

ROBERTO REALI

IL GIARDINO COME PROIEZIONE DI UNO SPAZIO POLITICO

Giardino e politica. – Il rapporto tra giardino e celebrazione del potere politico è un tema più volte affrontato sotto differenti aspetti: dai giardini pensili di Babilonia alle creazioni europee del XX secolo, ad esempio, i grandi parchi delle capitali dei regimi sovietici come Mosca e Bucarest oppure quartieri come l'EUR a Roma o il National Mall a Washington. La progettazione e la creazione di più elementi in uno spazio che insieme forniscano un messaggio di potenza, autorevolezza ed interesse per il pubblico è immediatamente esplicito.

Non è sempre stato così. Resta ancora utile allora richiamare alcuni elementi distintivi che hanno accentuato il carattere politico del giardino, se non altro per riconoscerli. Dovremo cercare di analizzare quindi uno spazio che sia pubblico, ma limitato. Uno spazio che rappresenta il potere, teoricamente pubblico, ma che, contemporaneamente, nella esperienza storica stabilisce sempre un limite ed una esclusione. La consapevole combinazione di questi elementi crea così il paradosso di uno spazio che evoca il potere politico, lo proietta, ma, contemporaneamente, ne impedisce l'accesso.

Gli *arcana imperii* devono così essere elementi interni alla creazione del giardino "politico" e devono essere comunicati a quante più persone possibili, ma il significato della loro esistenza si nasconde o si trasforma e, per usare un termine caro alla filosofia politica, viene "dissimulato"¹.

¹ Uno dei classici di questo stile del linguaggio come elemento costitutivo della politica è Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, pubblicato a Napoli nel 1641. Benedetto Croce, ripubblicando il saggio nel 1928 ne segnalò l'indiscutibile modernità nella evoluzione della riflessione sulla natura dei cambiamenti sociali. Rosario Villari ha sottolineato il suo valore "progressivo": «Con l'esperienza della serie di insuccessi a cui erano andati incontro i tentativi precedenti di riforma e delle violenze e condanne che avevano subito i loro autori, Accetto sembra suggerire un comportamento politico più prudente e insieme più efficace: il dominio della ragione sull'impulso, l'attenta ricerca del momento opportuno, la conoscenza del passato, il calcolo dei rapporti di forza». Villari, 2010, p. 209.

Proiezione è poi un termine ambiguo. Proiettare vuol dire amplificare oppure rendere rappresentabile, in scala, qualcosa di più grande, di immateriale. Il “potere” è invisibile, diffuso e quanto più lo è tanto più diviene efficace. Il “politico” invece riguarda l’insieme di tutti gli uomini, non solo quelli presenti, ma quelli passati e, soprattutto, quelli futuri, ci riguarda in quanto “animali sociali”.

Il giardino politico è così uno spazio progettato ed organizzato secondo questa distinzione: nella sua realizzazione fisica tale spazio è pubblico, nel senso che assume un significato che si estende fino a toccare la vita e la coscienza di un insieme di uomini, ma, contemporaneamente, è limitato dal progettista che lo modella secondo le proprie finalità.

La funzione celebrativa del potere nei giardini di solito viene compresa a posteriori. Nessuno dei progettisti che disegnarono la Casa Bianca come una semplice dimora coloniale aveva in mente che, secoli dopo, sarebbe stata la sede della nazione più potente del mondo. Il tempo di realizzazione dello spazio pubblico o rappresenta un’utopia (la villa di Adriano a Tivoli, che contiene simbolicamente tutti i territori dell’impero è l’utopia del potere universale e contemporaneamente il senso del suo limite) oppure una costruzione retorica realizzata quando il potere politico, nella sua assenza vitale, l’ha abbandonata da tempo (come la residenza del Sultano a Dolmabahçe sul Bosforo, costruito a metà del XIX secolo).

Noi cerchiamo invece un giardino che sia l’espressione vitale di un potere che si autocelebra in quanto tale. Un luogo cioè progettato sin dalla sua origine come strumento di rappresentazione e proiezione della propria forza e la residenza di Versailles riassume in modo esplicito la presenza di tutte queste caratteristiche ed ha certamente condizionato l’espressione dei giardini “politici” successivi.

Versailles come creazione “personale” di Luigi XIV. – Pur essendo famosissima, conosciuta, celebrata con biblioteche di volumi, studi specialistici e analisi molto raffinate, il suo fascino rimane intatto e non per questioni estetiche o di estensione spaziale (esistono giardini anche più grandi come la reggia di Caserta), ma perché in quel luogo si è raggiunta la sintesi tra individuo e universo e, per rappresentarla, il giardino è divenuto la proiezione di un singolo uomo e del suo mito politico.

Colpisce sempre, anche per chi lo visita oggi, nonostante la quantità di turisti da ogni paese del mondo, la sensazione di essere degli estranei, dei

visitatori. Questa sensazione non riguarda solo noi come uomini comuni, anche uomini non comuni hanno tentato di abitarlo, di usarlo, ma ne sono stati respinti.

Versailles è oggi anche il simbolo del rifiuto e della paura che spinse i cittadini di Parigi nel 1789 ad occuparlo per trasferire il re in un luogo molto più controllabile a Parigi. Estrarre il re da Versailles portò alla decisione di non occupare quella sede con gli organi del nuovo governo come si fece, ad esempio, per il Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo nel 1917. Lo stesso Napoleone, che abitò a Versailles da imperatore dei francesi, l'abbandonò quasi subito. È stato anche il luogo dove il popolo tedesco con Guglielmo I di Prussia riprese le redini del Sacro Romano Impero Germanico nel 1870 e che vide la fine di un altro impero, quello di Napoleone III. Ambedue si possono però definire imperi in senso opposto al disegno universalistico della residenza di Versailles: pallidi fantasmi di una idea nazionale che assume il potere universale in modo posticcio. Cercavano solo uno scenario evocativo per le loro conquiste, ma nessuno oggi si ricorda di questi dettagli.

Versailles è stato anche il luogo dove si decise l'ultima grande carta politica del pianeta nel 1919. I sovrani di allora (le potenze alleate contro gli imperi centrali) scelsero Versailles per esprimere la volontà di sistemare e stabilire la pace tra le nazioni e invece scatenarono l'inferno del XX secolo.

La sua difficile manipolazione ribadisce la sua unicità, il legame stretto tra la sua concezione, il suo progettista, un sovrano assoluto e l'idea dominante del potere che ne viene trasfusa e comunicata. Siamo in una evidente proiezione dello spazio politico in un giardino.

Nato come palazzina di caccia di Luigi XIII, il suo giovane figlio Luigi, sfuggito alla Fronda, lo sceglie come luogo in cui rappresentare la propria idea di politica e di potere. Una considerazione aiuta a comprendere la natura di tale scelta: il lavoro del Re Sole sul giardino non terminò mai. A distanza di 50 anni dalla decisione di farne una residenza reale, gli spazi naturali e gli edifici continueranno a spostarsi, mutare, ingrandirsi e a prendere le forme della politica e seguiranno materialmente la parabola della Francia del XVII secolo². Una semplice analisi delle fasi di costruzione ne mostra il

² L'idea di un allargamento della primitiva residenza del padre si ebbe nel 1661, quando Luigi XIV assunse la carica dopo la morte di Mazzarino. Gli architetti Louis Le Vau e poi Charles Le Brun saranno gli artefici della parte edificata, mentre André Le Notre progetterà il giardino con l'ausilio di Le Brun per la realizzazione delle fontane e

carattere fortemente unitario del disegno. La pianta del 1666, quattro anni dopo la presa del potere, illustra già la concezione originale dell'impianto e del suo disegno: i tre grandi viali che delimitano l'accesso al castello, la creazione dei *parterre*, dell'*Orangerie* e della *Mènagerie* ai lati della terrazza principale, la creazione dell'asse centrale e lo sviluppo dell'allineamento della fontana di Latona e di Apollo. Il dipinto di Pierre Patel del 1668 della reggia mostra già l'asse principale con la realizzazione del grande bacino e l'insieme dei viali che attraversano il bosco. Potrebbe non essere improbabile quindi l'ipotesi che la residenza, ma soprattutto il giardino, sia una sorta di diario figurato di questa parabola come se lo stile della creazione e del suo sviluppo ne rappresenti il manifesto e il racconto.

Il giardino come manifesto politico. – Della sua concezione della identità tra il sovrano e il potere possiamo brevemente ricavarne il testo leggendo le sue *Memorie*, scritto autocelebrativo diretto al Delfino. Luigi XIV indica con precisione minacciosa il suo programma nel rapporto tra il re e i sudditi: «come essi devono onorarci, noi dobbiamo custodirli e difenderli (...) se uno di loro manca di abilità o di volontà per eseguire ciò che gli comandiamo, mille altri si fanno avanti ad occupare il suo posto, mentre le funzioni di sovrano possono essere svolte bene soltanto dal sovrano stesso» (Pasquinelli, 1977, p. 55).

Il manifesto politico di queste idee viene sviluppato nella parallela costruzione di Versailles. Nessuna opera di questo tipo ha mai aderito così intimamente alla vita di un sovrano, di una nazione, di un periodo storico. I giardini che sono ulteriori immagini dell'assolutismo, Giuseppe II d'Austria, Carlo III di Borbone, Federico il Grande, lo zar Pietro, non riescono a rendere la stessa idea con la giusta forza. Anche gli stessi successori, Luigi XV e XVI, li abitarono con disagio sempre crescente modificandoli in funzione delle proprie esigenze e comodità personali. Già nelle fasi appena successive alla morte del Re Sole, nel 1715, il reggente Filippo II d'Orleans inaugurò un Consiglio di reggenza che, attraverso la formula della polisinodia, abbandonò subito l'identità tra il sovrano e il suo diario di pietra e di alberi e tale stato durò sino alla fine politica della dinastia dei Borboni. Le vicende posteriori della residenza già citate sono

delle statue del parco. Questa prima fase terminò nel 1668. Luigi aveva già soggiornato dal 1653 a Versailles e conosceva bene la residenza di caccia, ma le vicende della Fronda impedirono allora qualunque intervento.

altrettante conferme di questa equazione: il giardino di Versailles non è solo l'identificazione del potere politico in un singolo uomo, ma, se l'identità ha un suo significato logico, esso è anche la cristallizzazione di quel potere che obbliga, per chi lo frequenta, ad aderirvi idealmente in modo totalizzante. La perdita di quella identità spezza il significato della proiezione e il giardino diviene muto, opprimente, retorico.

I giardinieri del Re. – Di solito ciò che accade in una normale costruzione di una residenza reale è l'edificazione del palazzo e la creazione conseguente, in termini di delimitazione dello spazio, di un giardino proporzionato. La vicenda dei giardini francesi sta alla base di questo metodo. Louis Le Vaud, André La Notre, George Mansart, Charles Le Brun e gli altri che vi hanno lavorato sono i protagonisti della rinascita dei giardini per la decorazione delle grandi residenze parigine del Grand Siècle. I giardini delle Tuileries, di Luxembourg, il Palais Royal sono esempi della tecnica e dello stile del giardino francese. Lo studio minuto della creazione dei *parterre*, dei viali, della disposizione geometrica delle piante e la loro scelta e distribuzione sono il frutto della creazione di una scuola di giardinieri del Re con la nascita di una nuova figura professionale: «un tecnico del paesaggio, esperto nella progettazione dello spazio e nella coltura delle piante ornamentali. Egli svolgeva un'attività diversa da quella dei giardinieri della tradizione ma questa attività, visto l'esiguo numero dei suoi rappresentanti, non possedeva ancora un nome» (Santini, 2007, p. 18).

Uno spazio per un potere innovatore. – Nel caso di Versailles il rapporto tra edifici e giardino è diametralmente opposto. Si comincia dal giardino e ad ogni allargamento ed estensione di questo corrisponde una modifica e un allargamento del palazzo. Questo dato ci aiuta a capire come l'estensione degli edifici sia teoricamente infinita esattamente come lo spazio fisico che si estende davanti a lui³. Se l'idea del giardino deve allora mostrare l'assenza di limite e far intuire che dal punto di vista formale lo spazio che si estende davanti ad esso sia uno spazio infinito, ne consegue che l'insieme della struttura edificata seguirà la medesima evoluzione⁴.

³ Chiara Santini ha ricostruito in modo preciso la vicenda del cantiere di Versailles nel capitolo II del suo *Il giardino di Versailles*, pp. 71-110.

⁴ Nella prima fase di costruzione il Re cedette parte dei terreni esterni alla reggia a condizioni del tutto convenienti per favorire la costruzione di residenze per i nobili che

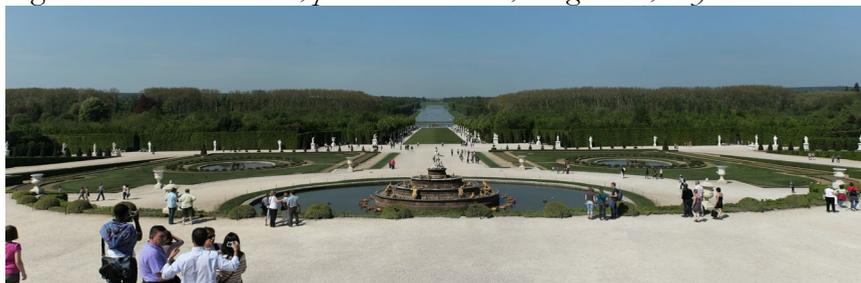
Luigi XIV non vuole estendere il palazzo, ma vuole soprattutto ampliare lo spazio del suo giardino, metafora di un dominio che diviene anch' esso teoricamente infinito. Ogni elemento naturale viene piegato e modellato nelle sequenze del disegno: «le piante e le siepi non crescevano, le chiome degli alberi mantenevano la loro forma composta, i fiori non appassivano, i rami dei tassi e dei piccoli cipressi erano imprigionati in architetture fantasiose e durante l'inverno gli aranci, i lauricerasi e i melograni fiorivano sotto le loro serre di vetro» (*ibidem*, p. 214)⁵. La concezione del potere universale viene così garantita dal completo dominio della natura in un disegno ferreo che la crea e la contiene e sulla base di questo disegno si traccia la connessione tra l'uomo, il re e la sua ideale rappresentazione.

Si può osservare con attenzione l'immagine del giardino ripresa dal palazzo verso l'asse centrale: immediatamente la percezione che si ha è quella di uno spazio indefinito che si apre verso l'orizzonte. Lo sguardo viene via via contenuto dagli elementi più vicini e si orienta, attraverso gli specchi d'acqua. L'altezza delle piante, che nascondono i boschetti che circondano la prima estensione del parco, costringe lo sguardo a spaziare verso il punto più lontano che si apre sull'orizzonte. Non si vuole limitare il giardino per poterne fruire ma si vuole estendere la sua percezione in modo indefinito (fig.1).

volevano soggiornare presso di lui. In una seconda fase dovette ricomprare tutti i terreni ceduti per permettere l'allargamento dell'edificio che comprendeva ormai tutti i ministeri, le scuderie e gli edifici di servizio. Cfr. Santini, 2007.

⁵ A distanza di secoli di studi, manca ancora un'analisi seria sulla composizione vegetale del centro motore del palazzo di Versailles: «Ma cosa si celava, nel concreto, dietro questi diversi miracoli? Come funzionava la macchina invisibile che garantiva la tenuta di questo meraviglioso paesaggio? Da dove provenivano gli arbusti ornamentali che, sempre carichi di fiori e frutti, ornavano i profili dei parterres? I vasi fioriti che in ogni stagione decoravano le piattabande e le rampe? Gli alberi già adulti, dalle chiome composte e dai fusti dritti e regolari? A queste domande la ricerca non ha ancora dato una risposta esaustiva. La storia di ciò che accadeva dietro le quinte dello scenario è ancora in gran parte da scrivere. I recenti contributi sulle Orangeries, ad esempio, sembrano più concentrati sul valore architettonico degli edifici che sulle piante che vi erano custodite» (*ibidem*).

Fig. 1 – *Parc de Versailles, parterre de Latone, vue générale, Coyau*



Fonte: Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Appare così evidente la ragione di dover spostare da Parigi la realizzazione di un simile giardino in un luogo in cui non vi siano limiti fisici alla sua estensione. Nota è la vicenda della scelta di un'area completamente deserta e inadatta per la costruzione di un monumento del genere. La paludosità e la mancanza di vegetazione del terreno originale sono alla base di quello che Saint Simon dirà anni dopo⁶: Versailles è un tiranneggiare la natura, violentare il mondo così com'è imponendo un ordine. A Saint Simon non sfugge l'operazione storica ma gli sfugge la metafora. Un dominio dello spazio non può che essere infinito e non si possono costruire spazi immaginari infiniti in un luogo dove siano presenti dei limiti fisici. È necessario modificare anche questi ultimi.

È il giardino, che attraverso il prisma Luigi XIV, riflette all'indietro, nell'area retrostante del palazzo, sullo spazio pubblico dei viali di accesso alla reggia, sulle persone, su Parigi il suo modellato e tirannico disegno. Diviene allora chiaro il rapporto tra il re, il suo parco e il suo diventare centro motore dell'universo. Luigi XIV ha creato nel giardino il mondo ideale che, attraverso di lui, può realizzarsi in quello reale. La chiarezza di questo progetto non ha eguali in nessun giardino rinascimentale: è la vera e grande novità che appare per la prima volta. Versailles non è originale perché è grandioso, monumentale, infinito; lo è perché è rivoluzionario, sovvertitore, eretico. Ma per esserlo realmente deve poter trasmettere ad ogni singolo soggetto che liberamente lo percorra questa idea. Per la prima volta il rapporto tra il giardino e il suo fruitore si fonda sulle capa-

⁶ «I tecnici di Luigi XIV trasformarono le terre di Versailles in uno spazio-alto, in un paesaggio del quale sembrava impossibile rintracciare la storia e le preesistenze. Nulla di ciò che lo caratterizzava rimandava al territorio circostante» (Santini, 2007, p. 213).

cità o sulle illusioni del soggetto che lo frequenta più che sulla realtà modellata della natura (fig.2).

Fig. 2 – *Vue aérienne du domaine de Versailles par ToucanWings*



Fonte: Creative Commons By Sa 3.0 - 073

Per il nuovo spazio una nuova prospettiva. – Il giardino di Versailles, capolavoro di André Le Notre, applica così in maniera integrale il concetto di prospettiva geometrica teorizzato nel circolo di artisti come Simon Vouet e discussa nel convento dei Minimi a Parigi, dove la nuova geometria, la matematica e la costruzione della metafisica razionalista aveva uno dei principali centri⁷. Il pensiero che si sta elaborando in questi anni non trova, in effetti, un riconoscimento ufficiale nelle Scuole e nelle Accademie. Il razionalismo cartesiano è più il frutto di un dialogo personale tra i

⁷ «Vouet non solo era in grado di applicare correttamente i principi della costruzione legittima, ma svolgeva anche un ruolo di primo piano nel dibattito scientifico sui suoi molteplici utilizzi. Nell'atelier del Louvre Le Notre conobbe quanto di più innovativo veniva elaborato nel campo degli studi sulla prospettiva e sulla rappresentazione geometrica dello spazio. È possibile che non abbia mai letto la *Dioptrique* di Descartes ma certamente fornì al filosofo alcuni progetti per il giardino delle Tuileries ed ebbe un'esperienza diretta delle sperimentazioni del suo maestro e delle illustrazioni delle opere sulla prospettiva prodotte dagli ambienti scientifici vicini alla corte» (*ibidem*, p. 25).

protagonisti e si sviluppa per via epistolare. Le lettere, intese come strumento privato di comunicazione, sono i veri documenti mentre i trattati pubblicati ufficialmente hanno un valore limitato.

Il pensiero libertino, rappresentato da quelli che vengono chiamati gli *ésprits forts*, rappresenta una costante minaccia intellettuale ma pone problemi concretissimi:

la sua prerogativa era di stabilire principi chiari e veraci, per arrivare a conclusioni altrettanto chiare e veraci. La sua essenza era di esaminare; e il suo primo compito, quello di combattere il misterioso, l'oscuro, l'inesplicabile, per proiettare sul mondo la sua luce. Il mondo era pieno di errori, generati dalle facoltà ingannatrici dell'anima, garantiti da autorità incontrollate, diffusisi col favore della credulità e della pigrizia, accumulati e rafforzati dall'opera del tempo: perciò, essa doveva compiere anzitutto un immenso repulisti. Distruggere questi innumerevoli errori, tale la sua missione (missione che essa derivava da sé medesima, dal valore del suo essere); ed essa aveva fretta di compierla (Hazard, 2019, parte II, capitolo I).

Dopo la condanna di Galileo sorge allora la necessità di un pensiero che possa combattere sia l'ateismo conclamato dei libertini sia la scolastica che non riesce a confrontarsi con le nuove ipotesi in campo scientifico e il loro metodo.

Il pensiero razionalista di Descartes e le sue *Meditazioni Metafisiche* sono la risposta a questo dibattito. Contro il pensiero libertino che tiene la divinità ormai come un inutile orologio per la macchina che muove l'universo, uomini compresi, ma anche contro l'idea di una metafisica aristotelica persa in ragionamenti autoreferenziali, Cartesio trova un nuovo fondamento molto semplice. Esistono con chiarezza solo due cose: il dubbio e colui che dubita. Se cerco il fondamento della realtà esso non può che realizzarsi sul soggetto che dubita e sull'origine del dubbio proveniente da Dio.

Lo spazio che interviene tra il soggetto e Dio è quindi il campo libero dove la scienza, a partire dal soggetto conoscente, può disegnare l'intero universo partendo dalla creazione umana. La distinzione di *res cogitans* e *res extensa* e la impossibilità dell'una di conoscere realmente l'altra, libera il soggetto da ogni possibile costrizione di vincolo naturale lasciandolo so-

lo nell'avventura della scoperta del mondo reale che, a priori, sappiamo essere fondato sull'unica scienza che non permette al soggetto di tornare sempre al dubbio originario: la matematica.

Altrettanto necessario, per non cadere in uno scetticismo precursore della morte, era costruire una filosofia la quale rinunciassero ai sogni metafisici, sempre fallaci, per studiare le apparenze che le nostre deboli mani possono afferrare, e che debbono bastarci; ed edificare una politica senza diritto divino, una religione senza mistero, una morale senza dogmi. Bisognava, infine, costringere la scienza a non esser più un semplice giuoco intellettuale, ma decisamente una potenza capace di dominare la natura; per mezzo della scienza, si sarebbe certamente conquistata la felicità. Riconquistato così il mondo, l'uomo lo avrebbe organizzato per il proprio benessere, per la propria gloria e per la felicità dell'avvenire (*ibidem*, prefazione).

Questo pensiero che trova Descartes estremamente prudente è politicamente molto pericoloso. Lo stesso Descartes che si avvia a scrivere alcuni trattati basati sulla dottrina galileiana, saputo della condanna, non li pubblica, ma le sue idee cominciano a svilupparsi e a diffondersi attraverso le lettere. Uno dei suoi corrispondenti più autorevoli è il padre Marin Mersenne dei Minimi di Parigi che abitava nello stesso convento in cui Vouet e Le Notre stavano riflettendo sulla rifondazione della pittura e dei giardini. Ed un'altra stazione molto importante di questo dialogo è lo stesso convento dei Minimi di Trinità dei Monti a Roma.

Il nuovo disegno prospettico del barocco. – Le riflessioni e le sperimentazioni che seguono questa impostazione iniziano a dare i propri frutti soprattutto nella sicurezza con cui il sistema logico-matematico viene utilizzato per ricondurre a schemi universali l'osservazione della realtà. Descartes scriverà: «è possibile che io pensi di toccare la terra, benché non vi sia forse al mondo nessuna terra, ma non è possibile che io, cioè la mia anima, non sia nulla nel mentre ha questo pensiero» (Descartes, 2014, p. 84). Se ciò che possiamo conoscere nasce dal soggetto e il sistema logico matematico è una strada sicura del sapere ciò che ne risulta dovrà essere più solido nelle sue risposte di quanto la natura come tale possa fornire alla conoscenza.

Il razionalismo scientifico è una vera e propria rivoluzione. Basta considerare il soggetto e indirizzare un criterio di verità alle sue creazioni logico-matematiche mentre si dubita di tutto ciò che l'occhio umano percepisce e improvvisamente si anima la pittura, la musica, l'architettura, l'arte dei giardini in forme mai viste prima. Nasce il barocco.

Una delle questioni più discusse e dibattute in questo contesto è l'ottica. Ciò che un soggetto vede o crede di vedere è illusione poiché non vi è più una corrispondenza tra ciò che si osserva e la realtà ma esistono diverse modalità di percezione del soggetto a seconda della sua posizione fisica nello spazio. Si scoprono le prospettive geometriche o anamorfiche. La tecnica è oggi abbastanza comune e si usa soprattutto nel cinema. Si tratta di deformare parti di un manufatto, quadro, edificio, giardino in modo che possano essere letti correttamente solo attraverso la posizione del soggetto che muta fino a trovare il fuoco corretto della proiezione. Grandi dimensioni possono essere diminuite allo sguardo di chi osserva pur mantenendo le sue reali dimensioni inalterate. Il soggetto si trova così "costretto" a tornare nel punto in cui l'autore di questa prospettiva ha voluto posizionare l'osservatore e trovare la soluzione alla propria illusione.

L'anamorfosi prospettica è usata, ad esempio, nei famosi affreschi del convento di Trinità dei Monti dove ad un paesaggio dipinto su una superficie curva l'osservatore scopre, cambiando posizione, che le ombre si trasformano in linee contenenti il ritratto di San Giovanni. Non è un gioco, è la dimostrazione della verità di Descartes: solo il soggetto che osserva è il fondamento di una cosa che pensiamo reale. Che lo sia o non lo sia in sé rappresenta un problema irrilevante. Se si conviene allora di stabilire che solo il soggetto ne costituisce il fondamento cosa succederà quando questi principi saranno utilizzati per la progettazione di un giardino?

Versailles è lo spazio ideale per poterlo sperimentare. Non esiste un vincolo naturale all'estensione dello spazio da trasformare, si possono razionalizzare gli interventi per correggere le imperfezioni naturali del terreno per allinearle sempre più ad un limite artificialmente costruito, il solo degno di verità e si può costruire una prospettiva che invece di usare la naturale creazione di un unico punto di fuga, tipica dei giardini rinascimentali, tenda invece all'infinito come suggerisce il calcolo infinitesimale che vedrà la sua nascita di lì a poco con Leibnitz. È la superficie curva la vera scoperta del barocco che opera con le costruzioni geometriche che

permettono di considerare, prima del terreno naturale, lo spazio infinito ideale in cui racchiudere le proprie creazioni.

Sono le prime sperimentazioni di qualcosa, oggi molto “naturale”, ma che alla metà del XVII secolo assume una valenza rivoluzionaria. I giardini francesi sinora sono ancora spazi finiti, ma sono grandi, molto più grandi per dimensione di quelli collinari italiani. La disponibilità dello spazio permette di sperimentare un nuovo sistema di aggiustamento geometrico della prospettiva elaborando diversi punti di raccordo tra l'osservatore e ciò che vede. Immaginiamo una serie di figure geometriche di varia grandezza e dimensione che, come in un cannocchiale, guidano l'occhio a scorgere vari punti di riferimento precedentemente stabiliti. A seconda della posizione dell'osservatore questi elementi varieranno fornendo aggiustamenti tutti egualmente prospettici.

La prospettiva del soggetto che osserva. – È quello che Le Notre fa a Versailles. Immaginando un soggetto che, in piedi sulla terrazza o, come si diceva allora, sul Theatre guarda l'asse centrale del parco, il suo sguardo avrà una visione prospettica di avvicinamento del grande bacino d'acqua che si staglia verso il fondo ottenendo uno schiacciamento della prospettiva e un avvicinamento ottico del bacino. Ma se lo stesso spettatore si sposta, avanzando verso i parterre, la sua prospettiva muta perché la geometria delle linee ideali si trasforma contenendo i medesimi elementi in maniera equilibrata anche cambiando posizione. Se poi discende la scalinata, pochi gradini, che lo avvicinano alla fontana di Latona, la prospettiva dell'asse muterà assicurando all'osservatore una nuova linea di raccordo con tutti gli elementi presenti. Le prime linee tracciate diventano per questo infinite e si allargano in modo indefinito nello spazio mentre le nuove linee permettono di inquadrare lo spazio che sembra essersi ristretto per favorire il nuovo equilibrio.

Questi passaggi o giochi geometrico-prospettici non sono un divertimento, sono la dimostrazione che il sistema naturale è sottomesso ai meccanismi ottico-percettivi dello sguardo umano in movimento. Non esiste una linea prospettica unica ma il punto di vista del soggetto che la percepisce.

Il centro motore di questo processo è posto in un punto preciso del triangolo: la stanza del Re, o meglio, quella stanza che abitava allora dei suoi appartamenti e che trasformerà, successivamente, nella grande galle-

ria degli specchi. Da visione singola o visione di singoli in uno spazio chiuso che riflette, in modo ordinato, la luce e le sue variazioni nelle ore del giorno di ciò che è all'esterno, il giardino e il suo orizzonte.

I grandi Chemins laterali, che costeggiano i bordi del palazzo e che formano, con l'asse centrale, il triangolo dei limiti del giardino sono terapieni creati con il medesimo principio: la serie infinita dei passi da compiere per giungere ai boschetti, fino alla fontana di Apollo e poi al bacino finale mantengono, ad ogni avanzamento, lo stesso equilibrio visivo. La grandezza non fa che aumentare la possibilità di estensione: quanto più è grande una distanza tanto più è possibile realizzare questo tipo di osservazioni ma la chiave non sta nella dimensione fisica ma nell'aver immaginato e disegnato uno spazio fruibile da curve ottico-percettive a partire dall'osservatore.

Un soggetto che osserva, una linea infinita da seguire, una incapacità di raccogliere il giardino in uno sguardo che muta a seconda della posizione sono il vero centro motore del disegno nel giardino. È un nuovo Adamo nel Paradiso terrestre con nuove leggi ma è solo. Questa esperienza non può essere collettiva poiché ogni soggetto vive la sua visione a seconda del suo punto di osservazione e una superficie occupata da un corpo non può esserne occupata da un altro.

La proiezione dell'identità. – Tutti questi elementi concorrono mentalmente a identificarsi con l'autore del giardino che ne è il proprietario e unico custode. Il giardino svela progressivamente che esiste un unico punto da dove sarà possibile scorgere la verità dello sguardo ma la sola proiezione che permette di scorgere la verità è inaccessibile, celato dietro agli specchi della galleria nell'appartamento reale. Appare evidente che quell'identità è stata stabilita solo per chi sa di essere il soggetto che abita quel punto dove convergono tutti gli elementi, naturali ed artificiali ed è il medesimo luogo dove egli potrà rifletterli sugli atti, sugli scritti, sulle conversazioni che solo lui sarà autorizzato a compiere.

Il dio che domina a Versailles non è un dio cristiano, è il dio Apollo, il dio *a-polis* che vuol dire assenza di moltitudine, principio ordinatore della geometria universale in quanto soggetto che conosce ed agisce in nome di quell'ordine. Una *reductio ad unum* che è il nuovo fondamento della razionalità geometrica ma anche il nuovo modo di interpretare il rapporto tra soggetto e oggetto. Un individuo che può quindi liberamente osservare

ma anche trasformare il mondo se guidato da una logica razionale a patto che conosca lo svolgimento e le traiettorie possibili della propria libertà.

La fontana di Apollo non è quindi una decorazione esteriore o pleonastica è la celebrazione dell'eroe mitico che tiene insieme l'universo con il carro del Sole. È la stessa struttura del giardino e il suo disegno che ci confonde con quella regolarità che si mantiene in equilibrio qualunque cosa tentiamo di fare per impadronircene.

Qualche, politica, conclusione. – Una gabbia terrificante a ben vedere, una capacità del potere di adattarsi e sviluppare ogni possibile mezzo per giocare al gatto e al topo con gli uomini che credono di essere liberi agitandosi o passeggiando nel parco. In fondo, il Leviatano di Hobbes aveva chiesto la stessa cosa: il prezzo della rinuncia alla libertà degli uomini di sbranarsi gli uni con gli altri è quello di riposare in un ordine razionale entro cui rinunciare ad una parte di sé. E per sempre.

Versailles rappresenta molto di più di un semplice giardino. Il fascino e lo stile che farà scuola nell'Europa del XVII e del XVIII secolo fu colta immediatamente dallo spirito del tempo. I suoi contemporanei compresero istintivamente il carattere innovativo. La fondazione politica dell'assolutismo illuminato come forma di governo troverà anche nello stile dei giardini reali fatti costruire per l'occasione una rimodulazione dei temi che il Re Sole aveva originalmente inaugurato nel suo palazzo. Per gli uomini dei secoli successivi le caratteristiche del giardino di Versailles devono essere invece ripercorse nella loro interezza per coglierne il significato e le sue formule allusive formate dai viali, dai parterres, dalle fontane e dalla scelta dei fiori e delle piante.

Quest'analisi ci permette però di cominciare a considerare l'ipotesi che la ricostruzione di un giardino storico non sia esente dall'analisi documentale e dalle considerazioni critiche a cui si sottopongono i documenti storici. Ricostruirne il passato non è solo necessario per la loro valorizzazione o per eventuali restituzioni o restauri, rappresenta invece l'immersione in un mondo che ritrova i suoi temi e i suoi problemi anche percorrendo innocenti viali alberati.

BIBLIOGRAFIA

- ACCETTO T., *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi, 1997.
- BOYCEAU J., *Traité du jardinage, selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, Vanlochem, 1638.
- CONAN M., *Landscape Design and the Experience of Motion*, Washington, Dumbarton Oaks Pub Service, 2003.
- DANIELLI L., *Giardini e Cinema*, Bologna, Calderini edagricole, 2000.
- DE LA MARE N., *Traité de la Police*, Paris, Brunet, 1719.
- DELEUZE G., *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 2004.
- DESCARTES R., *La Diottrica*, Torino, Utet, 1984.
- DESCARTES R., *I Principi della Filosofia*, Bari, Laterza, 1914.
- DESCARTES R., *Meditationes de prima philosophia, Méditations Métaphysiqye*, Paris, Vrin, 1978.
- DE NOLHAC P., *Versailles Les Jardins*, Paris, Goupil, 1906.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE J., *La Theorie et la Pratique du Jardinage*, Paris, Mariette, 1713.
- GARIN E., *Vita e Opere di Cartesio*, Bari, Laterza, 2014.
- HAZARD P., *La crisi della coscienza europea*, Torino Utet – Milano DeA Palneta, 2019, versione ebook.
- LE GUILLOU J.C., “Le Domaine de Louis XII à Versailles”, *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, 2000, 3, pp.86-111.
- MERSENNE M., *l'Optique et la Catoptrique*, Paris, Vve F. Langlois, 1652.
- NICERON J. F., *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Billaine, 1638.
- PASQUINELLI G. (a cura di), *Memorie di Luigi XIV*, Milano, SE Studio Editoriale, 1977.
- SAMARAN C., “Delamare e son Traité de la police”, *Bibliographie de l'école des chartes*, 1937, 97, pp. 252-53.
- SANTINI C., *Il giardino di Versailles. Natura, artificio, modello*, Firenze, Leo Olschki, 2007.
- TORQUATO A., *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi, 1997.
- VANDERLYN'S J., *Panoramic View of The Palace and Gardens of Versailles*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.
- VILLARI R., *Politica barocca. Inquietudini, mutamento e prudenza*, Bari, Laterza, 2010.

The garden as a projection of a political space. – The creation of a garden represents the effort to create, in a defined space, a project that refers to client in its representation. This element, which is the basis of his creation, suffers from a basic ambiguity. On the one hand the garden is definitely oriented towards his personality, on the other hand it is still an open space, natural and therefore usable and available.

These two elements become particularly evident in those gardens that have the explicit function of concretely representing their political character and therefore oriented towards establishing a strong relationship between the client and those who frequent it.

The example of the garden of Versailles represents the complete identification between the sovereign and his garden, providing many elements to understand how the perception of the park is a key element of Louis XIV's own political project.

Keywords. – Political project, Artificial space, Perception, Mathematical perspective

*Consiglio Nazionale delle Ricerche, Dipartimento di Scienze Bio-Agroalimentari
roberto.reali@cnr.it*