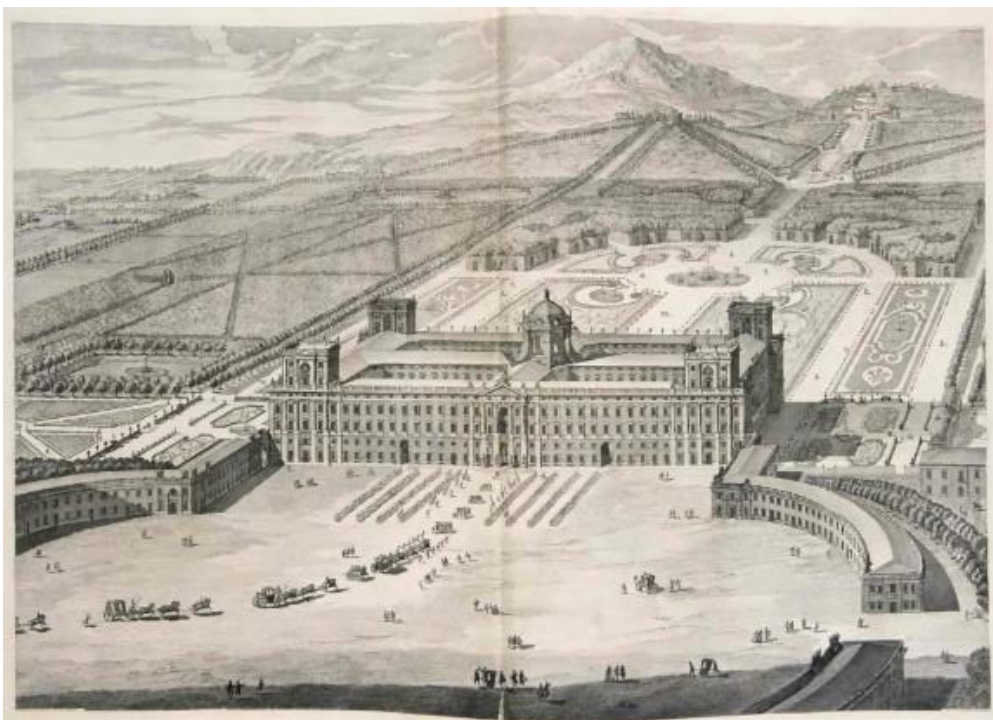


Fig. 9 Luigi Vanvitelli, *Veduta del Palazzo Reale dalla parte della gran Piazza*, Tav. XIII, disegno, 1756, Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta.

Ancora una volta, fu il Vanvitelli a informare circa l'inizio dei lavori della stessa opera architettonica, decretato da Re Carlo con la 'prima pietra gettata' il 20 gennaio 1752, giorno della sua nascita⁶¹ azione intrapresa per fare da esempio ai popoli per «[...] riconoscere, che sotto un sì felice Regno giungeranno le loro Città alle *MM.VV.* soggette a perfezione, ed eccellenza tale in tutte le belle Arti, che non avranno ad invidiare gli Egizj, i Greci, ed i Romani»⁶²; nello specifico, le parole dell'architetto trovarono riscontro nella realizzazione dei 'Reali Giardini': dalle 'prime' cronache della seconda metà del XVIII secolo è possibile apprendere di come questi si collocassero ad occidente del Palazzo Reale, ed erano tanto estesi (*fig. 10*) e di così rara bellezza, da destare lo stupore di chiunque vi 'capitasse' a percorrerli⁶³. Un tripudio di magnificenza che si estendeva su

“[...] un viale di 1600 tese, che termina alla Montagna, sul cui pendio al di sotto della distribuzione delle acque, vi è una specie di Casino di ben intesa architettura, che forma una terminazione al suddetto viale. A sinistra verso

⁶¹ L. Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni*, cit., p. III, «Giorno in vero più opportuno per porre la prima pietra sopraggiungere non potea, che quello stesso in cui ambidue i Regni erano in gioja, per essere quello appunto, nel quale trentasei anni prima era per comune felicità venuto alla luce la MAESTA' del RE. Adunque al primo apparir dell'aurora del giorno 20. di Gennaio dell'anno 1752., che si dimostrò così puro, e lucido, come se il Cielo ancora avesse preso parte nella pubblica letizia [...]». Sulla posa della prima pietra, Cfr., R.Misso 2022.

⁶² *Ivi.*, (pp. n.d).

⁶³ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Tomo III, Fratelli Terres, Napoli, 1789, p. 249.

l'occidente vi è un vasto Bosco piantato anticamente dai Duchi di Caserta di lauri, querce, elci, rododaini, aceri & c., ed in un sito del medesimo vi si ammira un superbo Castello [...] circondato di acque, luogo assai delizioso. Sono i Reali giardini adornati da un'infinità di Statue di marmo bianco di Carrara [...] e queste, parte sono copie di Statue antiche le più celebri, come l'Apollo, il Fauno, il Gladiatore; e parte di nuova invenzione de' moderni Scultori. Quello però che sorprende maggiormente è il gran Canale delle acque, che sembra per lo appunto un fiume navigabile [...] Le Fontane nel Reale Stradone, che al presente si stanno mettendo in opera (non essendosi neppur cominciate quelle de' Reali Giardini) sono le seguenti, tutte eseguite con disegno del Signor Cavaliere D. Carlo Vanvitelli Architetto e direttore delle Reali Opere di Caserta⁶⁴.



Fig. 10 Luigi Vanvitelli, *Veduta del gran Parterre del Giardino secondo la prima idea*, Tav. XIV, disegno, 1756, Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta.

Utile a questo lavoro, è proprio il riferimento al gran viale: tornando a questo infatti, e ‘superando’ il colpo d’occhio provocato da una «[...] superba cascata di acqua, dalla quale grandemente sono formate diverse peschiere e fontane»⁶⁵ – come da descrizione anche di Galanti – a levante del piano, posto ai piedi della cascata, vi è l’ingresso del Giardino Inglese, ad opera del gusto esclusivo della regina consorte di Re Ferdinando IV – successore di Re Carlo di Borbone – Maria Carolina d’Austria, per l’appunto.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ G.M. Galanti, *Nuova Guida per Napoli*, cit., p. 319.

3.2 Il ‘Giardino Grande’ e il Giardino Inglese del Palazzo Reale di Caserta

Prima di proseguire con la trattazione, è doveroso aprire una parentesi – avendo introdotto anche la nascita del complesso della Reggia di Caserta con i suoi giardini – fare una distinzione tra il Giardino Inglese (oggetto dello studio) e il Giardino Grande del parco reale della Reggia. Seppur la rispettiva fondazione è collocabile, nel tempo, a una ‘distanza’ di circa trent’anni l’uno dall’altro (1752-1786), i ‘due giardini’ risultano senza alcun dubbio accomunati dalla massima sperimentazione tecnica intrisa nei propri terreni che, ad oggi, ancora ‘resistono’ presso la Reggia di Caserta; se quest’ultima era stata concepita da re Carlo di Borbone – proprio su modello di Versailles – come centro capitalistico autonomo, i suoi giardini non potevano di certo venir meno all’imponente arte dei giardini ormai affermatasi e consolidatasi nel XVIII secolo, finendo per rappresentarne un ‘felice’ e riuscito esempio, soprattutto nel modo di concepirli, viverli e apprezzarli⁶⁶.

Una storia di ‘passaggio’ oltre che di paesaggio considerando che, temporalmente, l’architettura del Giardino Grande (*fig.11*), quella del Giardino Inglese (*fig.12*), e la loro organizzazione, corrispondono a ben due generazioni non solo di architetti – con Luigi Vanvitelli e suo figlio Carlo – ma anche di committenti: dapprima i sovrani Carlo di Borbone re di Napoli dal 1734 al 1759 e la consorte Maria Amalia di Sassonia e, successivamente, il loro figlio Ferdinando con la regina consorte Maria Carolina d’Austria, laddove «[...] la configurazione paesistica dei due giardini risulta da opposti atteggiamenti culturali e filosofici, con slittamento dal fasto all’intimismo, dal lusso alla semplicità, caratteri che possono corrispondere al trapasso dalla teocrazia al laicismo»⁶⁷ e che ben confanno al susseguirsi di epoche, mode e personaggi citati.

⁶⁶ Robotti C., Starace F., *Il disegno di Architettura, l’antico, i giardini, il paesaggio*, Capone Editore, Cavallino di Lecce, 1993, p. 133.

⁶⁷ *Ibid.*

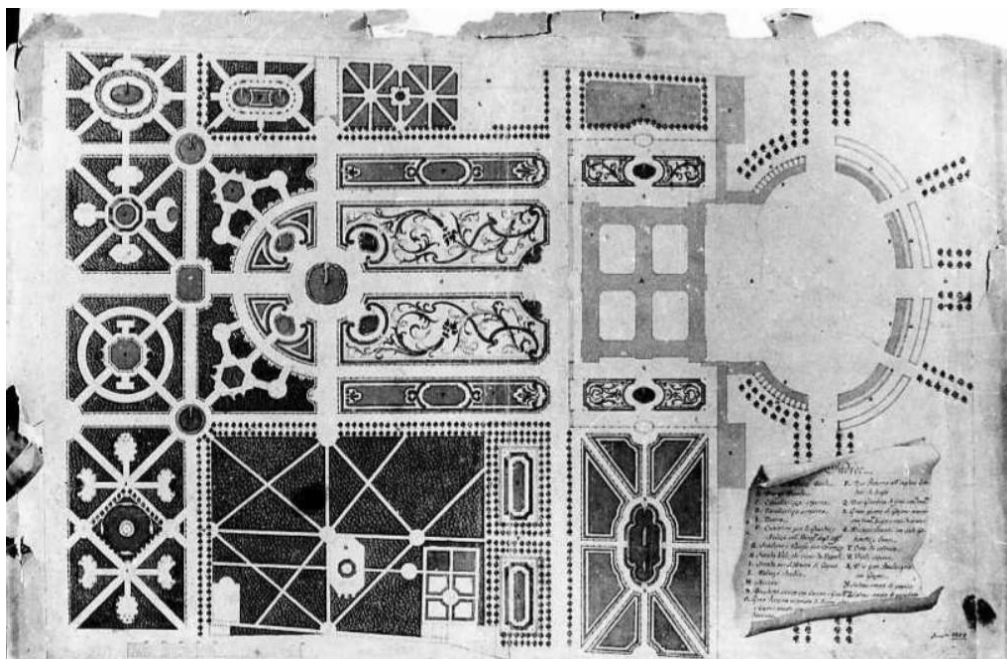


Fig. 11 Luigi Vanvitelli, *Indice della pianta generale*, Tav. I, disegno, 1756, Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta.

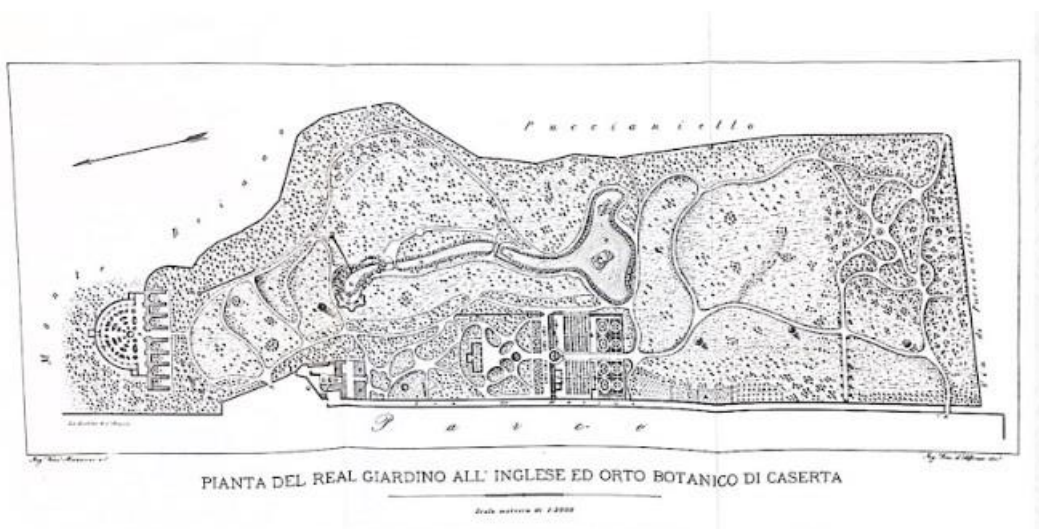


Fig. 12 Giuseppe d'Alfonso, *Pianta del Real Giardino all'Inglese ed Orto Botanico di Caserta*, disegno.

Il giardino più antico – il Giardino Grande – e previsto anche nei piani e nelle prime disposizioni di Luigi Vanvitelli, poteva e può, ancora oggi, considerarsi ‘dal gusto’ barocco-rococò: dalla funzione ornamentale e ancora legato e ispirato «[...] alla sontuosità pomposa dei giardini disegnati da André Le Nôtre (1613-1700) e dalla sua scuola»⁶⁸ (fig. 13).

⁶⁸ *Ibid.*

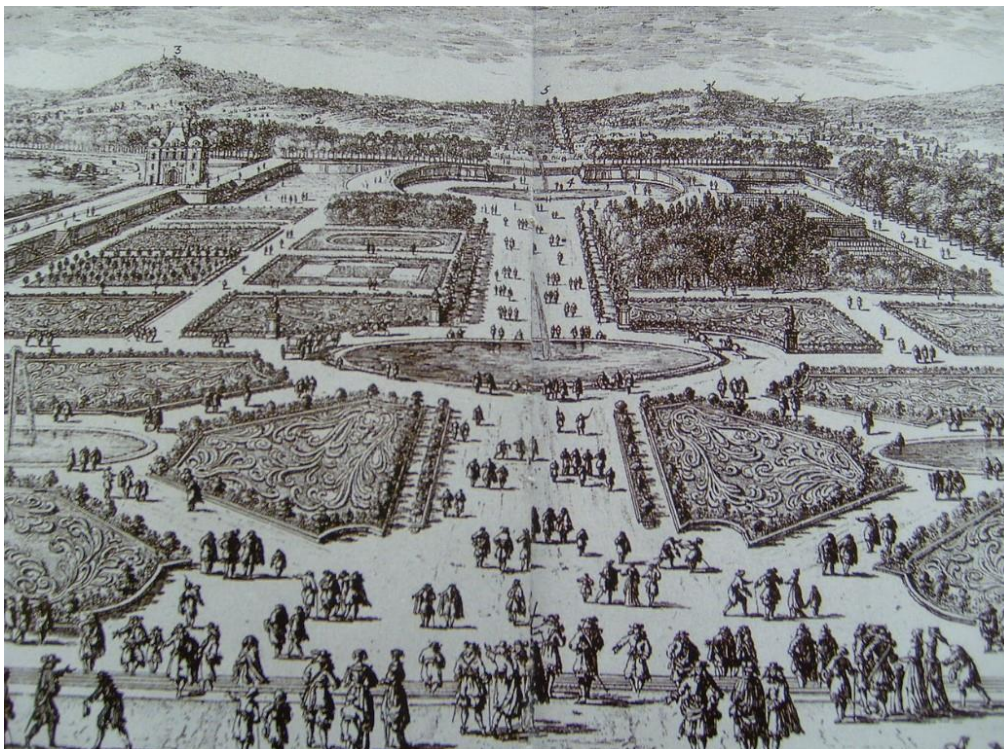


Fig. 13 G. Perelle, *I Giardini di Tuileries progettati da André Le Nôtre*, incisione, seconda metà XVII sec., Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

“È molto piaciuto al re il giardino e la piantazione, la quale è fatta di tutto il teatro e delli due boschetti che stanno dietro, li quali fanno una figura nobilissima. Se il Signor Iddio ci porterà salute sarà l'unico giardino d'Italia⁶⁹”.

Queste le parole, fiere e speranzose, riservate dallo stesso architetto nei confronti della sua opera: quel giardino ‘grande’, ‘l'unico sperato’ e che già solo a leggerne gli elementi contenuti in esso – e citati nella *Dichiarazione dei disegni* (Tav. I) – se ne poteva immaginare il carattere; in un susseguirsi di vegetazione e opere ordinate, il Giardino Grande

“[...] ingloba un “boschetto antico” [...] il “palazzo vecchio” [...] In corrispondenza dei lati brevi del palazzo, sono due giardini de' fiori con le fonti di Flora e Zefiro. Dopo il grande Parterre, c'è la “fontana principale delli Fiumi Reali, Ibero, Vistola ed il piccolo Sebeto”, rappresentati da tre statue, al centro di altre quattro fontane “d'accompagnamento” [...] Ispirate ai miti greci, seguono sei fontane – di Perseo, Atalanta, Bacco, Ippocrene, Ercole e Pallade – ed un elaborato, semicircolare “Prospetto teatrale di Spagliere con Boschi e sale” adornate di statue e fonti [...] In quanto ai percorsi, vi sono due viali di “castagni d'India”, un “vialone principale lungo due miglia fino alla collina nella di cui sommità deve essere un [...] Belvedere”, nonché un altro viale “che traversa il suddetto che si prolunga fuori delli giardini circa tre miglia”.

⁶⁹ L. Vanvitelli, Lettera del 4 marzo 1752.

Presso il casale di Ercole, c'è inoltre la "Gran Peschiera" con Isola in mezzo adornata di Fontane [...] mentre il "Giardino degl'Aranci nel di cui mezzo vi è la fonte di Venere", si trova tra l'inizio della "città nuova" ed il lato breve del palazzo reale⁷⁰."

Il 'sentimento' generale e internazionale di questi anni era già, evidentemente, improntato ad assumere come modello culturale del giardino quello francese, e nel caso specifico di Caserta quello di Versailles «[...] per la scala dimensionale dell'intervento, la concezione assiale che propone la veduta prospettica all'infinito [...] la simmetria dei *parterres*, la presenza della grande peschiera»⁷¹; è Vanvitelli – discutendo di misure – a suggerire un 'confronto competitivo' proprio con la reggia francese, facendo trasparire il suo obiettivo finale: superare Versailles in tutto

"Il giardino di Versailles è lungo in contro al palazzo, con canale e parco, leghe 1550, che sono passi romani 13.150, circa palmi 183 meno di due miglia. Il giardino di Caserta, fino alla cima della collina [...] è di contro due miglia e 340 passi, fino alla fine del parco [...] circa tre miglia bono bono, onde il discorso è breve; [...] La larghezza del parco ancora non è destinata, ma si vuol fare assai più di quella. La larghezza e la lunghezza del giardino delle delizie con fontane e boschetti del nostro è di pochi palmi maggiore⁷²."

Nella lavorazione del giardino – inteso come 'complesso di parti autonome' – questo 'trasuda' l'aspirazione ad un nuovo ordine, senza rinunciare però all'armonioso dialogo intentato tra natura e opera che persegue una gerarchia mediante l'utilizzo di schemi spaziali e forme geometriche; in considerazione della 'giustapposizione' degli elementi e la loro interrelazione formale, non si può scindere il caso del Giardino Grande di Caserta dalle altrui soluzioni che a loro volta si fondano su modelli italiani del XVI e XVII secolo⁷³.

Al 'primo amore' architettonico, fu ben presto affiancata e nota un'ampia parentesi che Vanvitelli volle dedicare a questa 'sezione vegetale' del giardino e laddove era ormai evidente l'influenza francese derivante dallo studio dei testi più famosi e riconosciuti inerenti all'argomento condividendone con i contemporanei l'interesse per le esperienze che

⁷⁰ Robotti C., Starace F., *Il disegno di Architettura*, cit., p. 133.

⁷¹ L. Vanvitelli, Lettera del 19 luglio 1754.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Robotti C., Starace F., *Il disegno di Architettura*, cit., p. 133. «[...] modelli italiani cinquecenteschi e seicenteschi quali le ville Este a Tivoli, Aldobrandini e Ludovisi a Frascati, Lante a Bagnaia»; tra l'altro, in merito a villa Lante, è riportato che nel marzo del 1754, Vanvitelli ne richiede un disegno a Carlo Murena (architetto romano; 1713-1764): tra i disegni attribuiti all'architetto Vanvitelli, infatti, vi figurano due vedute, una di villa Sacchetti (poi Chigi) ad Ostia, e l'altra di Villa Lante a Bagnaia (Viterbo).

precedevano la sua opera, ma con una volontà al superamento del ‘modello’ dovuta all’impronta sperimentale volta alla rottura della tradizione⁷⁴.

⁷⁴ *Ibid.* Laddove nella *Dichiarazione dei disegni*, cit., (tav. XIV), il disegno dei giardini non corrisponde a quello della pianta generale (tav. I), l’autore propone un confronto con A. Blunt, il quale, in merito a «[...] una veduta del palazzo del lato del “giardino grande”, per il disegno dei *parterres* conclusi con motivi circolari, l’architetto combina motivi tratti da due incisioni del *La Théorie et la pratique du Jardinage*, pubblicato anonimo nel 1709 ed in genere attribuito ad A.J. Dézallier d’Argenville, difensore del giardino formale. Per altri particolari dei *parterres*, l’architetto segue invece l’opera di J.F. Blondel *De la distribution des maisons de plaisance* (1737); appunto il secondo volume, contiene un *parterre de broderie* corrispondente al disegno di Vanvitelli [...]».

3.3 Ideazione e realizzazione di un'opera 'all'inglese' alla corte borbonica

Il Giardino Inglese, quello più 'moderno' e 'contenuto' in dimensioni, però, può essere definito 'tutt'altra storia'; anche per la corte napoletana – come d'altronde era avvenuto nel resto d'Europa – all'intenzione di voler realizzare un giardino 'all'inglese' potrebbe essere collegato il desiderio di rappresentazione della naturalezza e semplicità trasmessi dall'Arcadia e luogo, oltre che idilliaco, di superamento della morte; anche presso la Reggia di Caserta, il cambiamento a cui si stava assistendo riguardava il 'concetto di giardino' e le modalità di interazione tra uomo e natura: la libertà di vivere e assaporare, godere di momenti privi di schemi proprio all'interno di quella sfera naturale non più condizionata da etichette e *cliché*, diventava parte integrante di un giardino più naturale, non progettato e proiettato all'interno di rigidi schemi e che, anche se indirettamente, era ormai manifesto di rifiuto nei confronti della 'società dell'artificio'⁷⁵.

È così che, ideato per essere ubicato sul lato orientale della Reggia di Caserta, su di una superficie di ventitré ettari circa, nella seconda metà del 1786 dunque, iniziarono (per concludersi definitivamente solo dopo quarant'anni, nel 1826) i lavori per la realizzazione del Giardino Inglese e per cui, il 'giardiniere' Graefer venne affiancato – dopo la morte di Luigi Vanvitelli – da Carlo Vanvitelli (1739-1821), altrettanto celebre architetto e che, mai come per il progetto di Caserta, seppe seguire le orme paterne dando così vita ai progetti e alle costruzioni necessarie ad armonizzare il futuro giardino; di altrettanta armonia, però, non si può dire che ne godette il rapporto interpersonale tra i due ma che, ad ogni modo, fu testimone della realizzazione di un luogo unico di 'rara bellezza e ispirazione': difatti, questo non diventò 'solo' un giardino di paesaggio, bensì un 'giardino botanico' dove trovarono spazio nuovi interessi scientifici importati dai numerosi viaggi esplorativi compiuti da Graefer in tutto il mondo – lo stesso Sir Hamilton, in una lettera datata gennaio 1788 riferiva «[...] la mia idea è che questo giardino sia allo stesso tempo di divertimento per la regina, per il principe ereditario e le principesse, e possibilità di provare ogni coltura [...]».

È nel Giardino Inglese di Caserta, di fatto, che furono realizzate le prime esperienze di introduzione prima e acclimatazione poi di piante esotiche quali (oltre la *Camelia*), l'*Aloe*, l'*Agave*, l'*Acacia*, ecc., tanto da rendere questo giardino 'capoluogo' della sperimentazione

⁷⁵ *Ivi.*, pp. 16-17. Un esempio di vita campestre, rappresentante l'*otium* con cui la famiglia di Ferdinando IV di Borbone – in abiti contadini – godeva all'aria aperta del contatto diretto con la natura, è raffigurato in due scene della *Mietitura* e della *Vendemmia* presso la tenuta agricola di Carditello (Caserta). Delle due scene affrescate dal pittore Giuseppe Cammarano, ad oggi e in cattivo stato conservativo, restano le due tele preparatorie ad opera del pittore di corte Hackert (1791), conservate presso il Museo di Capodimonte di Napoli.

scientifico dapprima come precursore dell'Orto Botanico di Napoli e, successivamente assieme a quest'ultimo, un riferimento per l'intero Regno (anche dal punto di vista culturale); anche l'idea della moltiplicazione delle nuove specie vegetali ai fini della collocazione nei diversi orti botanici dei molteplici siti reali – quali ad esempio Capodimonte e Portici – o per la rivendita presso ulteriori vivai, non è da sottovalutare: addirittura le nuove essenze venivano promosse e proposte mediante un catalogo periodico (il numero più antico risalirebbe al 1803).

Il cognome Graefer, divenne ben presto garanzia, oltre che di già nota 'qualità' e professionalità, soprattutto di continuità: dopo l'allontanamento della corte borbonica verso la Sicilia (causa invasione francese) – periodo in cui i tre figli di Graefer padre, Giovanni, Carlo e Giorgio sostituirono il padre nella gestione del giardino di Caserta – seguì un ulteriore periodo complicato quanto burrascoso – fino al 1815, in modo particolare per la politica partenopea, la 'parola d'ordine' fu 'rivolta' – durante il quale, i figli di John Graefer (conosciuti poi come 'i fratelli Graefer'), sempre si 'schierarono' per la difesa, la cura e l'arricchimento del patrimonio botanico⁷⁶; cura e interesse continui, con il tempo mutarono il giardino in un'attività economicamente produttiva (come da idea originaria di Sir Hamilton) a conduzione di giardinieri e botanici e che si susseguirono alla guida della 'Direzione del Real Giardino Inglese ed Orto Botanico di Caserta'.

Ma ancor prima della motivazione e della voluttuosità del progetto, è giusto volerne ricercare ed individuare il senso (soprattutto nell'ottica del 'velato' confronto proposto o proponibile rispetto ad altri giardini inglesi presso altre corti europee del XVII e XVIII secolo): in merito – tra i molteplici studi condotti sul tema, uno in particolare risulta particolarmente indicato allo scopo, difatti, nella sua opera *Nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Storia, struttura, simbologia* (2016), Sergio Fiorenza riporta quello che sarebbe il senso di Caserta, non di certo attribuibile a Versailles; a tal proposito, contrariamente ai giardini del palazzo francese (nel quale venivano esaltate scenografie 'composte' quanto isolate), a Caserta si realizzò l'intenzione di eliminare la visione di uno spettatore immobile che a Caserta avrebbe potuto sperimentare invece, – in una sorta di laboratorio urbanistico paesaggistico – 'la passeggiata', in un'esperienza *tout court*, a riflettere forma e funzione tra *utilitas* e *Venustas* con lo stesso intento di frequentazione desiderato da Maria Carolina stessa proprio nei confronti del Giardino

⁷⁶ A.Bojano, *Formazione e consapevolezza: Johann Andreas Graefer prima di Caserta*, «Notiziario della Società Botanica Italiana», 5 (2021). Per una visione più ampia della figura di Graefer e del continuativo lavoro dei suoi figli, Cfr., F.Canestrini, M.R. Iacono, *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta: aspetti storici ed appunti per una visita*, in *Le piante e l'uomo in Campania. Le radici culturali e scientifiche*, G. Aliotta, A. Ciarallo, C.R. Salerno (a cura di), Istituto per la Diffusione delle Scienze Naturali, Napoli, 2008, pp. 201-219.

Inglese (come luogo intimo e contrapposto al progetto dell'*hameau* rurale francese della sorella Maria Antonietta o di quello in itinere di Re Ferdinando a San Leucio⁷⁷).

Alla morte di Luigi Vanvitelli e al subentro del figlio Carlo, il proseguimento dell'opera non rappresentò solamente una 'semplice' eredità raccolta, più che altro si trattò di un duro lavoro per tentare di far coesistere all'interno del progetto iniziale – e senza stravolgerne l'assetto complessivo – spazi che potessero interpretare quest'irrinunciabile esigenza di 'intima varietà', simbolo di una nuova sensibilità emergente; peculiarità del Giardino Inglese, infatti, sta nel lasciare al visitatore la possibilità di muoversi liberamente e scegliere 'come' e 'cosa' guardare del paesaggio, abbandonando così, definitivamente, la necessità di dover osservare tutto attraverso rigidi schemi geometrici tipici dei giardini 'all'italiana' o 'alla francese': «[...] sfruttare l'immaginario della visione per soffermarsi su ciò che più si desidera. Esso è la conclusione di un percorso della ri-creazione della Natura come espressione della Bellezza»⁷⁸.

“Da quel momento, il giardino inglese diventa un modo “per poter esprimere” (quindi una forma d'arte), creando attraverso la combinazione della conoscenza botanica, dell'architettura e della pittura del paesaggio. [...] La passeggiata diventa un modo per rendere unico e soggettivo il colpo d'occhio da cui nasce un nuovo concetto di vivere il giardino: il giardino diventa unico ed irripetibile per ciascun osservatore, proprio perché frutto di una relazione tra la visione del giardino e l'animo del visitatore, relazione che incontra il Trascendente in quanto, interrogando il *genius loci*, elimina in un colpo solo sia l'osservatore che il giardino, per dare senso al Tutto⁷⁹”.

⁷⁷ Si fa riferimento al progetto della 'colonia operaia di San Leucio', ideato e promosso dallo stesso re Ferdinando con uno statuto degli inizi del 1789.

⁷⁸ S. Fiorenza, *Nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Storia, struttura, simbologia*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2016, p. 21.

⁷⁹ *Ivi.*, p. 22.

3.4 Tecniche agronomiche, motivazioni, necessità e adattamenti del Giardino Inglese, un'opera in continuo divenire

[...] la figura del botanico, allora non ancora distinto dall'agronomo, chiamato a sovrintendere alla composizione dei giardini e alle sistemazioni agrarie, assumeva un ruolo importante, come scienziato o tecnico capace non solo di mettere a punto il disegno del parco ma anche di migliorare le colture tradizionali sperimentando nuove varietà e impianti in relazione alle strategie economiche aziendali⁸⁰.

Se fosse possibile esprimere parere unanime nei confronti del 'vecchio' Graefer, questo sarebbe, per l'appunto, che più che grande botanico, forse, dovrebbe essere definito un 'perspicace ed illuminato agronomo'⁸¹: solo tramite l'osservazione del suolo, infatti, fu capace di collocare le piante per affinità e, intuendone l'adattabilità, ne garantiva anche uno sviluppo armonico; altrettanta maestria, la dimostrò nella gestione dell'enorme mole d'acqua necessaria ai giardini (e fontane) e per cui fu necessaria un'attenta gestione dell'acquedotto Carolino – e a cui, in questo lavoro, verrà dedicato un paragrafo successivamente –: un reticolo di canali che era in grado di irrigare l'intero complesso e utile a migliorarne anche la fertilità.

Il giardino fu specchio della sua scienza, in continuo mutamento e arricchimento dovuti all'esperienza quotidiana e al suo instancabile 'peregrinare' e 'osservare'; la minuziosità della sua opera fu racchiusa proprio nella capacità di saper associare specie tradizionali a quelle esotiche, di conciliare l'aspetto estetico a quello scientifico-botanico e dunque, con la realizzazione stessa del giardino, dell'essere riuscito in una funzionale conciliazione tra paesaggio "naturale" e "intervento dell'uomo".

"[...] primo esempio di *English Italian Style* in Campania, facendo diventare il giardino inglese della Reggia di Caserta la sintesi perfetta tra il giardino inglese, "naturalezza costruita" per antonomasia, e il giardino mediterraneo, "spontaneamente naturale". Infatti, gli ispiratori del giardino, William Hamilton, Joseph Banks e John Andrew Graefer, giocarono ed integrarono i colori, il clima e la storia di un luogo mediterraneo con la classicità delle forme costruite, punto fisso della concezione estetica britannica: il nuovo giardino diventa significato di *bellezza utile*, cioè pratica utilità combinata alla contemplazione estetica⁸²".

Ecco che già alla fine del 1790, il giardino prendeva forma e fino a che non dovette lasciare Napoli nel 1798 (a causa della Rivoluzione Partenopea), Graefer, come sua consuetudine, riuscì a tessere un elevato numero di relazioni con colleghi botanici, tale da ottenere un numero

⁸⁰ C. Guarino, *Siti Reali e Disegno del paesaggio*, in Vanna Fraticelli, Napoli, 1993, p. 66.

⁸¹ *Ivi.*, p. 23.

⁸² *Ivi.*, p. 24.

sempre maggiore di esemplari su cui poter testare le nuove tecniche di adattamento; ma fu quando la gestione passò ai suoi tre figli, in grado di attuare una nuova politica gestionale, che il giardino raggiunse il corretto equilibrio tra forma e funzione: da una parte la Bellezza del giardino e dall'altra l'attività vivaistica e il suo incremento.

Il 'talento' dei fratelli Graefer era ormai affermato e riconosciuto da tutti: nonostante la 'parentesi' francese nel decennio 1805-1815, i Graefer continuarono a lavorare alla gestione del giardino ormai avviato (e sempre conforme al progetto originario) per poi essere riconfermati alla direzione dello stesso anche alla restaurazione del governo borbonico (a seguito della dominazione francese).

Per essere funzionale, oltre che 'esteticamente bello', essendo questo un Sito Reale Borbonico – proprio come tutti gli altri – doveva essere in grado di autosostenersi dal punto di vista economico – in modo da non gravare sulle finanze reali – attraverso la vendita di piante, semi, ecc.

Fu così che le attività scientifiche, botaniche e agronomiche, presto vennero 'affiancate' da quelle manageriali: presto tutti i possedimenti botanici appartenenti alla casata borbonica (Capodimonte, San Leucio, Portici, ecc.) divennero vere e proprie aziende agrarie legate a necessità produttive e dunque dedicate alla produzione ma, senza tralasciare il 'godimento' e adattando, di continuo, le nuove scoperte a sperimentazioni concrete per le successive 'pianificazioni territoriali'; 'filosofia dell'equilibrio' questa, – tra bellezza e funzionalità – che si perpetrò anche con coloro che si succedettero alla guida del Giardino Inglese della Reggia di Caserta.

3.5 La Via dell'Acqua e il maestoso Acquedotto Carolino

Dopo aver attraversato l'ingresso della Reggia e dirigendosi ad oltrepassare il celeberrimo 'Cannocchiale' (*fig. 14*), l'osservatore non poteva non rivolgere tutta la sua attenzione alla maestosità di un'altra grande opera, nonché, il Parco Reale che si esprimeva – e lo fa ancora oggi – in una magnifica organizzazione di verde, un vero e proprio percorso di giochi d'acqua e fontane di grandi dimensioni⁸³ (*fig. 15*);

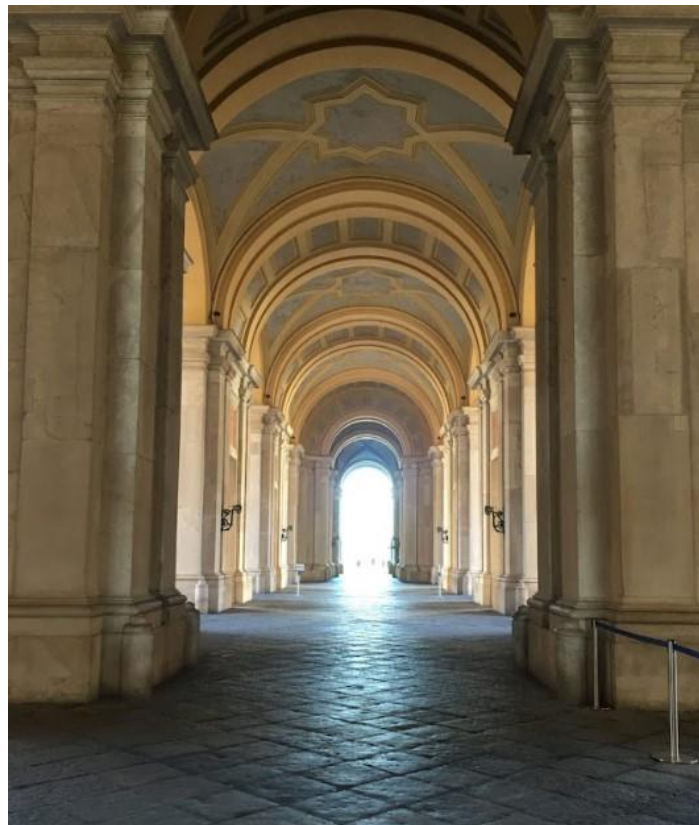


Fig. 14, Il Cannocchiale, particolare della veduta dall'ingresso della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

⁸³ Meluzzi A., Barrella T., *Culture esoteriche e significati nascosti. I segreti della Reggia di Caserta*, Milano, Libraio Editore, 2021, p. 113.



Fig. 15 La Via d'acqua che attraversa il Parco Reale della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

oltre il Bosco Vecchio e il *Parterre*, in successione (sull'asse longitudinale), le sei fontane della 'Via d'Acqua': – dopo la Fontana Margherita – Fontana dei Delfini (fig.16), a seguire, la Fontana di Eolo (fig.17), quella di Cerere (fig.18), la Fontana di Venere e Adone (fig.19) e infine quella di Diana e Atteone (fig.20) – sul cui lato orientale è possibile accedere al Giardino Inglese (fig.21) –.



Fig. 16 A. Violani, T. Solari, Fontana dei Delfini, marmo, 1779 ca., Parco Reale della Reggia di Caserta.



Fig. 17 C. Vanvitelli, Fontana di Eolo, marmo, 1779 ca., Parco Reale della Reggia di Caserta.



Fig. 18 G. Salomone, F. Carpi, Fontana di Cerere, marmo, 1783 ca., Parco Reale della Reggia di Caserta.



Fig. 19 G. Solomone, *Fontana di Venere e Adone*, marmo, 1780 ca., Parco Reale della Reggia di Caserta.



Fig. 20 T. Solari et al., *Fontana di Diana e Atteone*, marmo, 1786 ca., Parco Reale della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).



Fig. 21 Ingresso del Giardino Inglese sul lato orientale della fontana di Diana e Atteone, Parco Reale della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

Questo ‘esteso’ progetto paesaggistico, diviso tra l’elemento vegetale e l’elemento acquatico, necessitava, senza alcun dubbio, di una fonte di approvvigionamento e, date le dimensioni e le distanze da coprire, non si poteva non richiedere un intervento di alta ingegneria idraulica: questo si concretizzò proprio nella progettazione e realizzazione dell’Acquedotto Carolino (*fig.22*).

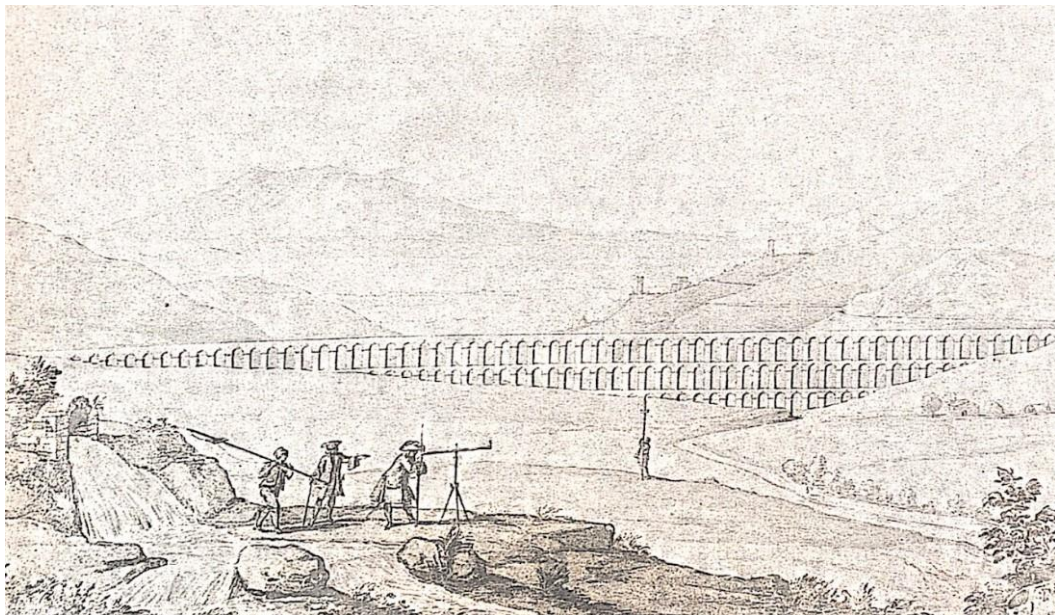


Fig. 22 L. Vanvitelli, Archi dell’Acquedotto reale di Caserta nel tenimento della Valle, disegno, 1752, Reggia di Caserta, Fondo Disegni, inv. 854.

Quest'opera – tra le più importanti realizzate nel regno borbonico – volle certamente emulare le opere degli antichi romani i quali, con stupendi quanto riusciti lavori, portarono l'acqua a scorrere in quanti più luoghi possibili e diversi tra loro; Luigi Vanvitelli, dovendo assicurare il necessario approvvigionamento idrico non solo per il Parco con le sue fontane e giochi d'acqua, ma anche per il palazzo e per quella la nuova città che sarebbe sorta nei pressi della residenza – senza abbandonare l'idea di poter incrementare l'alimentazione idrica della città di Napoli fino ad allora alimentata dall'acquedotto del Carmignano – elaborò un progetto alquanto ardito e, ad oggi, impensabile per l'epoca⁸⁴.

Una primissima fase, vide lunghe ed impegnate ricerche per trovare fonti d'acqua da cui attingere e che, per assicurare un'adeguata, abbondante e continua portata d'acqua, dovevano possedere come requisito quello di sorgere in un sito sicuramente più elevato rispetto a quello della Reggia, in modo da facilitare il raggiungimento di un giusto livello di pressione dell'acqua: motivo per cui, alle falde del monte Taburno (a 254 metri sul livello del mare), venne individuata una zona ricca di sorgenti e utile allo scopo⁸⁵.

Vanvitelli, nonostante avesse presentato diverse soluzioni per l'opera da realizzare⁸⁶, fu lasciato 'libero' dal re di attuare la soluzione che egli riteneva più opportuna ed efficace; a queste 'condizioni', l'architetto suddivise il lavoro in tre blocchi/zone:

1. dal monte Fizzo al monte Ciesco
2. dal monte Ciesco al monte Garzano
3. dal monte Garzano alla Reggia

I lavori, che iniziarono nel 1753 però, non videro un avvio simultaneo, infatti, solo i lavori dei primi due blocchi iniziarono contemporaneamente e solo più tardi iniziarono quelli del terzo; data l'estensione geografica del progetto, le varie zone inglobavano fiumi, monti e vallate differenti. Nella prima parte, il percorso si affiancava al fiume Isclero per poi proseguire fino al monte Ciesco; nella seconda, attraversava tre monti differenti (Croce, Longano e Garzano) e ben due vallate. Nella terza, invece, costeggiava il monte Calvo, attraversa quello di Casertavecchia proseguendo fino alla collina di Briano andando così ad alimentare, infine, cascata e fontane della Reggia di Caserta.

⁸⁴ M.R. Iacono, *L'Acquedotto Carolino*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, «ItaliaNostra» n. 377 (2001), pp. 26-27.

⁸⁵ Ibid. Tutte le sorgenti individuate rientravano nella tenuta di Airola, appartenente al principe della Riccia, il quale, solo dopo numerose vicende – burocratiche e giudiziarie – le cedette al re.

⁸⁶ Il tratto da 'coprire' correva fino alla Reggia per una lunghezza di ca. 38 chilometri.

Il condotto, risultato dei lavori, – largo 1,20 metri e alto 1,30 metri – venne realizzato, quasi totalmente, interrato ad eccezione, dunque, della fascia passante sui ponti: questa ‘eccezione’ venne segnalata sul percorso mediante 67 torrini (costruzioni a pianta quadrata a copertura tronco-piramidale) facenti funzione di sfiatatoi ai fini dell’ispezione del canale; oggi come allora, la parte più impattante a livello visivo e costituente l’aspetto scenografico dell’intero percorso, era la parte dell’acquedotto passante sul terzo ponte (quello impiegato a colmare il dislivello maggiore costituito dalla valle che separava i monti Longano e Garzano): in muratura di tufo a vista e su tre ordini di arcate – il cui numero aumentava progressivamente – comprendeva, al suo interno, un passaggio che permetteva di percorrere gli ordini di archi e, nella parte esterna superiore, una strada, con tanto di parapetti, che ne consentiva l’attraversamento anche in carrozza (*fig.23*).



Fig. 23 G. Cariatì, Acquedotto Carolino, disegno, seconda metà del XVIII sec.

Un’opera mastodontica, quella dell’Acquedotto Carolino con evidente riferimento all’architettura classica quindi, ma che, sin dal principio seppe rappresentare un elemento unico, ‘fuori dal comune’ che non mancò di attirare l’attenzione e la curiosità di viaggiatori e studiosi (come accade ancora tutt’oggi), stranieri e non, e che si ritrovavano a percorrere il Regno di Napoli alla ricerca del sapere e alla scoperta, ancora una volta, del ‘fascino del pittoresco’⁸⁷.

⁸⁷ M.R. Iacono, *L’Acquedotto Carolino*, cit., pp. 26-27.

Capitolo 4. Di intenzioni ‘reali e illuminate’ e simbologia massonica; le motivazioni ‘dentro’ il Giardino Inglese della Reggia di Caserta

Il quarto capitolo, sarà dedicato alla motivazione, all’intento celato nel progetto del Giardino Inglese della Reggia di Caserta e che, dalla lettura del lavoro di Carlo Knight, *Il Giardino Inglese di Caserta. Un’avventura settecentesca* (1986), sembrerebbe essere affine alla definizione di ‘nuovo giocattolo’, di distrazione atta a sollevare la regina Maria Carolina dalla spossatezza e noia dell’ultima gravidanza⁸⁸, dalle notizie politiche che non sembravano più darle, neanche quelle, giovamento, e che avrebbero gettato un’ombra sul reale interesse della regina rispetto al progetto del Giardino Inglese⁸⁹.

Da quanto è stato possibile constatare finora – e in particolare, durante l’analisi e lo studio del materiale necessario alla realizzazione di questo lavoro – all’aumentare dell’età degli studi condotti sull’argomento, in maniera direttamente proporzionale, sembrerebbero emergere visioni e pareri contrastanti sia in merito all’atteggiamento della regina stessa nei confronti di quest’opera, sia in merito alla ‘paternità’ del progetto stesso; una cosa, però, sembrerebbe certa, il carattere incisivo di Maria Carolina che, a prescindere della versione scelta, sarebbe stato, nel bene o nel male, molto incisivo quanto determinante.

È probabile, che più che in contrasto, le versioni di questa stessa storia possano essere una conseguenza di un carattere incisivo quanto di un’istruzione abbastanza restrittiva e rigida.

Effettivamente, a prescindere dalle condizioni e dall’ordine di nascita, il carattere ereditato dalla madre, l’imperatrice Maria Teresa d’Austria (1717-1780) e condiviso con la sorella Maria Antonietta, aveva messo a ‘dura prova’ entrambi le corti borboniche (una in Francia e l’altra a Napoli) e i rispettivi consorti Luigi XVI e Ferdinando IV i quali, il primo nel 1774 e il secondo nel 1768 avevano preso in moglie – all’epoca poco più che quindicenni – le ‘austriache’.

Ad una poco ‘seguita’(e ottavo genita) Maria Antonietta, si contrapponeva un’intelligente quanto colta (sorella maggiore) Maria Carolina, la quale, giungendo a Napoli, compì una vera e propria ‘invasione culturale’ continuando a coltivare i propri interessi quali la lettura e la cura della propria biblioteca personale che poteva vantare e contare oltre 10.000 volumi, arrivando

⁸⁸ Trattasi della gravidanza che vide dare alla luce l’ottavo figlio della coppia reale: la principessa Maria Clotilde. La stessa Maria Carolina, in un passo tratto da una sua corrispondenza, scriveva: «*Je me remets tout doucement des chagrins violents que j’ai éprouvés durant cette grossesse et qu’ on ne cesse encore de me faire éprouver et qui retardent mon rétablissement*». (*Correspondance Inédite de Marie Caroline Reine de Naples et de Sicile avec le Marquis de Gallo*, publiée et annotée par le Commandant M.H. Weil et le Marquis C. di Somma Circello, Paris 1911, Tome I, pp. 4-5).

⁸⁹ C. Knight, *Il Giardino Inglese di Caserta. Un’avventura settecentesca*, Sergio Civita Editore, Napoli, 1986, p. 20.

ad occupare diversi ambienti del piano nobile della Reggia di Caserta. Per questa ragione si è reso necessario anche un approfondimento sulla figura che potesse ‘vantare’ l’idea progettuale e che, quasi sicuramente, poteva se non escludere, ma andare oltre e cercare qualche motivazione intellettualmente più ‘nobile’ al Giardino Inglese di Caserta: ciò ha significato scavare più a fondo, cercare un’eventuale altra motivazione, o qualcosa che potesse andare ‘più in là’ rispetto a quanto scritto, ad esempio, da Harold Acton (1904-1994), scrittore, storico e collezionista d’arte britannico il quale, nell’introduzione alla stessa opera (sopracitata) di Knight (1986) aveva attribuito il desiderio di tale giardino da parte della regina Maria Carolina, come un atto di concorrenza proprio nei confronti della sorella minore che ne aveva fatto ‘costruire’ uno a Versailles; ad indirizzare progetto e regina al ‘gusto romantico’ per la natura e i suoi scenari (in contrapposizione al geometrico formalismo del giardino francese), sarebbe stato proprio un inglese, Sir William Hamilton, ambasciatore di Sua Maestà Britannica alla corte napoletana.

Diplomatico, archeologo, vulcanologo e socio della *Royal Society of London*⁹⁰ di cui per oltre trent’anni ne fu ‘corrispondente’ da Napoli: Hamilton manteneva informati gli studiosi britannici sull’attività eruttiva del Vesuvio spedendo anche, insieme alle lettere, campioni di lava, minerali semi di piante, ecc.; così, allo stesso modo, era interessato e inviava aggiornamenti anche sulle scoperte archeologiche a Pompei⁹¹.

Per circa trentacinque anni e per tutta la durata del soggiorno napoletano, Hamilton trova in Sir Joseph Banks⁹² – amico di vecchia data, botanico e allora presidente della *Royal Society* – l’interlocutore ideale per un’assidua corrispondenza epistolare su temi di varia natura tra cui botanica e giardini.

L’introduzione della persona di Sir Hamilton, permette riflettere sulla ‘paternità’ più che dell’opera del Giardino Inglese, della sua idea, in quanto più che commissionata dalla regina, pare che questa le sia stata ‘suggerita’ – per poi essere ‘accettata’ e infine realizzata a misura più che di gusto estetico, di significato desiderato e perpetrato dagli ideali di Maria Carolina – dallo stesso Hamilton: dal fitto scambio di pareri e lettere tra i due illustri *Sir* (Hamilton e

⁹⁰ La più antica associazione scientifica inglese fondata a Londra nel 1660 – con il benestare di Carlo II –; lo scopo era quello di promuovere l’eccellenza scientifica ai fini del benessere societario.

⁹¹ Knight C., *Il Giardino Inglese di Caserta*, cit., p. 13.

⁹² *Ivi.*, pp. 13-15. L’interesse per gli studi botanico-naturalistici spinsero Banks a partecipare in gioventù, con il capitano Cook, alla spedizione leggendaria dell’*Endeavour*; dal 1768 al 1771 compì il giro del globo, giungendo e visitando anche Tahiti, la Nuova Zelanda e l’Australia e da cui luoghi esotici, collezionando ogni sorta di seme o piantina, raccolse un erbario di ineguagliabile valore. Nel 1773 decise di stabilirsi a Londra avendo accettato l’incarico di ‘consulente speciale e direttore dei Giardini Reali’ e aver svolto un lavoro di trasformazione dell’Orto Botanico di Kew in un centro di acclimatazione per piante esotiche.

Banks), risulterebbe che la prima idea di realizzare un giardino ‘paesistico’ nel Regno delle Due Sicilie fu proprio di Hamilton e non della regina, come comunemente si possa pensare.

“D’altra parte bisogna riconoscere che Sir William, invece di rivolgersi al sovrano delle Due Sicilie (che sapeva di gusti rozzi, provinciale e poco interessato a quanto accadeva fuori dai suoi confini) preferì parlare del progetto con la regina. Essendo nata in Austria, Maria Carolina rappresentava infatti l’elemento cosmopolita e la componente “innovatrice” della Corte napoletana⁹³”.

È del 20 febbraio 1785 una lettera del diplomatico Hamilton in cui riferisce a Banks «La Regina di Napoli ha sposato il mio piano, affidandomi l’incarico di reperirle un giardiniere-vivaista inglese [...] Le ho detto che vi siete gentilmente offerto di aiutarmi: che le avreste trovato un giardiniere all’altezza del compito. Potete pertanto essere molto gentile, occupandovene direttamente?»⁹⁴. La questione della ‘scelta’ del giardiniere era, evidentemente, assai delicata, andava individuato con cura «[...] uomo di senso e di giudizio, dotato di grande competenza professionale»⁹⁵ e tra l’altro, con i mezzi disponibili, non poteva che essere assunto un esperto tra i migliori.

Hamilton venne, a questo punto, nominato da Maria Carolina ‘direttore del progetto’ e in una successiva lettera del 3 maggio (1785), si preoccupò di ‘tranquillizzare’ Banks su alcuni punti, in particolare sulla questione finanziaria: l’uomo che sarebbe stato scelto da Banks per ricoprire il ruolo, concordato, di giardiniere, non avrebbe avuto infatti alcun problema economico in quanto, già in partenza dall’Inghilterra avrebbe ricevuto la giusta somma di denaro per l’acquisto di semi e piante.

Alla fine, la scelta di Banks ricadde su John Andrew Graefer – che conosceva personalmente: si trattava di un esperto di ‘prim’ordine’; noto nell’ambiente botanico per l’introduzione in Inghilterra di piante esotiche, alcune proprio da ‘quell’Oriente’ citato nel precedente capitolo, in particolare dal remoto Giappone, e che sarebbe stato certamente all’altezza del nuovo incarico presso la corte borbonica. In quei momenti Hamilton e tantomeno Banks, avrebbero potuto immaginare che la partenza e l’arrivo di Graefer in terra napoletana, avrebbe comportato

⁹³ *Ivi.*, p. 15. L’autore aggiunge «Non va inoltre dimenticato che la regina delle Due Sicilie e quella di Francia erano sorelle, e che molto spesso proprio nelle famiglie s’accendono le più vive rivalità. Non è pertanto improbabile che Hamilton abbia menzionato il “giardino inglese” realizzato da Maria Antonietta al Petit Trianon di Versailles, per eccitare lo spirito d’emulazione di Maria Carolina».

⁹⁴ British Museum, Additional Manuscripts, 34048, pp. 22-23.

⁹⁵ Knight C., *Il Giardino Inglese di Caserta*, cit., p. 15.

una serie quasi interminabile di rinvii (e non poche complicazioni economiche) e che si sarebbero conclusi solamente un anno dopo ‘l’ingaggio’⁹⁶.

Nel 1782 la moglie di Hamilton, Catherine Barlow morì, lasciando l’uomo in solitudine in un regno, quello delle Due Sicilie, geograficamente (oltre che politicamente) ‘periferico’ rispetto al resto d’Europa; una situazione di ‘stallo’ quella del vedovo Hamilton che solo un progetto come quello della creazione del nuovo giardino avrebbe potuto ‘smuovere’; otto giorni dopo l’arrivo di Graefer però, il 26 aprile 1786, il vulcanologo Hamilton venne scosso da un ‘terremoto’, probabilmente, di intensità maggiore, ma strettamente legato alla propria sfera personale e amorosa: l’arrivo di Emma Hart, giovanissima seconda moglie di Hamilton «[...] passato alla storia per la celeberrima tresca della fascinosa e fedigrafa seconda moglie, mentre avrebbe invece meritato di tramandare il suo nome alla posterità [...] per l’instancabile attività di mecenate esercitata nei campi dell’arte e della scienza»⁹⁷.

⁹⁶ *Ivi.*, p. 17.

⁹⁷ *Ibid.*

4.1 Giardino Inglese o giardino massonico?

Quello che Fiorenza (2016) definiva ‘sospetto’ in merito all’identità del Giardino Inglese come, in realtà, un percorso di iniziazione massonica dipendeva dal fatto che – al di là della personalità a cui apparteneva l’idea del progetto –, almeno l’ispiratrice, fosse stata, ad ogni modo, la regina Maria Carolina, la quale ne sostenne sempre la realizzazione e la difese, anche, da qualsiasi ingerenza che avesse potuto avanzare la corte o il Re stesso e per cui si rende necessario comprenderne percorsi, legami e simbologia (in fondo poi, nemmeno così ‘nascosta’).

Un primo aspetto da considerare è quello che la Gran Loggia Inglese (risultato della fondazione delle quattro Logge locali e della creazione delle Logge di rito scozzese che ebbe luogo nel 1735), sarebbe da considerarsi il fattore più incidente per l’ispirazione del ‘nuovo’ movimento del giardino da intendersi come luogo dove fosse possibile fruire della natura al suo ‘stato brado’, con la conseguente nascita del ‘moderno’ giardino inglese; difatti – come si era verificato anche per il caso del giardino inglese del *Petit Trianon* a Versailles – lo ‘spazio’ del giardino inteso come luogo di intima fruizione, doveva essere riservato a pochi intimi perché certamente non adatto a grandi eventi e manifestazioni come nel caso di quello ‘all’italiana’ (o francese). Un ‘artificiale’ ritorno al ‘primitivo’, all’antico e alla riflessione che da questo ne scaturiva mediante la contemplazione di corsi d’acqua, bacini e vecchie rovine (con tanto di tempietti neogotici) in un contesto comunque opportunamente delimitato per evitare irruzioni e contaminazioni esterne; il giardino inglese divenne il mezzo per l’interpretazione della nuova sensibilità romantica che, nell’Ottocento, registrò un riscontro particolarmente positivo. Il ‘nuovo giardino’ però seppe includere anche il nuovo ideale di interpretazione tra il paesaggio e qualcosa (in termini di luogo) più spirituale, proprio come poteva essere un santuario, in una commistione di contrasti tra luce ed ombra, tra il silenzio e il fragore delle cascate, tra ampie distese verdi e ‘angusti’ sentieri’, ‘situazioni’ in cui ‘fratelli spirituali’ potevano ritrovarsi e spaziare nel classicissimo dualismo massonico tra ragione e mito⁹⁸.

Certamente non tutta la simbologia presente può essere univocamente interpretata come massonica e ascrivibile al movimento, ma sicuramente, co-esistono però elementi che conducono a una riflessione più profonda e legata alla sfera religiosa e/o teologica; risalirebbe, ad esempio, la condizione per la quale il giardino dovesse contenere sette (o un multiplo di

⁹⁸ S. Fiorenza, *Nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta*, cit., p. 63.

sette) piante perenni⁹⁹ (proprio come la Camelia, l'Agave citate anche in precedenza) in quanto, per le sue virtù occulte, questo numero – il sette – tende a realizzare tutte le cose: proprio nel numero sette, la mistica dei numeri, identifica la completezza, comprendendo la somma del numero quattro – il numero della materia – e il tre – a rappresentare lo spirito – . Al di là di credenze mistiche e somme 'magiche, il numero sette è il numero costituente della Bibbia, come sette i nomi con cui si identifica Dio stesso, e come sette furono i giorni necessari alla creazione del mondo; il settimo giorno non fu solo quello in cui Dio si riposò dopo il suo atto creatore ma anche il giorno in cui, per la botanica e sin dall'antichità, si raccomandava la dimora e la semina di nuovi fiori nel settimo giorno di luna crescente, la stessa luna che cambia ogni sette giorni. Ovviamente non poteva mancare un richiamo anche alla massoneria tratta qui in ballo, poiché anche in questo caso, il numero sette è richiamato, in particolare, dai lati del grembiule del massone nelle diverse forme rappresentate; così come le piante contenute nel giardino esprimono tutta la potenza divina, rappresentano il creato, posseggono 'poteri', rappresentano virtù e aspirazioni umane, esistono altri elementi 'scontatamente' ricorrenti e ma caratterizzati da una potente simbologia proprio come l'acqua (e tutto ciò che ne deriva).

Nel Giardino Inglese la presenza dell'acqua è fondamentale, non solo per ragioni idrico-botaniche o decorative (essendo l'elemento presente sotto forma di bacini, cascate ecc.), e per quantità (tanto da dover realizzare un'opera come l'Acquedotto Carolino per l'approvvigionamento dell'intero parco) ma anche per il suo significato originario di 'sorgente' di vita, fluente ed ospitale nei confronti di ogni specie, animale o vegetale che sia; in presenza di acqua, spesso (come anche nel caso del Giardino Inglese di Caserta), c'è sempre un ponte ad unione di due rive a rappresentanza del dualismo di ogni cosa e che pervade anche l'essere e la transizione, l'attraversamento, da uno stadio all'altro, proprio come da una sponda all'altra di un corso d'acqua.

Queste che potrebbero sembrare ricostruzioni fantasiose però, costituiscono, ad ogni modo, il Giardino Inglese che, in fin dei conti, rappresenta la meta di una passeggiata che rende unico (quanto soggettivo) il 'colpo d'occhio': irripetibile per ciascun visitatore (profano o iniziato che sia) e risultato dell'unione tra visione e stato (d'animo) del visitatore, che generano 'l'uno', l'unicità della 'nuova' visione, del nuovo essere (giardino e non). In tempi relativamente moderni, numerosi scrittori, studiosi di esoterismo e persino psicologi, si sono occupati dello

⁹⁹ Caratteristica di questo genere di pianta è quella di un ciclo vitale che dura oltre due anni e, a differenza di piante annuali o biennali, durante la stagione fredda, la sua parte aerea può morire contrariamente alla radice in grado poi, in primavera, di dare origine a nuove 'porzioni' di pianta.

studio dei simboli evidenziando quanto questi abbiano, da sempre, una notevole influenza sulla mente dell'uomo, senza conoscerne necessariamente il significato: questo viene acquisito a livello cerebrale e, 'interagisce' con l'esterno, prevalentemente, mediante la vista; da dati raccolti in studi (come quello di programmazione neurolinguistica), il sistema visivo è quello che registra maggiore prevalenza rispetto agli altri (cinestetico e auditivo), il che significa che sembrerebbe che gli esseri umani utilizzino maggiormente la vista rispetto agli altri sensi: le immagini evocano percezioni e sentimenti interagendo, a livello emozionale, sull'acquisizione e 'l'apprendimento' di quanto osservato, consentendo così a qualcosa (come il simbolo) di essere percepito (se non compreso) pur non avendone piena contezza e perpetuando così nel tempo la sua efficacia¹⁰⁰.

Dalla necessità comunicativa, alla trasmissione di un vero e proprio patrimonio di conoscenze per ristrette cerchie di individui (proprio come le logge massoniche), il simbolismo venne sempre più considerato il più alto mezzo di insegnamento e conservazione di grandi segreti e misteri; da qui la nascita di sistemi simbolici interamente dedicati alla filosofia, all'occulto, alla religione ecc., e in merito ai quali si espressero anche studiosi del calibro di Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Carl Gustav Jung (1875-1961).

¹⁰⁰ Meluzzi A., Barrella T., *Culture esoteriche e significati nascosti*, cit., pp. 17-19. In merito al patrimonio di forme originarie come strumento per la lettura del pensiero simbolico, si rimanda anche a C.G. Jung, *Psicologia e Alchimia*, ed. Boringhieri, Torino, 1981.

4.2 Cultura illuministica e ideologia massonica: gli esordi della massoneria napoletana

Quelli contenuti all'interno del Giardino Inglese della Reggia di Caserta però, sembrerebbe possibile ricondurli, quasi univocamente, ad una 'tipologia' o quanto meno, sembrerebbe possibile attribuirgli un unico significato: quello di giardino come chiaro percorso iniziatico alla massoneria. Trovandoci in contesto casertano però – prima di procedere con un'analisi degli elementi presenti all'interno del Giardino interpretabili come massonici – si rende necessaria qualche nozione sulle modalità e i 'primi passi' compiuti, da quali logge e seguendo quali riti.

Risale agli inizi degli anni novanta la pubblicazione del lavoro di Rosanna Cioffi, *La Cappella di Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica* (1994), la quale nella seconda parte dell'opera tracciò parte della storia, e in particolare, degli esordi della massoneria napoletana: a Napoli, le prime logge massoniche sarebbero state introdotte già durante il vicereame austriaco (1707-1734) e, con ogni probabilità, da personalità appartenenti alla cerchia militare; la fonte più antica, attinente e inerente alla questione, sarebbe rappresentata da un manoscritto anonimo, redatto nella seconda metà del Settecento e conservato presso la Società Napoletana di Storia Patria e delle quali logge però, si avrebbe contezza tra il 1749 e il 1751 – in realtà, 'l'incerta' periodizzazione, sarebbe solo da addurre a 'chiusure' e 'riaperture' delle stesse a seguito di vicissitudini politiche e dei regnanti che si avvicendavano al regno di Napoli; ma più che per una questione di datazione, un altro riferimento – questa volta inerente all'anno 1745 – (un manoscritto) conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e redatto da Emanuele Palermo nei primi anni dell'Ottocento, fornisce ulteriori dettagli, in particolare, inerenti alla formazione della loggia napoletana in fase di fondazione e a chi sarebbe andato il ruolo di maggior grado, quello di Gran Maestro (di loggia). Persone distinte e di alta gerarchia, ecco 'l'utenza' di queste logge che andavano formandosi e 'sotto' la cui 'protezione', l'organizzazione avrebbe potuto riconoscere un incremento¹⁰¹; per motivi che però non verranno approfonditi in questa sede, della carica di Gran Maestro venne presto, e a pieni voti, investito Raimondo di Sangro Principe di Sansevero (1710-1771) – ancora oggi – una tra le personalità chiave della storia napoletana, per la 'questione massonica' e non solo.

Nel 1744, assieme alla vittoria di Velletri di Carlo III sugli austriaci – con la conseguente e definitiva affermazione della dinastia Borbone a Napoli – con l'occasione, le cronache

¹⁰¹ R. Cioffi, *La cappella di Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Edizioni 10/17, Salerno, 1994, pp. 72-73.

registrarono un ulteriore ‘fatto’, nonché l’impegno in battaglia di due personaggi in particolare: proprio il sopra citato principe di Sansevero, Raimondo di Sangro, e il conte piacentino Felice Gazzola (1698-1780) – responsabile dell’iniziazione del Principe alla ‘setta segreta’ successivamente al loro incontro che si può fare risalire nel 1742 ca.¹⁰² – entrambi ‘colti’ militari, al contempo amanti delle arti e praticanti le scienze ma, soprattutto, massoni che ben seppero essere espressione, mediante le a loro attività utilitaristica, dei propri interessi senza mai entrare in opposizione con il sovrano fino a quando ‘l’associazione’ non attirò i sospetti del clero e in particolare di due gesuiti Francesco Pepe e Innocenzo Molinari; i due gesuiti scatenarono una vera e propria guerra nei confronti del Principe e della massoneria, muovendo accuse di miscredenza e di volontà sovversive. La causa di cotanto accanimento fu individuata nella pubblicazione nel 1750 di un’opera firmata (ancora una volta) proprio da Di Sangro: *Lettera Apologetica dell’Esercitato accademico della Crusca contenente la difesa del libro intitolato Lettere d’una peruana per rispetto alla supposizione de’ quipu scritta alla duchessa di S*** e dalla medesima fatta pubblicare*, la quale sembrerebbe mostrare più livelli di lettura. Da un primo livello, infatti, questa lettera conteneva una lunga disquisizione sui *quipu* – sistema di notazione basato su cordoncini annodati e di diversi colori e di largo utilizzo tra gli Inca in Perù nel periodo precolombiano –, sul loro potenziale comunicativo, su di un significato più ‘ricco’ del signficante; andando più in profondità, in un secondo livello, però, l’occasione era parsa ‘ghiotta’ per disquisire, in modo provocatorio, di questioni tra sacro e profano, ed esprimere opinioni che poco confacevano con le Sacre Scritture della dogmatica chiesa cattolica: studi e analisi condotte sul testo, infatti, inseriscono questo in un filone innovativo e poco tradizionale a cui la Massoneria, all’epoca, ne faceva piena adesione.

L’immagine che ne emergeva del Principe – così come accade ancora tutt’oggi – risultava, ad ogni modo e in ogni occasione, avvolta da profondo mistero; ne emergeva una figura pressoché partecipe a chissà che lugubri rituali esoterici, complice non di poco la sua partecipazione alla Massoneria ricordata più per la caratteristica della ‘segretezza’ che per le idee e la cultura progressista diffusasi in Europa (proprio mediante le logge). Probabilmente, un ruolo ancora più impattante e determinante alla ‘costruzione’ di questo ‘fumoso’ personaggio, lo svolse la Cappella di famiglia e attigua al palazzo dei principi di Sansevero, nonché Cappella Sansevero (o anche Pietatella) – situata nei pressi di piazza San Domenico Maggiore a Napoli e oggi, sconosciuta, tra i più importanti musei della città –. Sono innumerevoli le leggende legate a questo luogo di culto, basti pensare però che la sua carica decorativa complessa e impregnata

¹⁰² G. Giarrizzo, *Massoneria e Illuminismo nell’Europa del Settecento*, Marsilio Editori, Venezia, 1994, p. 112.

di simbologia e allegorie scultoree, ha attratto, incuriosito e inquietato, anche i più avventuri visitatori¹⁰³; ai meriti militari (con la vittoria di Velletri) che condussero il Principe ad un buon posizionamento all'interno della corte e tra le grazie del re (guadagnandosi il riconoscimento dello stesso), corrisposero altrettanti passi compiuti dallo stesso nell'ambito massonico, una scalata alla ricerca di un ruolo anche nell'aristocrazia napoletana: questa forte ambizione, dopo la nomina a Gran Maestro (non di un ma di tutte le logge napoletane) e la pubblicazione della *Lettera Apologetica*, culminò con lo scaturire di rivalse e timori (persino da parte del re) che la Massoneria potesse prendere il sopravvento, conducendo così, il 10 luglio 1751, alla promulgazione (da parte di Carlo III) di un editto che, in sostanza, proibiva la 'Libera Muratoria' nel regno napoletano. Se il provvedimento non provocò la fine dell'organizzazione decretò, invece, il banno definitivo del Principe dalla 'cosa pubblica' che, da quel momento, tra curiosità scientifiche e costruzione di memorie familiari, reimpiegò il luogo di culto dei Sansevero come proprio mausoleo, disseminandolo di 'messaggi' (che in vita non era stato in grado di disseminare abbastanza nelle proprie opere), e che lo avrebbe accolto anche dopo la morte (del corpo).

¹⁰³ R. Cioffi, *Storie e leggende di un principe e della sua cappella. Da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce*, in «Napoli Nobilissima», settima serie, volume V, Fascicolo I (gennaio-aprile 2019), pp. 37-38. Ad alimentare la 'deviata' fantasia popolare, non mancarono articoli, saggi e racconti scritti anche da intellettuali come Benedetto Croce (1866-1952), il quale, a fine Ottocento, volle dedicare 'qualche' parola a «la incarnazione napoletana del dottor Faust», nella sua opera *Storie e leggende napoletane* (1919).

4.3 La Massoneria nella Reggia di Caserta

Le opere e gli elementi utili per un'interpretazione simbolica della Cappella Sansevero, sono innumerevoli, ma questi non sono stati – e non lo saranno – affrontati nel corso di questo studio; basti sapere però, così come già chiarito da Cioffi (1994), che l'opera in questione, così come gli elementi architettonici e statuari in essa collocati siano, effettivamente, espressione di una loggia massonica¹⁰⁴; dunque, ciò che non può essere affermato per la Pietatella, lo si può osservare però (oggi come allora), in un affresco, eseguito e firmato (nel 1782 ca.) da Heinrich Friedrich Füger (1751-1818) – pittore austriaco e protetto della regina Maria Carolina – e, ancora poco noto, collocato nella biblioteca della Reggia di Caserta: generalmente indicato con il titolo di *La Scuola di Atene*, dopo un'attenta analisi e precisa lettura, è possibile ascrivere il tema rappresentato (con simbologia annessa) a un contesto culturale ben preciso, nonché, proprio quello dell'organizzazione massonica che a Napoli, negli anni ottanta, sembrava 'operare' in maniera differente¹⁰⁵; sotto la protezione della Regina Maria Carolina stessa, di fatto, l'organizzazione poté così abbandonare il carattere di segretezza con cui oramai era solita svolgere le proprie attività. Di grande cultura e frequentatrice dei salotti di corte dove si avvicendavano nobili, intellettuali e studiosi – la maggior parte passoni –, sull'onda dell'invasione culturale intrapresa con il suo arrivo e incoronazione a regina consorte a Napoli, Maria Carolina aveva ben presto rivendicato non solo il suo interesse ad entrare a far parte del Consiglio di Stato (dopo la nascita del primo figlio maschio ed erede al trono Carlo Tito, infatti come da contratto, la regina ne aveva 'guadagnato' di diritto l'ingresso), ma anche la realizzazione dell'idea di una loggia massonica tutta al femminile. Le strane idee filo-austriache della regina (data anche la sua provenienza e quella degli altri parenti-regnanti), lontane dagli ideali filoborbonici di corte, non convinsero mai Bernardo Tanucci (1698-1783), ministro delle finanze fin dai tempi di Carlo di Borbone (padre del re Carlo III e consorte di Maria Carolina), tanto da far accusare, con scarsi risultati, gli appartenenti all'organizzazione e 'amici' della regina di sovversione governativa; non solo il fallito tentativo del ministro non riuscì nulla contro la massoneria, al contrario, incoraggiò la regina, come visto finora e si vedrà ancora nei prossimi paragrafi, a proseguire ed intraprendere negli anni Ottanta del Settecento, ulteriori

¹⁰⁴ Così come da parere emerso alla lettura dell'articolo di J. Colton, *Raimondo di Sangro and the Cappella Sansevero: an Enlightenment Shrine in Eighteenth-Century Naples*, «Interfaces. Image-Texte-Language», 4 (1993), pp. 213-240, per la quale la Massoneria ebbe sicuramente un ruolo centrale e influente ma non determinante nella vita di Raimondo di Sangro e in un'opera come quella della Cappella di Sansevero. Piuttosto bisognerebbe pensare alla Pietatella come a un catalizzatore di attività accomunate dall'interesse e il fascino per i 'simboli', assecondati a pieno in un'opera del genere piuttosto che in tutte le altre (letterarie comprese).

¹⁰⁵ R. Cioffi, *La cappella di Sansevero*, cit., p. 116.

iniziative di matrice massonica¹⁰⁶. Una di queste opere, commissionata nel 1782, fu proprio la decorazione della propria Biblioteca Palatina, con un ciclo dedicato alle arti e alle scienze, che include, tra l'altro, il sopracitato dipinto de *La Scuola di Atene* (fig.24) – titolo fu ispirato al più famoso affresco realizzato da Raffaello presso le Stanze Vaticane di Città del Vaticano (fig.25) –.



Fig. 24 H.F. Füger, *La scuola di Atene*, affresco, 1782 ca., Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta, Caserta.

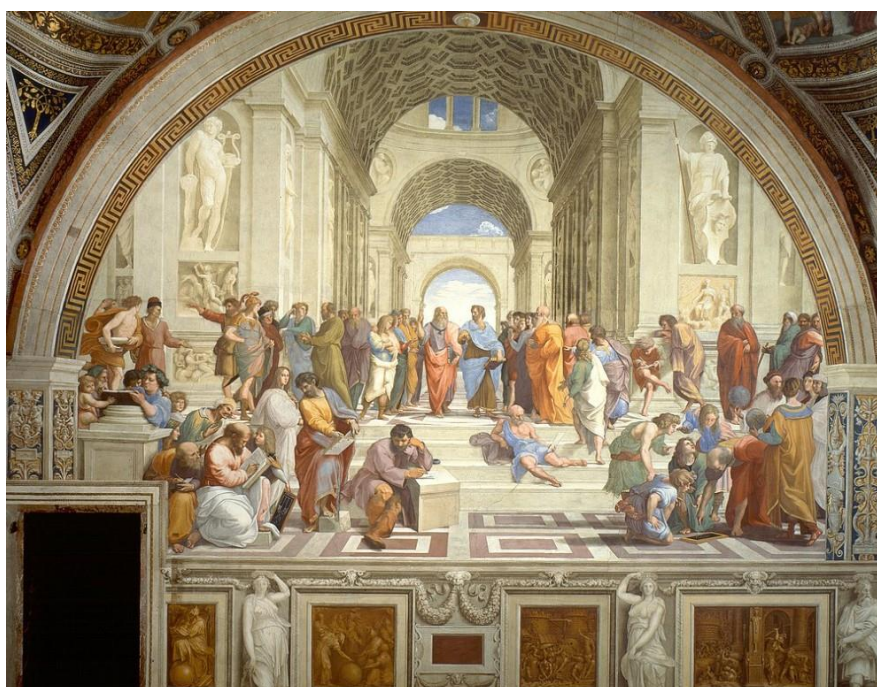


Fig. 25 R. Sanzio, *Scuola di Atene*, affresco, 1510 ca., Musei Vaticani (fotografia di Amedeo Lomonaco).

¹⁰⁶ L. Giorgi, *Il Giardino Inglese nella Reggia di Caserta. Tòpoi letterari, miti e simboli dagli Acquaviva alla Massoneria*, Edizioni Saletta dell'Uva, Caserta, 2020, p. 19.

Dall'osservazione analisi dell'opera, oltre che notare elementi allegorici che parrebbero, sorprendentemente, derivanti dalla Cappella del Principe di Sansevero¹⁰⁷, si è testimoni di riferimenti a un sapere ermetico, e più precisamente, è possibile assistere a quello che dovrebbe essere lo svolgimento del rito di iniziazione di un giovane apprendista alla Massoneria¹⁰⁸.

La scena è ambientata in un tempio classico (sul cui sfondo è possibile intravedere il frontone di un ulteriore tempio e un colonnato ionico¹⁰⁹), mentre nella zona centrale, è possibile scorgere due colonne scanalate e che alluderebbero alle due colonne simbolo del tempio di Salomone e poste all'ingresso di ciascuna loggia massonica¹¹⁰; all'ingresso del suddetto tempio l'immediata raffigurazione di un obelisco sorretto da quattro leoni alati – elemento spesso riportato dall'iconografia ermetica – riportante incisi i nomi di *Marcus Aurelius/Epaminondas/Socrates/Homerus/Phidias*, uomini e famosi esempi di virtù politiche, etiche ed artistiche a sostegno, anch'essi – e di fatti anche rappresentati graficamente ai piedi dell'obelisco stesso – a testimonianza, del momento rappresentato contiguo in quanto, in scena, sta avendo pieno svolgimento la 'cerimonia di iniziazione' che vede il protagonista, giovane iniziato – secondo quanto previsto dall'atteggiamento della cerimonia di ricezione dell'apprendista¹¹¹) al centro della scena di spalle (con la spalla sinistra scoperta) e inginocchiato (con la gamba piegata a 'squadra', a novanta gradi). Nella mano destra un libro, la Bibbia (da cui dovrebbe trarre ispirazione) mentre sgomento assiste allo svelamento della Sapienza (Conoscenza e Verità), raffigurata nella statua di donna velata su piedistallo inciso, avvolta da un fumo che, ulteriormente, rafforzerebbe il carattere ermetico del momento. Il giovane, tra l'altro, non è solo, ma bensì assistito dalle scienze d'ausilio e indispensabili al caso (l'iniziando in acquisizione di sapienza):

¹⁰⁷ Si fa riferimento alla figura femminile velata posta su di un basamento riportante l'iscrizione: '*Quae fui/sum ero/numquam detecta*', '*Mai fui scoperta/Scoperta non sono/Non sarò mai scoperta*' – dall'archeologo e studioso del Nuovo Testamento William Mitchell Ramsay (1851-1939), si sa quest'iscrizione trovarsi scolpita sul simulacro di Iside a Sais – e che sembrerebbe richiamare proprio la presenza delle figure velate che occupano la Pietatella di Napoli.

¹⁰⁸ R. Cioffi, *Al di là di Luigi Vanvitelli: Storia e Storia dell'Arte nella Reggia di Caserta*, in *Caserta la Storia*, J. Capriglione *et al.* (a cura di), Paparo Edizioni, Napoli, 2000, pp. 84-105.

¹⁰⁹ Un tempio analogo lo si ritrova tra i disegni di Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) disegnatore e scrittore francese, eseguiti in occasione della realizzazione del frontespizio dell'*Encyclopédie*; già alla fine dell'Ottocento, tale scelta architettonica non venne considerata casuale da coloro i quali si interrogarono e avanzarono diverse ipotesi sul potenziale simbolismo massonico presente nel suddetto frontespizio. Per chiarimenti sul tema si rimanda a R. Cioffi, *La cappella di Sansevero*, cit., p. 157, nota 112.

¹¹⁰ Nei *Libri dei Re*, al momento della costruzione del Tempio, la colonna di destra è indicata con il nome di *Jachin* (*Egli stabilirà*), quella di sinistra *Boaz* (*Lui è forza*); in una rielaborazione, la simbologia massonica, riprendendo il tema, rivide il significato della colonna di sinistra *Boaz*, attribuendogli il significato di 'bellezza'.

¹¹¹ R. Cioffi, *La cappella di Sansevero*, cit., p. 117.

- Astronomia: dotata di compasso e raffigurata nell'atto di 'misurare' il cielo nel quale è possibile individuare lo zodiaco.
- Geometria: anch'essa dotata di compasso e tavola su cui sono riportate delle figure geometriche, che Giorgi (2020) non esclude possa trattarsi del Teorema di Pitagora e il riferimento a questo, ovviamente, non sarebbe casuale.
- Astrologia: rappresentata come da indicazione iconologica di Cesare Ripa (1555-1622) con una corona di stelle sul capo e uno scettro in una mano.

Per quanto riguarda invece le figure che dovrebbero rappresentare la segretezza dell'organizzazione e il contributo dato all'iniziato oppure offerto da quest'ultimo (rispettivamente collocate a sinistra della scena intente a cingere un serpente *urobòro*¹¹² l'una, e una scatoletta con una moneta l'altra) e la Storia (rappresentata con la testa cinta di alloro e indicante l'obelisco con iscrizione o in atto di scrivere ai piedi di questo i nomi di coloro che seguendo i 'gloriosi esempi' avrebbero potuto aggiungersi al glorioso elenco di virtù storiche mediante il proprio 'contributo'), successivamente all'analisi di alcune fonti, sono state riscontrate versioni contrastanti¹¹³ (ma che non verranno di seguito analizzate in quanto non strettamente inerenti al presente lavoro sul Giardino Inglese della Reggia di Caserta).

Non mancano ovviamente teorie ed intuizioni su di ulteriori figure rappresentate (come l'uomo in primo piano in piena riflessione e la rappresentazione dello stesso pittore Füger con tanto di tavolozza, 'accompagnato' dal suo di maestro dotato di corona di alloro cingente il capo) così com'è evidente che nel dipinto non siano stati rappresentati (con ogni probabilità volutamente), in maniera esplicita, tutti gli elementi simbolici appartenenti al rito (*fig.26*) come le due colonne di *Jachin* e *Boaz* sono rappresentate lateralmente e non all'ingresso vero e proprio del tempio;

¹¹² Simbolo rappresentante un serpente che si morde la coda a formare un cerchio senza inizio né fine.

¹¹³ In particolare, si fa riferimento ai lavori di Cioffi (1994) e Giorgi (2020) a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

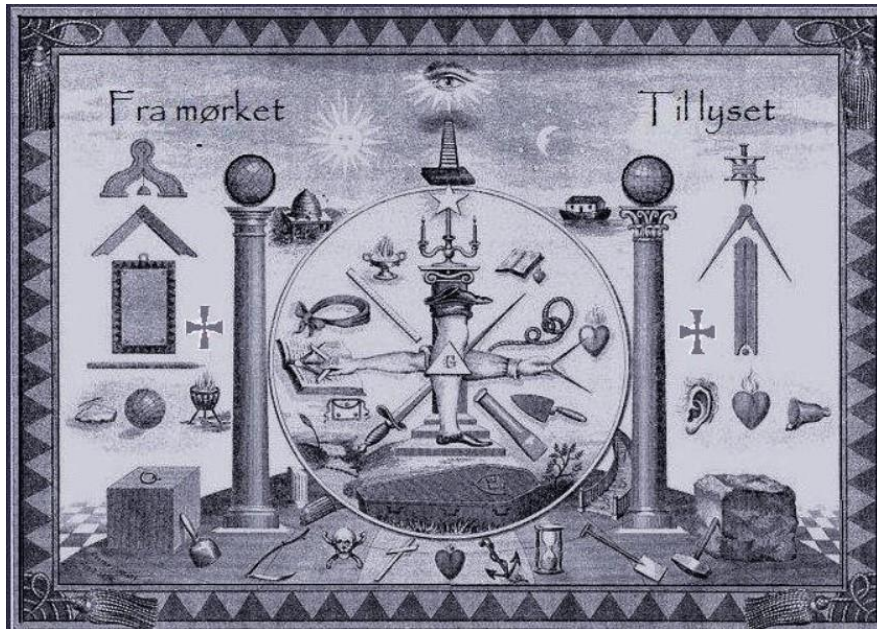


Fig. 26 G. Kinning, *Masonic emblems*, disegno, 1874, Londra.

i gradini di quest'ultimo sono due e non tre – come prescritto affinché possa compiersi il 'passaggio' dell'iniziato dal mondo profano a quello iniziatico –, e il pavimento di piastrelle, si quadrate e colorate, ma non di bianco e nero a simboleggiare l'opposizione e il dualismo 'tipico' tra luce ed ombra. Questo perché è probabile che l'affresco volle essere, sin dal principio, una poi non così velata allusione più che una precisa raffigurazione dell'iniziazione di un Apprendista, ma ciò che appare evidente ancora oggi alla visione dell'opera, è la volontà dell'artista di voler rappresentare un momento, una cerimonia, un rituale esistente in quel momento, ed esistito realmente, come testimoniano nomi e 'volti' dei personaggi storici che avrebbero potuto prestarne testimonianza.

Certo è, invece, che se anche per quest'opera la totalità degli elementi forniti non potesse (anche se per scelte autoriali) rappresentare appieno la 'realtà massonica' che si viveva nelle logge napoletane e a corte, questo non poteva essere altrettanto affermato per il Giardino Inglese della Reggia, luogo in cui, al contrario, gli elementi, vennero rappresentati tutti e per di più materialmente realizzati, e la cui ideazione risale proprio al medesimo periodo.

4.4 Il Giardino Inglese (massonico) della Reggia di Caserta e il suo percorso iniziatico

Dopo le curiose quanto necessarie premesse e informazioni dei paragrafi precedenti, risulterà certamente più comprensibile lo spirito e la composizione dell'*entourage* culturale alla base – dall'ideazione alla realizzazione – del progetto del Giardino Inglese. Immersi nel verde e nell'apparente casualità che caratterizza questo Giardino espressione e riflesso di idee, valori e concezioni massoniche, in realtà, questo volle rappresentare – e lo fa tutt'oggi – un cosciente quanto razionale percorso dell'aspirante adepto attraverso le tre fasi alchemiche della Grande Opera¹¹⁴:

1. *Nigredo*: fase associata al colore nero, e all'elemento terra e con tutto ciò che, generalmente, è putrefazione. Il caos primordiale a cui sarebbe destinato l'uomo che come un corvo, vaga nello scuro della notte, cieco dalla mancanza di luce e conoscenza è ignaro di ciò che lo attende.
2. *Albedo*: è la fase del chiarimento e dell'illuminazione; il colore predominante in questo dualismo tra ombra e luce è il colore bianco, e l'uomo nella sua migliore 'primavera' si rinnova proprio come la luna nella sua fase crescente.
3. *Rubedo*: il fuoco della conoscenza che incendia la coscienza; è la fase dell'incontro e della fusione tra anima e spirito. Come una fenice che rinasce dalle proprie ceneri, in un tramonto rosso fuoco trova il suo equilibrio in una serie di infiniti dualismi come, per un attimo il Sole e la Luna al termine di un lungo giorno e al principio di uno nuovo.

Successivamente alla definizione di queste tre fasi, è indispensabile individuare le effettive tappe, o meglio, le dodici 'stazioni'¹¹⁵ che compongono il percorso iniziatico; passi da seguire ed eseguire affinché il tutto acquisisca il senso ricercato e l'iniziato raggiunga la conoscenza, l'equilibrio e l'illuminazione agognata divenendo, a tutti gli effetti, parte dell'organizzazione.

1. Ad accogliere l'iniziando al percorso, una serie di 'avvertimenti' precedono l'inizio del percorso vero e proprio: all'ingresso del Giardino, infatti, vi è collocata – con funzione

¹¹⁴ In riferimento al latino *Magnus Opus*, nonché l'itinerario alchemico, di lavorazione prima e trasformazione poi, necessari alla realizzazione della pietra filosofale (simbolo alchemico e sostanza atta al risanamento della corruzione della materia); i tre passaggi previsti (quattro in origine e poi accorpati), condurrebbero alla graduale metamorfosi dell'alchimista. Secondo tradizione (ermetica) gli stessi processi di laboratorio, caratterizzati da specifiche mutazioni di colore, rappresenterebbero essi stessi, metafore del percorso iniziatico.

¹¹⁵ Per ognuna di queste e, più in generale per il percorso in sé, si segnalano con visioni e versioni differenti ma, altrettanto rilevanti, i lavori di Meluzzi (2021), Giorgi (2020), Fiorenza (2016).

di protezione e controllo – in qualità di ‘guardiano della soglia’, una *Sfinge* (fig.27). Il percorso verso il cambiamento può effettivamente avere inizio.



Fig. 27 *Sfinge*, particolare nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta, scultura in marmo, XVI-XVII sec. (fotografia di Claudia Pizzano).

2. Di fronte la Sfinge, trova posto *Atlante* (fig.28), che condannato a sostenere la volta celeste sulle sue spalle per essersi ribellato a Zeus, identifica l'enorme fatica e l'impegno che l'adepto dovrà compiere nella propria 'opera titanica' di cambiamento.



Fig. 28 *Atlante*, particolare nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta, scultura in marmo, XVI-XVII sec. (fotografia di Claudia Pizzano).

3. Più che un ulteriore avvertimento, *La fontana del pastore antico* (fig.29), può essere interpretata come il primissimo passo di questo ‘lungo’ percorso: questo perché, la scultura identificata come pastore o Batto, potrebbe rappresentare anche Mercurio (Hermes); nelle opere d’arte, raramente quest’ultimo è rappresentato (come invece accade in questo caso) come un pastore nell’atto di suonare l’*aulos*, tipico flauto a doppia canna¹¹⁶; la sua presenza all’interno del Giardino Inglese è da interpretare come la figura di mediatore (essendo quest’ultimo messaggero tra le ‘cose’ divine e quelle della Terra) che mediante l’intuito, da vero maestro, riesce a trovare (ancora una volta) compromesso ed equilibrio nelle cose.

¹¹⁶ Meluzzi A., Barrella T., *Culture esoteriche e significati nascosti*, cit., p. 164. L’iconografia in questione, la si ritrova solitamente – oltre che nelle vicende di Europa e Giove e nella morte di Argo – nel mito di Batto.



Fig. 29 *Fontana del Pastore*, particolare nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta, marmo, XVI-XVII sec. (fotografia di Claudia Pizzano).

4. Il *Criptoportico* (fig.30) eretto da Carlo Vanvitelli all'interno del Giardino, rappresenta essere una struttura con una valenza simbolica (anche per il percorso iniziatico), molto potente; concepito come una caverna 'nascosta' da arbusti, presenta un varco di ingresso verso oriente, laddove, un interno alquanto suggestivo attendeva l'iniziando – e accoglie oggi il visitatore –. Al di là della sua composizione architettonica (tra volta a botte del soffitto artificialmente spaccato e statue che trovano posto lungo la parete in un susseguirsi di nicchie absidali), non lasciano di certo indifferente colui che lo attraversa anche il pavimento con la caratteristica 'scacchiera' in marmo (a ricordo del dualismo tra luce ed ombra) e la presenza di una vasca alchemica (fig.31). La costruzione rappresenta la prima vera fase del rito, quella del *Nigredo*, e al termine della quale l'Apprendista avrà compiuto il processo di purificazione richiesto, dal 'vecchio' al 'nuovo', in favore di una nuova consapevolezza e rinascita dello spirito.



Fig. 29 Criptoportico, particolare del corridoio nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

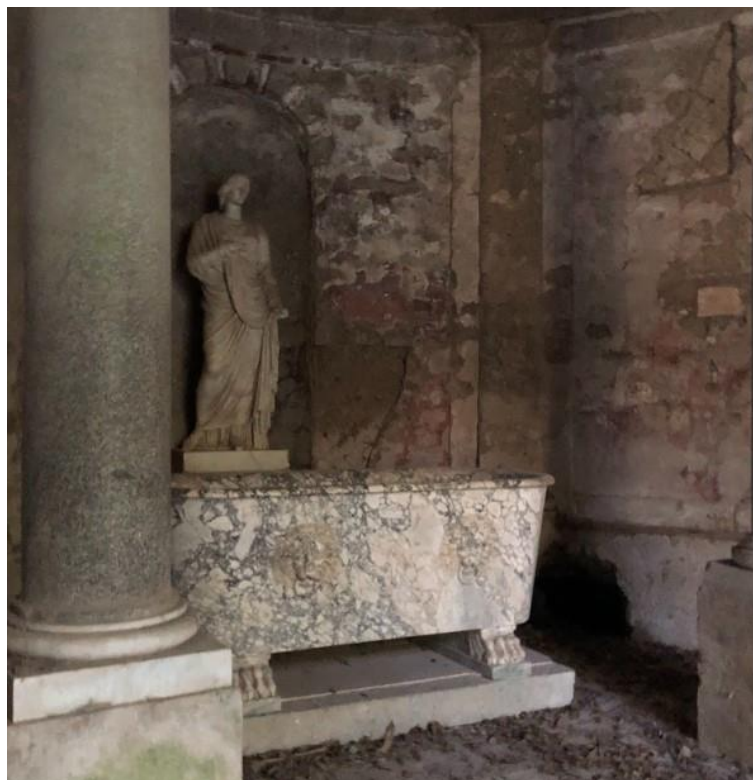


Fig. 30 Vasca Alchemica, particolare del criptoportico nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

5. Dall'altra parte del *Criptoportico*, si manifesta dinanzi l'adepto il *Bagno di Venere* (*fig.32*); in un luogo 'nascosto' da scogli di tufo, fa la sua comparsa la statua della dea, che accovacciata, è intenta a contemplare il lago. La sua presenza all'interno del Giardino, fa acquisire allo stesso il valore sacro di *hortus conclusus*, riservato e quanto di più simile ad un paradiso terrestre, luogo di amore e creatività ambito e anelato, l'obiettivo dopo il superamento di insidie ed ostacoli, luogo volto alla conoscenza di sé e dell'altro e nel quale, mediante l'elemento dell'acqua cristallina, avviene la seconda fase di trasformazione dello spirito, quella dell'*Albedo*.

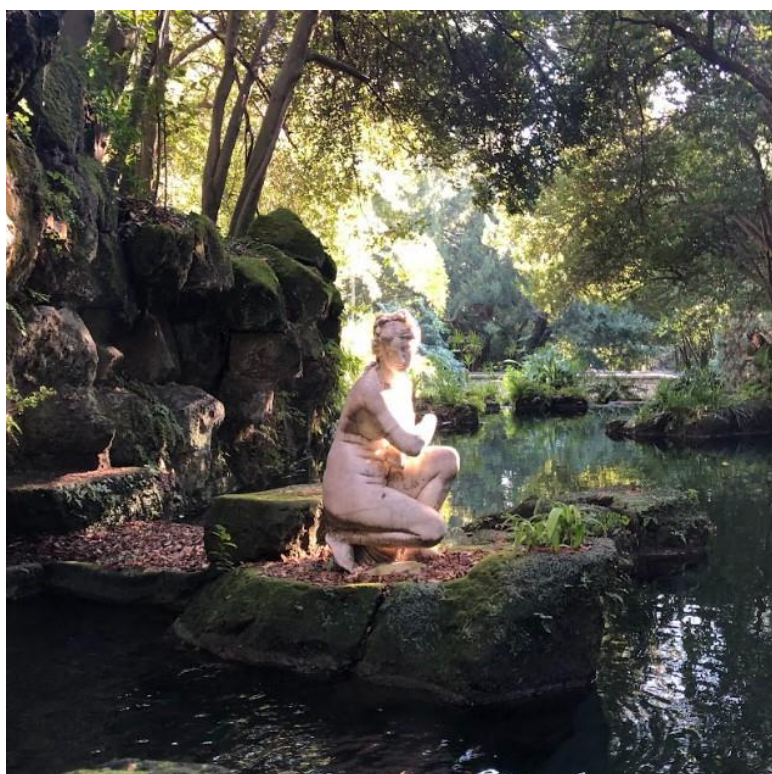


Fig. 31 T. Solari, Venere in ginocchio, particolare del Bagno di Venere nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

6. Per la terza ed ultima fase, la più nobile per lo spirito dell'iniziando, quella del *Rubedo*, bisognerà attendere l'arrivo e l'attraversamento del *Ponte* (*fig.33*), a rappresentare il congiungimento del corpo e dello spirito e il raggiungimento dell'altra sponda a sancire definitivamente (lasciandolo alle spalle) il 'vecchio' per il 'nuovo'.



Fig. 32 Ponte, particolare nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

7. Nella parte inferiore del Giardino, quasi giungendo al termine, si erge una piccola costruzione in stile gotico, nonché *La Cappella Gotica* (fig.34). Non si segnalano pregi architettonici o particolari quanto incerte funzioni ai fini del rito iniziatico. In considerazione però del vialetto di ingresso costeggiato da trentatré cipressi (trentatré come il numero maestro, come gli anni di Cristo e, per il simbolismo massonico, il grado più alto) – tipologia di albero notoriamente collocata all'ingresso dei cimiteri, la cui funzione consisterebbe nel ricordare che la morte non è da intendersi come reale conclusione del proprio percorso –, rappresenterebbe il luogo di 'sosta' e del ringraziamento a Dio successivamente al compimento della Grande Opera di trasformazione.



Fig. 33 *Cappella gotica*, particolare nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Lucia Giorgi).

8. Un elemento come il *Labirinto*, simbolo polisemico e luogo da cui difficilmente è possibile trovare la via di uscita – per questo spesso associato a un percorso iniziatico di conoscenza e coscienza di sé e di meditazione – effettivamente, avrebbe dovuto esserci e al centro del quale sarebbe poi dovuto sorgere (e che è possibile ammirare ancora oggi) il *Tempietto circolare a tholos* (9.) (fig.35), il ‘premio’ per la buona riuscita del percorso, il ‘santuario’ della pietra filosofale. Il *Labirinto*, voluto da Ferdinando IV – il quale dal 1789, subentrò a Maria Carolina nella gestione dei lavori – venne poi ‘eliminato’ nel 1815¹¹⁷, ma di cui rimane un disegno attribuito allo stesso Carlo Vanvitelli (fig.36).

¹¹⁷ M.R. Iacono, *Analisi Storica*, in F. Canestrini, F. Furia, M.R. Iacono (a cura di), *Il governo dei giardini e dei parchi storici. Restauro, manutenzione, gestione*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2001, p. 56-57.



Fig. 34 *Tempietto circolare a Tholos*, particolare nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Lucia Giorgi).

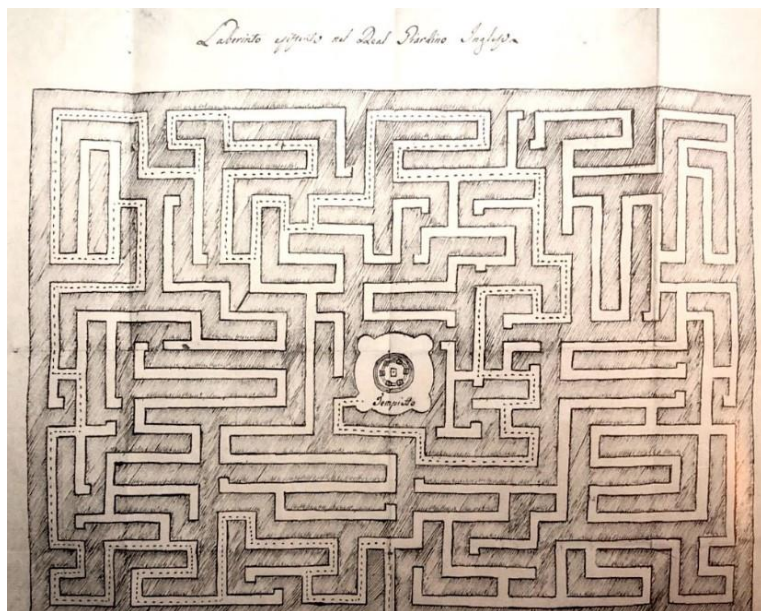


Fig. 35 C. Vanvitelli, *Labirinto esistente nel Real Giardino Inglese*, disegno a inchiostro su carta, BMC-Capua (Ms. busta 98-20).

9. Ciò che resta è dunque il *Tempietto*, di cui forma e semplicità ebbero il compito di rimembrare la perfezione divina. Anche in questo caso, ‘i numeri’ assumono un significato piuttosto interessante e da non sottovalutare: infatti, la scelta di inserirvi sei

colonne non è casuale; il numero sei rappresenta la scienza del Bene e del Male, in un costante equilibrio tra legge universale e libero arbitrio¹¹⁸.

10. L'acqua, 'flusso primordiale' e abbondante in tutte le sue forme possibili (ruscelli, bacili, cascate, ecc.) nei giardini ad interpretazione massonica, motivo per il quale, risale al 1792 lo scavo dell'isola maggiore al centro del *Laghetto*¹¹⁹ (fig.37) e sulla quale, nel 1830, venne innalzato a rudere un tempietto (in stile corinzio¹²⁰) con tanto di frammenti di statue realizzate solo nel 1831¹²¹. In origine detto 'pagliara' (perché ricoperto di paglia), la sua funzione fu quella di rimandare alle condizioni primitive dell'uomo poi evolutesi e a sostegno di tale cambiamento, elementi dell'architettura greca del tempio; date le conoscenze e i riferimenti finora acquisiti, in facciata, un particolare cattura l'attenzione e che anche in Giorgi (2020), lascia un quesito aperto: vennero realizzate solo due colonne in stile corinzio, sono queste forse da ricondurre alle colonne del tempio di Salomone, *Jachin e Boaz*?



Fig. 36 *Laghetto con isole e (finto) rudere di un tempio*, particolare nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

¹¹⁸ S. Boncompagni, *Il mondo dei simboli. Numeri, lettere e figure geometriche*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2006, p. 85. Per un ulteriore approfondimento sull'opera in questione e ulteriori informazioni circa la sua numerologia si rimanda anche a Meluzzi (2021).

¹¹⁹ ASRCe, *Conti e Cautele*, vol. 1331, fasc. 413-415.

¹²⁰ ASRCe, *Misure e Lavori*, vol. 3466 bis, fasc. 65-71.

¹²¹ *Ivi.*, fasc. 4.

11. Risalendo il Giardino, quasi al termine del percorso iniziatico – praticamente oramai nascosta dalla vegetazione – fa capolinea una *Piramide* (fig.38) composta da quattro triangoli isosceli e a base quadrata; gli archivi storici non riportano molte notizie a riguardo se non un'informazione in merito alla costruzione completata con un rivestimento a stucco nel marzo 1828¹²². Solo ipotesi dunque, per le funzioni ornamentali o di raccolta acque dell'opera, nessuna delle quali, sembrerebbe verosimile; certo è che l'ingresso sulla facciata rivolta al vialetto di accesso suggerisce una qualche funzione: di piccole dimensioni questo costringe il visitatore a chinarsi per potervi accedere, per potervi poi solo rimanere al suo interno e solamente in piedi. Al suo interno solo una piccola seduta probabilmente destinata ad apporre candele o lampade ad olio; eppure, la sua struttura interna con una volta a botte (già precedentemente riscontrata anche all'interno del *Criptoportico*), e da cui non era e non è possibile scrutare alcun vertice in quanto inesistente, ricondurrebbe proprio alla tradizione architettonica esoterica massonica (fig.39).



Fig. 37, *Piramide*, particolare nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

¹²² ASRCe, *Intendenza Reale Amministrazione*, vol. 1801, fasc. 1879.

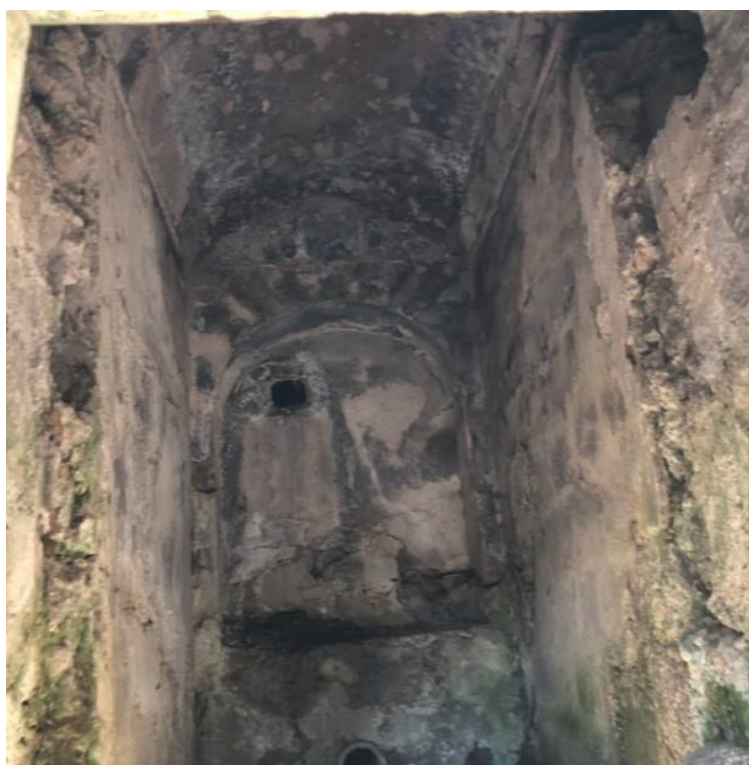


Fig. 38 Volta a botte della Piramide, particolare, Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).

Quella della piramide è una figura spesso ‘sfruttata’ a scopi esoterici a trasformazione delle energie, una struttura architettonica (il cui significato resta ad oggi ancora parzialmente sconosciuto) che riporta all’idea di unione e comunicazione tra il Cielo e la Terra, Dio e l’uomo e, in una stretta correlazione tra astronomia e astrologia (note scienze indispensabili al processo di iniziazione, come constatato anche dall’analisi del dipinto *La Scuola di Atene*), alla relazione cosmo e la vita terrena materiale. Facendovi ingresso e piegandosi al potere divino per poi entrarvi in contatto ed essere ‘investito’ dell’illuminata conoscenza, l’iniziato era così pronto all’ultima tappa.

12. Al termine del percorso, di fatto, l’adepto giunto a questo punto, la dodicesima tappa, è oramai pronto per l’ultimo ‘atto’ all’interno del tempio massonico rappresentato, in questo Giardino dai (finti) *Ruderi di tempio dorico* (fig.40). La sua collocazione, prossima all’uscita del giardino, (anche in questo ultimo caso) non risulta affatto casuale: l’adepto a questo punto sarebbe stato pronto all’inizio di una nuova vita come Libero Muratore¹²³. La struttura del tempio (a cui si accede mediante gradinata),

¹²³ Nomina di ingresso affidata a chi, dopo aver svolto e portato a termine il percorso e rito di iniziazione, entrava a far parte dell’organizzazione massonica.

sembrerebbe riproporre proprio quella del dipinto di Füger, così come le due colonne che inquadrano una nicchia con frammento di scultura panneggiata¹²⁴, alluderebbe alla statua velata e a cui il giovane apprendista assiste allo svelamento. Un dettaglio non di poco conto, cattura l'attenzione e rimanda, anche in questo caso, al cerimoniale massonico: altri resti scultorei e innestati tra le rovine architettoniche, sono identificabili proprio come una lastra rappresentante in rilievo tre uomini togati (*fig. 41*); il numero tre, pregno di simbologia, rappresenterebbe ora il numero di togati presenti e partecipanti al rituale massonico, nonché l'Apprendista Muratore, il Compagno d'Arte e il Maestro, «[...] un sintagma ricorrente nella rappresentazione di processioni istruite per feste religiose o altre occasioni cerimoniali»¹²⁵. Solo ai più attenti e desiderosi di risposte a quesiti rimasti troppo a lungo semplici ipotesi (per chissà quale volontà) sarà palese il rimando della cornice di questa stessa lastra ad un'opera già citata e a cui la storia, forse non ha riservato l'attenzione meritata, nonché al dettaglio del pavimento in marmo con il labirinto della Cappella Sansevero (*fig. 42*) e che, tra grandi incertezze e timorosi dubbi, si preferisce lasciare avvolta dal mistero piuttosto che 'restituirle' la luce dovuta attribuendola, in fine (o probabilmente in maniera più giusta, finalmente), ad una tipologia di costruzione concepita e completamente impostata e impregnata, (utile a chi l'ha ideata) di simbolismo massonico¹²⁶.

¹²⁴ F. Rausa, *Marmi Farnese nel giardino inglese della Reggia di Caserta*, in «Bollettino d'arte», vol. 100 (1997), p. 44.

¹²⁵ C. Capaldi, *Un rilievo con togati nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta*, in *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, C. Gasparri, G. Greco, R. Pierobon Benoit (a cura di), «Quaderni del Centro Studi MAgna Grecia», n. 10 (2010), Naus Editoria, Pozzuoli, p. 245.

¹²⁶ L. Giorgi, *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta*, cit., p. 102.



Fig. 39 Ruderi di Tempio dorico, particolare nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta (fotografia di Claudia Pizzano).



Fig. 40 Lastra con tre togati, particolare del tempio dorico nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta, marmo bassorilievo (fotografia di Claudia Pizzano).



Fig. 41, *Labirinto*, particolare della decorazione del pavimento in marmo della Cappella Sansevero, Napoli (fotografia di Lucia Giorgi).

Dodici, numero che sin dall'antichità ha, anch'esso, un forte e profondo valore polisemico (dodici sono ad esempio le più note e importanti divinità dell'Olimpo; dodici sono i mesi dell'anno, le costellazioni e i segni zodiacali); dodici come le fatiche di Ercole e quelle dell'iniziato per l'illuminazione. E infine la ricomposizione dell'originaria unità, il numero perfetto, quello della Trinità, ottenuto sommando le prime cifre di questo 'magico' numero (uno e due). Ognuna di queste dodici tappe, infine, con i propri interventi architettonici ed elementi vegetali, necessiterebbero di ulteriore approfondimento: per ognuna di queste, sono innumerevoli, attraverso i secoli, le interpretazioni e i rimandi su più fronti, su più arti e più scienze e che richiederebbero uno studio *ad hoc* e interamente a loro dedicato; letteratura, poesia, pittura, scultura, mitologia, musica, botanica e studiosi che per secoli si sono avvicendati alla ricerca di 'risposte', hanno però, in questo tempo, tutti saputo collocarsi all'interno di questa storia senza fine, perché ancora non del tutto svelata (e forse mai lo sarà), ancora avvolta da nebuloso mistero, intriso di ombre e di luci, di dualismi e 'oscillanti' interpretazioni sporadiche che però, nel frattempo, hanno saputo incuriosire a tal punto da fornire una motivazione a questo lavoro di ricerca e approfondimento, così come hanno saputo donare una nuova visione ad un giovane ma ormai 'passato' iniziato, possibili risposte a uno

studioso in cerca di verità, nuovi colori e profumi ad un semplice visitatore che ignaro si avvicendava – e continua ancora oggi, anche in questo personale momento di riflessione e scrittura – in una passeggiata all'interno di questo ordinatamente caotico, quanto surreale, contesto del Giardino Inglese che senza tempo continua ad immergersi nel Parco Reale della Reggia di Caserta.

Conclusioni

Da sempre, il passato lascia ‘segni’ preziosi da cogliere in eredità e che nei secoli hanno sempre condotto l’uomo lungo il sentiero della conoscenza e della coscienza di sé, fatto di storia, mitologia, esoterismo, letteratura, filosofia, architettura, arte, scienza, botanica e tanto altro ancora; il tutto converge in opere straordinarie e sopravvissute fino ai giorni nostri: è proprio il caso della Reggia di Caserta e del suo Giardino Inglese. Su questo luogo, le conclusioni a cui sono giunti tutti gli studiosi citati in questo studio (e altrettanti ancora, personalmente, ignoti), così come quelle tratte dopo questo lavoro di approfondimento, non potendo godere di totale dimostrabilità, si configurano però, come ipotesi e interpretazioni, (fantasiose o meno, condivisibili oppure no); ciò che è certo è anche ciò che resta, ciò in cui il Giardino – trasformandosi e adattandosi al visitatore ignaro – diventa: un’esperienza unica ed irripetibile per ciascuno, una commistione di emozioni e colpi d’occhio, frutto di una relazione, ma soprattutto, di una connessione tra la visione del Giardino e l’animo di chi lo visita (al di là dello scopo).

Indiscussa rimane la certezza di una complessità di ‘giochi’, relazioni, committenze e progetti che ben confà al caos ordinato del Giardino tra natura ed elementi artificiali, tra natura e spirito, tra significante e significato, tra il visitatore ignaro e l’iniziato massonico laddove ognuno trova ‘posto’ in questa fascinosa cornice nell’alternarsi delle stagioni e al susseguirsi dei secoli; ‘indifferenti’ a questo mutare delle stagioni e al trascorrere del tempo tutti quegli elementi scultorei ed architettonici ‘eterni’, quelli con il maggiore valore simbolico per la Massoneria (il *Criptoportico*, il *Tempietto circolare*, il *Bagno di Venere*, ecc.), pensati e realizzati per esistere e ‘resistere’ e perpetuare nel tempo la conoscenza illuminata. Tutti elementi che sembrerebbero stati progettati da un esperto conoscitore (forse addirittura membro dell’organizzazione massonica stessa¹²⁷), identificabile (come riportato in alcune fonti d’archivio citate nel paragrafo precedente) proprio nella figura dell’architetto Carlo Vanvitelli. In realtà (almeno per il secolo in questione) sembrerebbe che la maggior parte dei nobili frequentante la corte e i salotti, oltre che ministri di governo e consorte del regnante stesso, studiosi e artisti a cui venivano commissionate opere, facessero tutti parte di una qualche loggia massonica attiva nel regno; forse ci sarebbe da chiedersi, a questo punto chi non ne facesse

¹²⁷ L. Giorgi, *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta*, cit., p. 35. «Questa ipotesi è confermata dal fatto che l’11 marzo 1774 il suo nome compare, con il grado di *Compagno d’Arte* (2° grado dopo quello di *Apprendista*), nella lista della loggia napoletana denominata *Della Vittoria* la quale, insieme ad altre tre logge *Dell’Uguaglianza*, *Della Pace* e *Dell’Amicizia*, dipendeva dalla *Gran Loggia Nazionale delle Due Sicilie* detta *Dello Zelo*, di cui faceva parte anche il fratello, l’avvocato Gaspare, con la carica di *Maestro Scozzese* (4° grado)».

parte dopo che ipotesi sono state avanzate anche su Luigi Vanvitelli stesso. Ma quale sarebbe il risultato? A cosa porterebbe lo svelamento di questa verità?

Non resterebbe ugualmente il fascino del luogo, di questi stessi elementi – che nonostante il trascorrere del tempo e il mutare delle stagioni in un continuo rapporto terra, acqua e aria – restano silenti come la scenografia di una quinta teatrale, sullo sfondo ma sempre pronti ad entrare in scena, e a indossare o meno la maschera iniziatica. Resta tutto il fascino della natura perenne, dei paesaggi ideati, curati, sperimentati e tramandati da forse l'unico ignaro di tutto, proprio il giardiniere Graefer (almeno in apparenza e fino a prova contraria¹²⁸), e i suoi figli, a cui solo importava il verde del proprio 'creato'; resta l'unicità di essere alla Reggia di Caserta e non altrove, resta Caserta, il *locus amoenus* del Regno di Napoli, dei suoi regnanti e dei suoi abitanti che non per svogliatezza ed omertà ma per silenti ma larghe vedute, da sempre hanno saputo essere testimoni e a sostegno della bellezza del proprio patrimonio e ad apprezzarne il lavoro e lo studio, la capacità e la convivenza di più realtà e significati che ne derivavano (anche se non sempre compresi), in onore di una connessione dello spirito comune, di un apertura d'animo e di cuore, nei confronti del 'nuovo', del diverso, e che da sempre ha contraddistinto il 'nostro' popolo.

¹²⁸ *Ivi.*, p. 28.

Bibliografia

- Acton H., *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, Giunti Editore, Firenze, 1998.
- Agostinetti N., *Giardini massonici nell'ottocento veneto*, La Garangola, Padova, 2006.
- Ancona L., *Il sito vanvitelliano di Caserta: la Reggia, il parco e l'acquedotto Carolino. Elementi di un'unica idea di progetto*, in *Dialoghi sul paesaggio. Convegno Internazionale su Parchi e Giardini Storici. Quaderni delle Giornate di Studio 2016, 2017, 2018 Castello Reale di Moncalieri*, Maggioli Editore, Rimini, 2019, pp. 47-48.
 - *La Reggia di Caserta: aspetti gestionali*, in *Dialoghi sul paesaggio. Convegno Internazionale su Parchi e Giardini Storici. Quaderni delle Giornate di Studio 2016, 2017, 2018 Castello Reale di Moncalieri*, Maggioli Editore, Rimini, 2019, pp. 141-143.
- Argan G.C., *Giardino e parco*, in *Tutela dei Giardini Storici. Bilanci e prospettive*, Vincenzo Cazzato (a cura di), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1989, pp. 16-18.
- Azzi Visentini M., *L'arte dei giardini: scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Il Polifilo, Milano, 1999.
 - *Topiaria: architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità ad oggi*, Fondazione Benetton studi ricerche/Canova, Treviso, 2004.
- Bacon F., Lord Verulam Viscount St Albans, *Of Travel*, in *The Essays or Counsels, Civil and Moral (1625)*, Dent & Sons Ltd (1907), London 1968.
- Barbanera M., *Metamorfosi delle rovine*, Mondadori Electa S.p.A., Milano, 2013.
- Baridon M., *I giardini di Versailles*, Milano, Federico Motta Editore, 2001.

- Baschera R., Tagliabue W., *Lo spazio magico. Il linguaggio esoterico del giardino*, Milano, Mondadori, 1990.
- Beruete S., *Giardinosofia. una storia filosofica del giardino*, Adriano Salani Editore, Milano, 2018.
- Bevilacqua F., *Genius Loci. Il dio dei luoghi perduti*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2010.
- Brown J., *Arte e Architettura dei Giardini Inglesi: quattro secoli di progetti dalla collezione del Royal Institute of British Architects*, Leonardo Editore, Milano, 1990.
- Bussadori P., *I giardini di Versailles*, in *Il giardino e la scena: Francesco Bagnara 1784-1866*, mp/edizioni, Padova, 1986.
- Calcagno Maniglio A., *Tipologie di intervento su parchi e giardini storici*, in *Dialoghi sul paesaggio. Convegno Internazionale su Parchi e Giardini Storici; Quaderni delle Giornate di Studio 2016, 2017, 2018 Castello Reale di Moncalieri*, Maggioli Editore, Rimini, 2019, pp. 79-80.
- Calvano T., *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*, Donzelli Editore, Roma, 1996.
- Calzolari V., *Giardino*, in *Tutela dei Giardini Storici. Bilanci e prospettive*, Vincenzo Cazzato (a cura di), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1989, pp. 24-25.
- Canestrini F., *La vicenda urbanistica del Casertano*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, «ItaliaNostra» n. 377 (2001), p. 16.

- Canestrini F., Iacono M.R., *Il giardino inglese della reggia di Caserta*, Napoli, Electa Napoli, 2004.
- Centroni A., *Villa d'Este a Tivoli. Quattro secoli di storia e restauri*, Gangemi Editore, Roma, 2008.
- Chigiotti G., *The design and realization of the Park of the Royale Palace Art Caserta by Luigi and Carlo Vanvitelli*, in «The Journal of Garden History», vol.5, n.2 (1985), pp. 184-206.
- Cioffi R., *La cappella di Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Edizioni 10/17, Salerno, 1994.
 - *Al di là di Luigi Vanvitelli: Storia e Storia dell'Arte nella Reggia di Caserta*, in *Caserta la Storia*, J. Capriglione et al. (a cura di), Paparo Edizioni, Napoli, 2000, pp. 84-105.
 - *Storie e leggende di un principe e della sua cappella. Da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce*, in «Napoli Nobilissima», settima serie, volume V, Fascicolo I (gennaio-aprile 2019), pp. 37-38.
- Colton J., *Raimondo di Sangro and the Cappella Sansevero: an Enlightenment Shrine in Eighteenth-Century Naples*, in *Connaissance et creation au siècle des Lumières. Mélanges Michel Baridon*, «Interfaces. Image-Texte-Langage», n.4 (1993), pp. 213-240.
- Dal Pozzolo L., *Parchi e giardini: la sfida dei nuovi pubblici*, in *Dialoghi sul paesaggio. Convegno Internazionale su Parchi e Giardini Storici; Quaderni delle Giornate di Studio 2016, 2017, 2018 Castello Reale di Moncalieri*, Maggioli Editore, Rimini, 2019, pp. 81-83.
- D'Eramo M., *Il Selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2019.

- Fariello F., *Il giardino nell'arte*, in *Tutela dei Giardini Storici. Bilanci e prospettive*, Vincenzo Cazzato (a cura di), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1989, pp. 19-23.
- Fiorenza S., *Nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Storia, struttura, simbologia*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2016.
- Francovich C., *Storia della Massoneria in Italia: dalle origini alla Rivoluzione Francese*, La Nuova Italia, Firenze, 1974.
- Galanti G.M., *Nuova Guida per Napoli e i suoi contorni*, Tipografia all'insegna del Diogene, Napoli, 1845.
- Giorgi L., *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Tòpoi letterari, miti e simboli degli Acquaviva alla Massoneria*, Edizioni Saletta dell'Uva, Caserta, 2020.
- Grimal P., *L'arte dei giardini, una breve storia*, Marina Magi (a cura di), Donzelli Editore, Roma, 2000.
- Gullino P., Larcher F. e Devecchi M., *La gestione agronomica di parchi e giardini storici tra conservazione e valorizzazione*, in *Dialoghi sul paesaggio. Convegno Internazionale su Parchi e Giardini Storici; Quaderni delle Giornate di Studio 2016, 2017, 2018 Castello Reale di Moncalieri*, Maggioli Editore, Rimini, 2019.
- Hobsbawn E.J., *La rivoluzione industriale e l'impero. Dal 1750 ai giorni nostri*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1972.
- Hoskins W.G., *The making of the English Landscape*, Penguin, Harmondsworth, 1985.
- Honour H., *L'arte della cineseria – Immagine del Catai*, Sansoni editore, Firenze, 1963.

- Hunt J.D., *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination 1600-1750*, University Press, Princeton, 1986.
 - *Writing the English Garden: Horace Walpole and the Historiography of Landscape Architecture*, in *Connaissance et creation au siècle des Lumières. Mélanges Michel Baridon*, «Interfaces. Image-Texte-Langage», n.4 (1993), pp. 163-180.
 - *Ut pictura poesis: il giardino e il pittoresco in Inghilterra (1710-1750)*, in *L'architettura dei Giardini d'Occidente, dal Rinascimento al Novecento*, M. Mosser, G. Teyssot (a cura di), Mondadori Electa, Milano, 1990, pp. 227-238.
- Iacono M.R., *La Reggia e il parco*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, «ItaliaNostra» n. 377 (2001), pp. 14-15.
 - *L'Acquedotto Carolino*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, «ItaliaNostra» n. 377 (2001), pp. 26-27.
- Jellicoe G.A., *L'architettura del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Roma, 1982.
- C.G. Jung, *Psicologia e Alchimia*, ed. Boringhieri, Torino, 1981.
- Kishlansky M., *L'età degli Stuart. L'Inghilterra dal 1603 al 1714*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- Knight C., *Il Giardino Inglese di Caserta. Un'avventura settecentesca*, Sergio Civita Editore, Napoli, 1986.
- Lablaude P. A., *Il parco di Versailles: progetti e realizzazioni*, in *Il giardino e il tempo. Conservazione e manutenzione delle architetture vegetali*, M. Boriani e L. Scazzosi (a cura di), Guerini e associati, Milano, 1992, pp. 115-124.

- Le Rouge G.L., *Les jardins anglo-chinois*, Véronique Royet (a cura di), Bibliothèque nationale de France/Connaissance et Mémoires, 2004, pp. 56-75.
- Marinelli C., *Il Parco e il Giardino inglese della Reggia di Caserta*, in *Tutela dei Giardini Storici. Bilanci e prospettive*, Vincenzo Cazzato (a cura di), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1989, pp. 341-347.
- Martini O., *Passeggiando con Rousseau. In campagna, leggendo “Les confessiones”*, in «Formazione Lavoro Persona», anno II, n. 6 (2019).
- Meluzzi A., Barrella T., *Culture esoteriche e significati nascosti. I segreti della Reggia di Caserta*, Libraio Editore, Milano, 2021.
- Mosser M., Teyssot G. (a cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milano, 1990.
- Nardi G., *Cinesi a Napoli - Un uomo e un'opera*, Edizioni Dehoniane-Pime, Napoli, 1976.
- Ritter J., *Paesaggio: uomo e natura nell'età moderna*, Guerini e associati, Milano, 1994.
- Robotti C., Starace F., *Il disegno di Architettura, l'antico, i giardini, il paesaggio*, Capone Editore, Cavallino di Lecce, 1993.
- Santini C., *Il giardino di Versailles. Natura, artificio, modello*, Leo S. Olschki, Firenze, 2007.
- Spinosa A., *Luigi XVI, l'ultimo sole di Versailles*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 2007.

- Spinosa N., *Affreschi del settecento nelle ville vesuviane*, in «Antropologia di Belle Arti», n. 1 (marzo 1977), pp. 97-100.
- Strong R., *The Renaissance Garden in England*, Thames and Hudson, London, 1979.
- Vanvitelli L., *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Regia Stamperia, Napoli, 1756.
- Vercelloni M., Vercelloni V., *L'Invenzione del giardino occidentale*, Jaca Book, Milano, 2009.
- Walpole, H., *The History of the Modern Taste in Gardening*, Ursus Press, New York, 1995.
- Watkin D., *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli, Milano, 2016.
- Willis P., *Charles Bridgeman and the English Landscape Garden*, Elysium Press Publishers, Newcastle upon Tyne, 2002.
- Wittkower R., *Palladio e il Palladianesimo*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2007.

Referenze fotografiche

- *Fig.1:* ‘immagine digitale’ in Geograph, photograph every grid square!, <https://www.geograph.org.uk/photo/6297466> (2019).
- *Fig.2:* ‘immagine digitale’ in Arte e Giardini, <https://www.giardini-mondo.it/apeldoorn/38/paleis-het-loo/#panel-2>
- *Fig.3:* ‘immagine digitale’ in Antiquities at Castle Howard. Art and the Country House, <https://doi.org/10.17658/ACH/CHE524> (2020).
- *Fig.4:* fotografia personale dell’autore.
- *Fig.5:* fotografia personale dell’autore.
- *Fig.6:* ‘immagine digitale’ in Parigi Meravigliosa, <https://parigimeravigliosa.it/articoli/la-piccola-storia-del-tempio-dellamore-di-marie-antoinette/> (2019).
- *Fig.7:* ‘immagine digitale’ in gettyimages, <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/the-secret-realm-of-marie-antoinettes-petit-trianon-a-part-news-photo/111025978?et=OJleDi-bQcBk4UU1qpycWw&referrer=https%3A%2F%2Fwww.marinaminelli.it%2F> (2006).
- *Fig.8:* ‘immagine digitale’ in Reggia di Caserta Unofficial, <https://www.reggiadicasertaunofficial.it/documenti/dichiarazione-dei-disegni-del-reale-palazzo-di-caserta/> (2017).

- *Fig.9:* ‘immagine digitale’ in Reggia di Caserta Unofficial, <https://www.reggiadicasertaunofficial.it/documenti/dichiarazione-dei-disegni-del-reale-palazzo-di-caserta/> (2017).
- *Fig.10:* ‘immagine digitale’ in Reggia di Caserta Unofficial, <https://www.reggiadicasertaunofficial.it/documenti/dichiarazione-dei-disegni-del-reale-palazzo-di-caserta/> (2017).
- *Fig.11:* ‘immagine digitale’ in Reggia di Caserta Unofficial, <https://www.reggiadicasertaunofficial.it/documenti/dichiarazione-dei-disegni-del-reale-palazzo-di-caserta/> (2017).
- *Fig.12:* riproduzione del disegno in C. Knight, *Il Giardino Inglese di Caserta. Un'avventura settecentesca*, Sergio Civita Editore, Napoli, 1986.
- *Fig.13:* ‘immagine digitale’ in E. Antonioli, *Modificare per conservare: progetto contemporaneo e giardino storico nel lavoro di Pascal Cribier e Michael Van Gessel*, Borsa di studio sul paesaggio ed. 2017/2018, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso http://www.fbsr.it/wp-content/uploads/2020/05/ElenaAntonioli_CASI-STUDIO.pdf
- *Fig. 14:* fotografia personale dell'autore.
- *Fig. 15:* fotografia personale dell'autore.
- *Fig.16:* ‘immagine digitale’ in Reggia di Caserta, <https://reggiadicaserta.cultura.gov.it/scopri-il-complesso/fontana-dei-delfini/> (2023).
- *Fig.17:* ‘immagine digitale’ in Reggia di Caserta, <https://reggiadicaserta.cultura.gov.it/scopri-il-complesso/fontana-di-eolo/> (2023).

- *Fig.18:* ‘immagine digitale’ in Reggia di Caserta , <https://reggiadicaserta.cultura.gov.it/scopri-il-complesso/fontana-di-cerere/> (2023).
- *Fig.19:* ‘immagine digitale’ in Reggia di Caserta , <https://reggiadicaserta.cultura.gov.it/scopri-il-complesso/fontana-di-venere-e-adone/> (2023).
- *Fig.20:* fotografia personale dell’autore.
- *Fig.21:* fotografia personale dell’autore.
- *Fig.22:* riproduzione del disegno in *L’Acquedotto Carolino*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, in *La Reggia di Caserta e il suo territorio*, «ItaliaNostra» n. 377 (2001), pp. 26-27.
- *Fig.23:* riproduzione del disegno in L. Nicolini, *La Reggia di Caserta (1750-1755)*, G. Laterza e Figli, Bari, 1911.
- *Fig. 24:* riproduzione dell’affresco in L. Giorgi, *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Tòpoi letterari, miti e simboli degli Acquaviva alla Massoneria*, Edizioni Saletta dell’Uva, Caserta, 2020, pp. 44-45.
- *Fig.25:* ‘immagine digitale’ in *Il Papa in Grecia alle sorgenti del dialogo tra cristianesimo e filosofia*, Vatican News, <https://www.vaticannews.va/it/papa/news/2021-12/viaggio-papa-francesco-grecia-dialogo-fede-cristiana-filosofia.html> (2021).
- *Fig.26:* riproduzione del disegno in L. Giorgi, *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Tòpoi letterari, miti e simboli degli Acquaviva alla Massoneria*, Edizioni Saletta dell’Uva, Caserta, 2020, p. 35.
- *Fig.27:* fotografia personale dell’autore.

- *Fig.28*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.29*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.30*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.31*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.32*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.33*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.34*: in L. Giorgi, *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Tòpoi letterari, miti e simboli degli Acquaviva alla Massoneria*, Edizioni Saletta dell'Uva, Caserta, 2020, p. 97.
- *Fig.35*: in L. Giorgi, *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Tòpoi letterari, miti e simboli degli Acquaviva alla Massoneria*, Edizioni Saletta dell'Uva, Caserta, 2020, p. 97.
- *Fig.36*: riproduzione del disegno in L. Giorgi, *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Tòpoi letterari, miti e simboli degli Acquaviva alla Massoneria*, Edizioni Saletta dell'Uva, Caserta, 2020, p. 30.
- *Fig.37*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.38*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.39*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.40*: fotografia personale dell'autore.

- *Fig.41*: fotografia personale dell'autore.
- *Fig.42*: in L. Giorgi, *Il Giardino Inglese della Reggia di Caserta. Tòpoi letterari, miti e simboli degli Acquaviva alla Massoneria*, Edizioni Saletta dell'Uva, Caserta, 2020, p. 102.

Ama Dio!

Non devi turbarti nella vita, perché
Le pene senza rimedio non esistono
E le angustie senza conforto sono
Solo di quelli che non amano Dio.

Il Signore è una fonte immensa
di grazie, ma è una fonte alla quale
bisogna andare. Se si è ancora piccini
di forze, ci si va col passo delle pecorelle;
se si hanno le ali della fiducia e
dell'amore, ci si va volando fino alla
sorgente.

Don Dolindo Ruotolo

Napoli, 1882-1970

Ringraziamenti

Tante parole, in occasione della realizzazione di questo lavoro, sono state pensate, pronunciate, scritte per rimanere impresse; eppure è per me doveroso – e realmente sentito – ringraziare la Ch.ma Prof.ssa Martina Frank, relatrice presente e attenta che con la propria passione ha saputo condurmi alla riscoperta di vecchi amori e nuovi mondi, facendomi dono dell'opportunità di approfondire qualcosa di estremamente caro alla mia 'napoletanità'. Ringrazio la Ch.ma Prof.ssa Jasenka Gudelj, per essersi prestata a supporto di questo lavoro come correlatrice, così come tutti coloro che in questo percorso hanno saputo accompagnarmi, con bontà e genuinità d'animo, fino al traguardo. Con questo lavoro si realizza la prima parte di un sogno che porto nel cuore da lungo tempo, da quando poco più che bambina immaginavo un giorno di poter 'parlare' d'arte a bambini e ragazzi che come me, si fossero lasciati 'rapire' da tutto ciò che è significativo oltre la forma.

Ringrazio la mia Fede che non mi ha mai abbandonata e che ha saputo consolarmi e ispirarmi in molti momenti difficili donandomi la forza di arrivare fin qui, – anche quando la speranza sembrava vacillare – ma soprattutto donandomi la vicinanza di coloro che ringrazio per ultimi, ma non per importanza, perché in realtà Loro sono e saranno sempre la mia priorità, la mia Famiglia.

Ringrazio Papà Maurizio e Mamma Bianca che ‘un giorno’ mi hanno fatto dono della vita, ma che quotidianamente continuano a donarmi amore incondizionato; ringrazio il mio Amore Alessandro, compagno di vita, e di studi – e con il quale, inizia e termina anche questo percorso – compagno di risate, di sogni nel cassetto e di parole, nessuna delle quali però è mai volata via, ma da tre anni si rinnova in promessa, da tre anni il mio ‘qui ed ora’, e sempre.

A tutti i pensieri che hanno affollato la mia testa...A me che ho saputo tenermi stretta, nonostante tutto...

Vorrei solo dire Grazie!