

# La 'Selva di Giano': Cesarotti e il 'genius loci'\*

GIANNI VENTURI

L'attività di *giardinista* (termine che ricorre spesso nella tradizione sette-ottocentesca per designare il lavoro, non solo intellettuale, di chi si occupa della gran rivoluzione copernicana portata dall'idea mentale del giardino 'moderno') svolta da Melchiorre Cesarotti di necessità è legata alla complessa dualità del genio-traduttore per la prima volta introdotta dalla Teotochi Albrizzi<sup>1</sup> e in tempi moderni

---

\*Questo intervento ha visto la luce una prima volta nel II volume degli Atti del VI Convegno di Studi di Lingua e Letteratura italiana svoltosi a Gargnano del Garda (4-6 ottobre 2001), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti* a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 549-568. E ne ripubblicarlo non posso non ricordare con affetto e nostalgia il caro amico Gennaro Barbarisi che avrebbe potuto essere con noi a Selvazzano a onorare il suo Cesarotti.

<sup>1</sup> Si legge nel Ritratto cesarottiano della divina Isabella: «Il progetto d'un'opera comincia dall'intimorirlo; non trova piano, non idee, nulla in fine. Ci pensa alquanto, ed ecco aprirsi alla ferace sua immaginazione un piano vasto e quasi illimitato; folla d'idee che si presentano e si aggruppano, in fine ricchezza ed abbondanza tale, che difficilmente sapendo scegliere il meglio fra il buono, imbarazzato dalla vastità del suo piano medesimo, spesso lo abbandona del tutto; ed ecco perché la traduzione mettendo argini benché larghi al suo ingegno, non ispaventa la sua diffidenza con la folla delle idee che lo assediano al solo concepimento d'un'opera qualunque. Il suo genio però, che lo voleva autore quasi a suo dispetto, vi scoppia da ogni parte, e mostra nel traduttore un'originale di nuova specie che può fare invidia a molti che pur son tali, non che ai molti più che tali si credono»: I. TEOTUCHI ALBRIZZI, *Ritratti*, ristampa anastatica della prima edizione 1807, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 67-69.

ripresa con ricchezza di motivi da Guido Baldassarri.<sup>2</sup> Se tradurre significa creare, quasi che rovesciando il celebre omaggio alla divina Isabella, dal ritratto si passi all'originale, la cultura del Cesarotti che si era esercitata nella traduzione settecentesca dei poeti 'moderni' e della loro interpretazione della classicità (sia pure di una classicità che si ampliava alle origini celtiche con l'Ossian),<sup>3</sup> si rivolge a maggior ragione a ciò che Walpole titola la modernità dei giardini<sup>4</sup> vale a dire a ciò cui si riferiscono i poeti che operarono per la graduale trasformazione del paesaggio in giardino. Verrebbe da suggerire che è la 'traduzione' delle idee di Milton, Bacon, Pope e Walpole, per citare almeno i maggiori tra la fitta schiera dei poeti inglesi che sostennero, e assieme ai filosofi crearono, l'idea mentale del nuovo giardino.<sup>5</sup> L'esempio dell'amatissimo Pope e della sua ideazione della casa e del giardino di Twickenham può apparire quello più affine all'operazione cesarottiana.<sup>6</sup> Del resto

---

2 Il primo intervento di Baldassarri ribadito poi da saggi importanti è apparso in G. BALDASSARRI, *Dal Preromanticismo ai miti neoclassici*, in *Storia della cultura Veneta* diretta da G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, vol. 6, *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 99-117. Si veda del medesimo l'articolato studio *Sull'Ossian di Cesarotti* in «La Rassegna della letteratura italiana», XCIII (1989), 3, pp. 25-58 e «La Rassegna della letteratura italiana», XCIV (1990), 1, pp. 5-29.

3 «Andrebbe assai lungi dal vero chiunque immaginasse, che il Cesarotti donando all'Italia i componimenti di Ossiano, si avesse proposto di screditare i modelli greci e latini; e in quella vece sostituire ad esempj di perfezione i canti del Bardo di Caledonia. Ma sarebbe del paro iniqua sentenza presumere, e non pochi presumono a questo modo, che fuori di Grecia e d'Italia non possano allignare i semi del bello e del gusto; che il bello e il gusto dei greci e de' nostri sia l'unico d'ogni genere e d'ogni spezie; che sia la bruttezza ed imperfezione qualunque altro. Coteste opinioni esclusive tornano sempre a danno gravissimo della verità e della giustizia, e portano alcuna volta gl'ingegni a correre nell'eccesso contrario per la brama di sottrarsi a quelle rigide prescrizioni»: G. BARBIERI, *Elogio dell'abate Cesarotti letto all'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova il giorno 21 marzo 1811*, in *Dell'Epistolario di Melchiorre Cesarotti*, T.VI, Pisa, Capurro, 1813, pp. xxviii-xxix.

4 Il saggio di Walpole uscì stampato a Strawberry-Hill, la celeberrima villa con giardino moderno ideata dallo scrittore nel 1771, e venne ripreso con carattere definitivo nel IV volume degli *Anecdotes of Painting in England* nel 1780. Ebbe diversi titoli, *The History of the Modern Taste in Gardening*, e quello più conosciuto *On Modern Gardening*. Il libro conobbe un successo europeo e anche oggi le più accreditate storie dell'arte dei giardini lo citano tra le fonti primarie. La casa di Walpole divenne ben presto la meta non solo dei curiosi e appassionati, ma di coloro che volevano introdurre le novità del nuovo gusto dei giardini e del collezionismo inducendo per questo l'autore a scrivere una affascinante *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole...*. Come per tutte le case e i giardini nati da un'idea, vedi Twickenham di Pope, vedi Selvazzano di Cesarotti, vedi Ermenonville costruito dal marchese di Girardin come ultimo rifugio per Rousseau, fino al progetto narrativo e ideologico delle goethiane *Affinità elettive*, anche Strawberry Hill ebbe una sorte malinconica di decadenza e dispersione delle favolose collezioni che l'autore del *Castello di Otranto* accumulò in vita.

5 H. WALPOLE, *Saggio sul giardino moderno*, a cura di G. Franci, Firenze, Le Lettere, 1991; ID., *Strawberry-Hill*, a cura di G. Franci, Palermo, Sellerio, 1990.

6 Lo stesso Walpole indicava, come del resto farà Cesarotti, l'importanza fondamentale nella poetica di Pope della ideazione di Twickenham: «Per quanto io ritenga ben meritati gli elogi che ho riservato alle scoperte di Kent, in verità egli non fu senza pecche ne aiuti. Il signor Pope contribuì indubbiamente ad educare il suo gusto. Il progetto per il giardino del Principe di Galles a

la pubblicistica inglese già dal glorioso dibattito che nel 1712 Addison accese sulle pagine dello *Spectator*<sup>7</sup> indicava l'affinità dell'arte giardiniera con la poesia. Così il grande critico proponeva una nesso inscindibile tra poesia e giardino:

I think there are as many kinds of Gardening as of Poetry: your Makers of Parterres and Flower Gardens, are Epigrammatists and Sonneteers in this Art ; Contrivers of Bowers and Grotto's, Treillages and Cascades, are Romance Writers.<sup>8</sup>

Il rapporto instaurato tra la poesia e l'arte giardiniera è instancabilmente sottolineato tra i teorici del nuovo modo di rappresentazione del mondo (ché di questo si tratta, prima ancora che di una nuova visione della natura). Ancora Walpole scriveva:

La Poesia, la Pittura e il giardinaggio ( o scienza del Paesaggio) saranno sempre agli occhi della gente di gusto le tre Sorelle, le tre nuove Grazie, che vestono e abbelliscono la Natura.<sup>9</sup>

Le connessioni con la cultura inglese dei giardini passano indubbiamente per la via maestra della poesia (e naturalmente della pittura)<sup>10</sup> ma nel caso specifico Pope-Cesarotti è la comune interpretazione del tradurre<sup>11</sup> – vedi Omero – è la

---

Carlton House deriva evidentemente da quello del poeta a Twickenham. Questi soleva dire, con un tantino di falsa modestia, che di tutte le sue opere quella di cui era più fiero era il *giardino*»: H. WALPOLE, *Saggio sul giardino moderno*, cit., p. 89.

7 *The Spectator*, a cura di H. Morley, London, George Routledge and Sons, 1888, è la silloge più completa dei sette volumi del famoso periodico inglese. Famosa la lettera del 25 giugno 1712 (pp. 597-98, n. 414) in cui viene usato il termine *English Garden* per definire il giardino moderno. Si veda anche *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, ed. by J. Dixon Hunt and P. Willis, London, Paul Elek, 1979.

8 *The Spectator*, 6 settembre 1712, n. 477. L'articolo di Addison continua con la precisazione di quel *Genius of the Place*, ovvero il Genio del luogo che da Virgilio trapassa ad indicare l'essenza, la qualità di un giardino, il suo centro poetico: «It must have been a fine Genius for Gardening, that could have thought of forming such an unsightly Hollow into so beautiful an area, and to have hit the Eye with so uncommon and agreeable a scene as that which it is now wrought into»: *ivi*, p. 683.

9 Citato da J. DIXON HUNT E P. WILLIS, "*Le rapides progrès de ce bel enthousiasme*": *genèse du jardin paysager anglais*, in *Jardins et paysages: le style anglais*, a cura d'A. Parreaux et M. Plaisant, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1977, p. 26.

10 Di questo argomento mi sono interessato in un lungo arco di tempo. Ricordo almeno: G. VENTURI, *La cultura del giardino all'inglese nel Veneto tra '700 e '800* in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, a cura di G. Mazzi, I, Padova, Liviana, 1982, pp. 331-54 e in *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta editore, 1979, pp.132-159; *I "lumi" del giardino: teoria e pratica del giardino all'inglese in Lombardia tra Sette e Ottocento*, in *Il Giardino Italiano dell'Ottocento*, a cura di A. Tagliolini, Milano, Guerini, 1990, pp. 19-36.

11 Si veda per l'attività di Cesarotti traduttore il fondamentale M. MARI, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1994, specie il cap.VI, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, pp. 161-233. Utili notizie anche in M. CERRUTI, *Altre esperienze di poesia: poeti, favole e novelle in versi, poesia satirica e didascalica, ecc. Le traduzioni*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VI, Roma, Salerno, 1998, pp. 635-704, A. BRUNI, *Cesarotti nell'Iliade di Vincenzo Monti*,

consapevolezza di un nuovo modo d'intendere la natura che spiega o potrebbe spiegare le affinità tra i due scrittori. Non è solo la grotta di Twickenham che accomuna la ricerca dello scrittore inglese allo studiolo-grotta di Selvazzano, ma semmai l'idea del tradurre e commentare Omero. Sappiamo che la traduzione cesarottiana tien conto del lavoro lungo e articolato di Pope; sappiamo comunque che tra la prima prova omerica di Pope (cominciata nel 1713 e conclusa nel 1720 per l'*Illiade*; mentre per la revisione della traduzione, affidata ad aiuti, dell'*Odisea* si arriva al 1726-27) e quella cesarottiana la distanza si conta in decenni. Quello che tuttavia appare importante è però rendersi conto di quanto l'antico Omero tradotto con le esperienze dei 'moderni' per entrambi significasse quello che nella rivoluzione copernicana del paesaggio-giardino settecentesco era o doveva essere il rapporto tra la villa palladiana d'impronta classica e l'abolizione della prospettiva monodiretta nel continuo variare delle scene sublimi, graziose, patetiche, eroiche che si svolgono entro il libro del giardino 'naturale' i cui 'semiofori' direbbe Pomian,<sup>12</sup> sono le urne, le statue, i templi, le rovine, le iscrizioni e le erme che, oltre a segnare la continuità dell'antico nel moderno (l'antichità come futuro secondo la celebre formula di Rosario Assunto<sup>13</sup>) propongono la fruizione dell'antico nella nuova visione moderna, così come le traduzioni omeriche significano anche l'uso della classicità nel moderno. Non dovrebbe comunque sconcertare che l'enorme fortuna delle traduzioni di Pope già alla fine del Settecento subisse un tracollo fino alla constatazione dei contemporanei che nella traduzione di Pope mancasse qualsiasi spirito omerico. Non si poneva però in luce quello che Francesco Binni sottolineò in un libro ancora attuale,<sup>14</sup> cioè che la nuova concezione della natura è omerica in quanto, per questi traduttori, in Omero si trova la consapevolezza *sentimentale* della natura. Non è qui il caso di ripercorrere il percorso della speculazione filosofica sui giardini settecenteschi e sull'influsso determinante dell'empirismo inglese e di Locke nella discussione; qui basti

in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Tomo II, Cisalpino, Milano, 2002, pp. 661-774.

12 K. POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1989.

13 R. ASSUNTO, *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del Neoclassicismo europeo*, Milano, Mursia, 1973.

14 F. BINNI, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese. Studi di teoria letteraria*, Urbino, Argalia, 1970, pp. 138-139: «Pope riconosce ad Omero il primato dell' "invention": il che significa che per lui la gloria di Omero era del tutto giustificata, anche se per motivi diversi da quelli addotti dagli ammiratori francesi del poeta. Basti vedere la formulazione popiana delle ragioni dell'eccellenza omerica: come questa formula, suggestiva in sé, ma destinata a non esser compresa da chi considerava Omero nella prospettiva di un timido gusto classicistico: la sua opera definita un *wild paradise*, e quindi decisamente contrapposta ai giardini regolari e simmetrici dell'Inghilterra neoclassica, quei "most regular gardens" nei quali scrive ancora Pope nella sua Preface, "art can only reduce beauties of nature to more regularity."; o era paragonata ad una *copious nursery* che contenesse ogni primizia». Si veda sul problema di Pope filosofo e giardiniere, J. DIXON HUNT, *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, Bloomington and London, John Hopkins University Press, 1976; P. MARTIN, "Pursuing Innocent Pleasures". *The Gardening World of Alexander Pope*, Hamden (Connecticut), Archon Books, 1984.

ricordare, come molto opportunamente Bruno Basile<sup>15</sup> ha sottolineato, la derivazione del pensiero cesarottiano espresso nell'incompiuto *Saggio sul bello*, così intriso di sapori e spunti inglesi, dalle teorie di Hutcheson: la linea della bellezza come linea serpentinata, la casualità divina delle bellezze naturali, la 'disordinata regolarità'. Sembra un caso, ma non lo è, che alla morte del Cesarotti, 1808, uscisse nello stesso anno la prima edizione del fondamentale *Del Bello* di Leopoldo Cicognara, anche questo tessuto *e contrario* di molte indicazioni del filosofo inglese. È quindi assai ragionevole dedurre che qualsiasi intervento nella discussione sul giardino moderno che si svolge in Veneto alla fine del Settecento<sup>16</sup> (i cui protagonisti sono Ippolito Pindemonte, Luigi Mabil, Vincenzo Malacarne sotto la regia del gran Cesarotti) è intriso della poetica-polemica sulla natura-giardino e sulle conseguenze non solo emozionali e sensoriali del nuovo paesaggio. I teorici e ideatori di giardini traggono spunto e interesse da Selvazzano di Cesarotti, da Altichiero di Angelo Querini, dal Terraglio della Teotochi Albrizzi, così come in Lombardia da Villa Silva a Cinisello Balsamo o dalla Torre dei Picenardi nei pressi di Cremona, o dalla Villa Lomellini a Pegli fino al progetto della villa Gherardini vicino a Reggio Emilia.

È soprattutto nel Veneto di secondo Settecento che la fortuna del giardino moderno trova un importante terreno di discussione la cui regia si deve al Cesarotti stesso, nella ricezione di un momento culturale che ha invaso l'Europa e che viene discusso in contemporanea tra Padova e Venezia coinvolgendo in un amabile rito non solo le Accademie ma i salotti letterari, e le loro patronesse: prima fra tutte la saggia Temira che dal suo Terraglio, esempio assai riuscito di una vocazione al giardino come idea mentale, trae le fila in una corrispondenza ininterrotta con i protagonisti di questo non secondario momento, di questo tema e problema. L'ammirazione per il *philosophe*, per l'uomo di gusto che ha saputo realizzare in Selvazzano l'esempio italiano del giardino dei poeti, è comunemente diffusa tra gli intellettuali italiani di quel tempo. Si pensi ai ricordi di Aglaia Anassillide, quell'Angela Veronese, figlia del giardiniere degli Albrizzi assunta al ruolo inconsueto di poetessa autodidatta che la sorte ha voluto assegnarle<sup>17</sup> e che

---

15 «Non si deve trascurare, in proposito, come dal filosofo [Hutcheson] dipendano gran parte delle meditazioni estetiche del *Saggio sul bello* di Melchiorre Cesarotti ("l'essenza del bello regolare dipende dalla combinazione simmetrica dell'uniforme col vario") il cui approdo imprevedibile è rappresentato da una teoria dell'architettura del paesaggio»: B. BASILE, *L'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 119.

16 Cfr. A. PIETROGRANDE, *Il dibattito sul giardino all'inglese all'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Padova 1792-98*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti», CVII (1994-95), parte III; *Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere e Arti*, Padova, Tipografia La Garangola, 1995, pp. 19-38. EAD. *Paesaggio e giardino nel Veneto del Settecento*, in *Per un giardino della Terra*, a cura di A. Pietrogrande, Firenze, Leo S. Olschki, 2006, pp. 275-294.

17 E della sorte e destino di un gioco alla moda è ben consapevole il prefatore delle *Notizie di Aglaia* che così glossa: «Mi sembra di capire, attraverso le testimonianze della Vita, che nei salotti della Isabella Teotochi Albrizzi e della contessa Spineda i convenuti non accarezzassero tanto la poetessa quanto il fenomeno di moda, il gioco dell'Arcadia giunto al suo limite nelle

si trova a frequentare quegli intellettuali che ancora svolgevano un ruolo presso la società civile e orgogliosamente e *pour cause* non si vergognavano di un nome che, oggi, suona o è considerato un insulto. Aglaia conosce Cesarotti che le pubblica a sue spese presso Bettoni nel 1807 i suoi versi; vede Selvazzano e ne trae questo commento:

Mi condusse seco a Selvazzano, da lui chiamato *Selva di Giano* ove in un picciol tratto di terreno si vedea ciò che avrebbe offerto una vasta campagna, cioè: *boschetto sacro agli estinti suoi amici, viale detto dei pensieri, grotta di Tetide, collina col gabinetto delle Naiadi, sala di Iside*, etc.

Tutto ciò era circondato da una limpida acqua, a lui più gradita di quella d'Ippocrene.<sup>18</sup>

Non è un elenco sbadato quello di Aglaia. Nell'enumerazione dei *loci* della villa e del giardino cesarottiani che cita, ritroviamo la 'traduzione' di altri luoghi e altre stanze della recente moda all'inglese; ma non solo. Si è forse perduto il ricordo tra gli studiosi di una precipua caratteristica della tradizione rinascimentale del giardino, quando cioè tra i colli fiorentini si operava quella straordinaria mescolanza tra il ritorno all'antico e la civiltà cristiana che solo il genio di Marsilio Ficino seppe imporre all'intera Europa. E il ruolo giocato dal giardino nella villetta di Careggi ha la stessa funzione qui espletata dalla rimessa in gioco di una funzione del giardino come interpretazione del mondo che già Marsilio e poi Bembo seppero imporre come istituzione e canone letterario. Tra i riti dell'accademia di Careggi, il giardino è dedicato neoplatonicamente alla meditazione poetica; nel *De Vita* Marsilio confessa che quel libro non sarebbe stato possibile lontano dai fiori e dalla natura, *genius loci*, della villa medicea. Bembo propone e impone il giardino come luogo deputato ai dialoghi d'amore e per traslato alla poesia; infine nessuno può dimenticare come la rivoluzione giardinesca inglese sia imprescindibile dal celebre *Et in Arcadia ego* di Poussin e ancor prima di Guercino,<sup>19</sup> vera cartina di tornasole del nuovo gusto e della nuova interpretazione della natura (e il boschetto dedicato agli amici morti citato da Aglaia ne è l'esempio più chiaro). Una tradizione classicistica che peserà sul giudizio che di lì a breve saranno chiamati ad esprimere sul giardino gli intellettuali dell'Accademia patavina e che abilmente Cesarotti riesce a coordinare. Non si dimentichi poi che tra i più celebri esempi di un nuovo gusto c'è Altichiero<sup>20</sup> di Angelo Querini, altro e differente

---

pastorellerie di una pastorella vera che si rispediva, finito il gioco, al suo posto in fondo al giardino»: M. PASTORE STOCCHI, *Introduzione* a A. VERONESE (Aglaia Anassillide), *Notizie della sua vita scritte da lei medesima. Versi scelti*, a cura di M. Pastore Stocchi, Milano, Hefti, 1987, p. 13.

18 Ivi, p. 62.

19 Cfr. l'ormai classico E. PANOFSKY, "Et in Arcadia ego": Poussin e la tradizione elegiaca (1936), in *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 277-301.

20 Sulla villa e sul giardino di Altichiero si veda in *primis* la splendida edizione della descrizione della contessa di Rosenberg: *Altichiero* par Madame J. W. C. D. R [Justine Wynne Comtesse Douarière de Rosenberg], à Padoue [in realtà, Venezia, Bettinelli], 1787. Devo alla cortesia del

momento del gusto giardinesco in Veneto. Il 'giardino filosofico' che le complesse allegorie inventate dal Querini tracciano tra le raccolte antiquarie e i vialetti di Altichiero non rappresentano certo il programma letterario di Selvazzano, ma hanno con quest'ultimo un rapporto culturale che si esprime nei temi e nelle iscrizioni.<sup>21</sup> Aglaia Anassillide ricordava ad esempio la sala di Iside del Cesarotti ad una data che è troppo alta per essere confusa con l'imminente egittomania, ma non dobbiamo dimenticare che, come ci ricorda Catucci, Angelo Querini è uno dei pochi patrizi veneti che coltivino a questa data, 1787, il gusto per l'Oriente. Ma già nel 1785 era uscito il grande libro di D'Hancarville, le *Recherches* sull'origine e spirito e progressi delle arti in Grecia e sulle connessioni con le grandi religioni orientali compreso l'Egitto, un testo che poteva circolare nei salotti veneti, ma soprattutto conosciuto presso i frequentatori del salotto Albrizzi;<sup>22</sup> la divina Isabella pubblicò un *ritratto* di D'Hancarville che è tra i più acuti usciti dalla sua penna:

Il suo secolo, i contemporanei suoi sono quasi un punto impercettibile, sopra del quale degna appena arrestarsi, tanto familiarmente convive e tratta con gli uomini dell'età più remote. Di quelli nulla ignora; gli usi, i costumi, le leggi, le scienze, le arti, e i pregiudizi, e gli errori, e gli affetti, e le passioni, e finalmente tanto li conosce, e tanto l'immaginazione sua aggiunge alla verità dei suoi lumi, che di ciò di cui s'intratteneva familiarmente, ma di cui per verità non ci lasciarono memoria alcuna, ragiona con quella medesima sicurezza, con cui ragionerebbe se fra di loro vissuto fosse.<sup>23</sup>

---

dottor Marco Catucci di aver potuto prender visione del suo importante saggio, *L'illustrazione di Altichiero*, in via di pubblicazione; saggio che completa il contributo più importante sulla villa di Querini che è dello stesso autore: M. CATUCCI, *Nel giardino di Altichiero*, «Intersezioni», XX (2000), 3, pp. 367-390. Si vedano con profitto gli importanti lavori di M. AZZI VISENTINI, *Giardino di villa Querini ad Altichiero*, in *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento*, Milano, il Polifilo, 1988, pp. 113-135 e il fondamentale *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, a cura di M. Azzi Visentini, 2 voll, Milano, il Polifilo, 1999 dove viene ripubblicato l'*Estratto dell'opera di Mad. La Contessa di Rosenberg sopra Altichiero* conservato alla Biblioteca del Museo Correr, Ms Cicogna 3306/37. Il manoscritto forse redatto dall'antiquario erudito Bartolomeo Benincasa (ma si vedano le note in Azzi Visentini 1988 e Catucci 2000) è importante per la spiegazione dell'allegoria di un «giardino filosofico» voluta dal Querini al Altichiero.

21 Sul gusto per le iscrizioni si vedano, ad esempio, I. BIANCHI, *Marmi cremonesi ossia ragguaglio delle antiche iscrizioni che si conservano nella Villa delle Torri dei Picenardi*, Milano, Imperiale Monisterio di S. Ambrogio Maggiore, s. d. [ma 1791]. Dedicato ad Angelo Querini e al suo Altichiero (cfr. nota 18) l'opuscolo che commenta le iscrizioni nella villa e nel giardino (e notevole per la nostra tesi l'epigrafe GENIO LOCI: il commento a p. xxxi) sarà come vedremo emulato da Cesarotti a Selvazzano. L'attenzione del Cesarotti al programma letterario che le iscrizioni suggerivano e ai temi svolti nella villetta e nel giardino sarà messa in rilievo da G. BARBIERI, *Selvaggiano od iscrizioni e abbellimenti letterari collocati nella villa dell'abate Cesarotti ora proprietà del nobile signor Gio. Battista Valvassori di Padova*, Padova, per la tipografia del Seminario, 1876.

22 Cfr. F. HASKILL, *Il barone D'Hancarville: un avventuriero e storico dell'arte nell'Europa del secolo XVIII* (1987), in *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 104-131 e il saggio inedito già citato di M. CATUCCI.

23 *Ritratti* scritti da I. TEOTOCHI ALBRIZZI. Ristampa anastatica della prima edizione 1807 e di alcuni ritratti della quarta edizione 1826. Introduzione di A. Zanzotto, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 50-51.

Alla base del 'giardino filosofico' di Altichiero c'è dunque questa necessità di trasportare in idea mentale un luogo naturale di cui si riconosce immediatamente l'appartenenza a una cultura, quella dei Lumi, che circola in Europa come *visibile parlare*. Si vedano ad esempio le testimonianze che affrontano la descrizione di Selvazzano partendo proprio da quella del *ritratto* albrizziano :

Ama [Cesarotti] passionatamente la campagna. Il suo singular SELVAGIANO, villetta di sua creazione, vale il maggior elogio che possa farsi di quello che la fondò. È qui dove lo vedi a un tempo poeta, filosofo, amico tenerissimo, amante della vita campestre, nemico del fasto, entusiasta del bello semplice, e penetrato di quella dolce melanconia che simpatizza cotanto con le anime sensibili.<sup>24</sup>

Dunque: sensibilità e amore per una natura che produca «innocent pleasures».<sup>25</sup> Ma la natura alla quale si riporta la poetica cesarottiana qual è? La natura in forma di giardino o la natura 'libera', non soggetta nemmeno all'«arte che tutto fa nulla si scopre»? Non è solo un problema di estetica, ma un momento complesso della teoria dei giardini a cui la discussione settecentesca nel Veneto, innestata da Cesarotti e che vedrà come protagonisti Ippolito Pindemonte, Luigi Mabil, Vincenzo Malacarne e in seguito il Barbieri, darà una risposta articolata e molteplice.

Le diverse soluzioni a cui giunge la riflessione tra Francia e Inghilterra sul giardino moderno si differenziano tra loro per la carica innovativa portata dai diversi protagonisti di questa feconda stagione: a William Kent, a cui si attribuisce l'uso della indicazione storica – di tutta la storia passata e presente – nella natura liberata dalle pastoie del giardino formale; vale a dire l'uso delle 'fabbriche' (templi, esedre, ninfei, tende turche, romitaggi, obelischi, che indicano la presenza della storia nel giardino) e di statue, erme, iscrizioni e altari che ne indicano l'altissima valenza simbolica e allegorica, si viene sostituendo con Lancelot 'Capability' Brown un'idea di giardino che ordina la natura ma non vi immette i segni dell'arte, un giardino che è identico alla campagna (idealizzata) e che se ne differenzia solo per l'uso dell'*ha ha*, ovvero il vallo che separa il giardino dai *fields* o campi coltivati. Terza soluzione, l'origine anglo-cinese del giardino, sostenuta da William Chambers che deduceva la forma del giardino all'inglese da quella esotica propria al giardino cinese e quindi con l'innesto di tutta quella *chinoise*-

---

24 Ivi, pp.70-71.

25 Indicativa, al proposito la consonanza del progetto di Cesarotti con gli «innocenti piaceri» richiesti dalla poetica di Pope: «But how did he come to be such an authority on garden design and with what special artistic perspective did he pursue these “innocent pleasures”? If his poetry was highly allusive, so was his gardening. It was based on classical ideas of landscape which with a modern poetic sensibility (and a deep knowledge of the English tradition of descriptive verse especially from Spenser to Waller and Milton) he adapted in order to emphasize the pictorial (picturelike) and the emotive»: F. MARTIN, *Pursuing Innocent Pleasures. The Gardening World of Alexander Pope*, cit., p. xxi.



rie così cara al secondo Settecento.<sup>26</sup> I fautori delle tre linee avranno una rispondenza immediata negli scritti dei grandi interpreti del Settecento letterario. Si pensi al caso esemplare di Rousseau. Julie, la protagonista della *Nouvelle Héloïse* crea un grande giardino moderno, il *verger de Clarens*, che si apre all'ammirazione dell'amato Saint-Preux come un nuovo Eliso<sup>27</sup> – ed *Elysée* è il nome che Julie dà al suo romitaggio. Le sensazioni che quel luogo produce in Saint-Preux sono esemplari per tutta la storia del giardino. Il giardino esprime un'idea della natura tale da renderlo in fondo identificabile con il paesaggio stesso e tale da giustificare il grido di ammirazione dell'amato infelice:

Julie le bout du monde est à votre porte!

Allo stupore di Saint-Preux, Julie replica affermando che il *verger* è il risultato di una natura 'aiutata', ma non sottomessa al capriccio dell'artificio:

Il est vrai, dit-elle, que la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'aie ordonné.<sup>28</sup>

Ecco la rivelatrice risposta della giovane donna che condensa in un rigo ciò che è il fine dell'idea sentimentale della natura come fu espressa dal giardino all'inglese nella sua fase più 'paesaggistica' (e di questa sensibilità poetica sapranno cogliere i frutti sia il Mabil che il Malacarne nel dibattito dell'Accademia patavina): la libertà della natura è 'ordonné' dalla sensibilità e dalla ragione.

Volendo, e non è pedanteria, confrontare date importanti della nuova moda – anche letteraria – del giardino moderno nel percorso cesarottiano, non va dimenticata una serie di fonti letterarie che ci indicano le tappe di questo «poema vegetabile»:<sup>29</sup> 1763, traduzione delle poesie di Ossian; 1781, dell'*Elegia* di Gray;

---

26 Cfr. G. VENTURI, *Genius Loci: il giardino, la memoria, gli eroi*, in *Il giardino e la memoria del mondo*, a cura di G. Baldan Zenone Politeo e A. Pietrogrande, Firenze, Olschki, 2002, pp. 107-117 con bibliografia pregressa e H. HONOUR, *L'arte della cineseria*, Firenze, Sansoni, 1963.

27 «En entrant dans ce prétendu verger, je suis frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante, et le chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert. Surpris, saisi, transporté d'un spectacle si peu prévu, je restai un moment immobile, et m'écriai dans un enthousiasme involontaire: "O Tinian! O Juan-Fernandez!"»: J.-J. ROUSSEAU, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, Lettre XI a Milord Edouard, Quatrième Partie, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 353.

28 Ivi, p. 354.

29 La celebre definizione appare in una lettera del Cesarotti a Monsignor Berioi datata Padova, 7 marzo (1806). Cfr. M. CESAROTTI, *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, Firenze, Le Monnier, vol. II, p. 447. La memorabilità della formula, seppur diffusa all'interno del cerchio culturale cesarottiano, specie dall'allievo Giuseppe Barbieri, si rapportava ad una diffusa consapevolezza del rapporto giardino-poema, come testimonia l'*Estratto* su Altichiero della contessa Rosenberg: «Vi si scorge[in Altichiero] l'amator della campagna che sa mescolar l'aggradevole all'utile, e fa sì che

1781 gli *Idilli* di Gessner tradotti da Elisabetta Caminer Turra a Vicenza; nel 1786, l'*Elogio di Gessner*, pubblicato a Bassano dal Bertòla; nel 1787-88 la visita dei giardini inglesi di Carlo Castone Rezzonico della Torre la cui relazione venne affidata al *Giornale del viaggio d'Inghilterra*; nel 1792 la traduzione italiana dei *Giardini* di Delille dell'abate Antonio Garzia.<sup>30</sup> Selvazzano è iniziato nel 1785; il giardino è concluso intorno al 1790 ma i lavori procederanno ancora per un quinquennio parallelamente al dibattito dell'Accademia sui giardini. Ad Altichiero il percorso che si snoda tra la villa e il giardino, quest'ultimo dedicato alla filosofia, contemplava un episodio 'poetico', il boschetto di Young che collega direttamente la poesia alla natura, secondo la nuova sensibilità preromantica. Luigi Mabil, traduttore del grande trattato dell' Hirschfeld sulla teoria dei giardini ed epitomatore dello stesso<sup>31</sup> è il primo che metta in relazione Selvazzano con la poesia di Pope. Nella *Prefazione*, dedicata a Giovanni De Lazara scrive, illustrando la novità del testo:

Ma qui vedrete l'arte beata del giardinaggio, ricondotta alla sua prima dignità, rimessa ne' suoi diritti, ed elevata sino al grado dell'arti belle; vedrete infranti appiè dell'ara del genio gli sciagurati stromenti della triste uniformità, cangiato il giardino in paesaggio, e fra mille variate scene, scossa deliziosamente l'immaginazione ed il sentimento; vedrete ridotto a principj, a ragionata e soda teoria tuttociò, che l'eccellenza del vostro gusto già v'indicava, ed il vostro tatto indovino e sicuro già presentiva.<sup>32</sup>

Ci sono qui elencati tutti i principi a cui si attennero Cesarotti nella ideazione e costruzione di Selvazzano: la dignità dell'arte del giardino associata al comun denominatore delle arti sorelle, la trasformazione del giardino in paesaggio; l'evocazione delle scene multiple rispetto all'uniformità del giardino classico ed infine il ricorso all'immaginazione, al sentimento e al gusto come i principi fondanti del giardino moderno. Questo passo ne richiama immediatamente uno, poco conosciuto, di Cesarotti stesso che ribadisce quel clima di consonanza d'intenti che si era stabilita, pur nelle diverse posizioni, all'interno del dibattito provocato dalle relazioni accademiche padovane e che riconduce alla teoria del Bello l'arte del giardino sotto la categoria dell'immaginazione:

---

si prestino aiuto reciproco, il conoscitor della bella antichità, l'uomo appassionato per il bene sociale, che pasce lo spirito d'oggetti utili, e d'idee luminose, e le dipinge con un linguaggio nuovo *facendo che un pezzo di giardinaggio divenga in un certo modo un Poema morale e simbolico*» (corsivi miei): *Estratto...sopra Altichiero*, in *L'arte dei giardini*, II, cit., p.124.

30 Cfr M. AZZI VISENTINI, *L'arte dei giardini*, II, cit., p. 23.

31 Il volume di Christian Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, uscì a Lipsia nel 1779 in tedesco e in francese; Luigi Mabil, accademico patavino ne fece un estratto, *Teoria dell'arte de' giardini* che uscì a Bassano nel 1801. Cfr. G. VENTURI, *Il giardino e la letteratura: saggi d'interpretazione e problemi metodologici*, in *Il giardino storico italiano. Problemi d'indagine, fonti letterarie e storiche*, a cura di G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1981, pp. 251-78 e A. PIETROGRANDE, *Il dibattito sui giardini all'inglese all'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Padova: 1792-98*, cit. con ampia bibliografia pregressa.

32 L. MABIL, *Teoria dell'arte de' giardini*, cit., pp. v-vi.

Le arti dell'immaginazione e del disegno dimostrano col solo nome d'esser tutte ugualmente sorelle, d'aspetto diverso, di fisionomia non dissimile, figlie tutte della stessa madre, la filosofia del Bello. La Poesia ha in particolar il pregio di partecipar dei doni di ciascheduna e di tutte, e di comunicar vicendevolmente a tutte il suo spirito vivificante.<sup>33</sup>

L'immaginazione e le teorie del Bello dunque presiedono al progetto di Selvazano, in accordo – e polemica – con la ricezione che di queste teorie veniva fatta proprio partendo dall'origine del giardino all'inglese che nel dibattito patavino viene addirittura attribuito al Tasso del giardino di Armida sulla scorta di un falso attribuito a Aquilino Coppino e alla polemica presa di posizione di uno dei protagonisti di questa curiosa ma significativa polemica. Vincenzo Malacarne (1744-1816) originario di Saluzzo e professore di Chirurgia e ostetricia prima e dal 1794 di chirurgia teorica e pratica all'Università di Padova,<sup>34</sup> nel 1796 presenta una memoria all'Accademia patavina in risposta e a commento del *Saggio sopra i Giardini Inglesi* letto da Ippolito Pindemonte all'Accademia nel 1792.<sup>35</sup> Nel suo *Saggio*, Pindemonte sostiene che la qualità del nuovo giardino consiste, platonicamente, nel scegliere le varie bellezze della natura e riunirle in un solo luogo: l'arte servirà a perfezionare il tutto.<sup>36</sup> Ma, come Rousseau, anche Pindemonte crede che la natura – o meglio il paesaggio naturale – sia da preferirsi a qualsiasi forma di giardino sia quello formale che quello 'moderno' e come dirà in un ben conosciuto passo delle *Prose e Poesie campestri*:

---

33 M. CESAROTTI, *Alla Regia Accademia di Belle Arti in Venezia*, in *Dell'Epistolario*, cit., tomo V, pp. 153-54.

34 Cfr. G. VENTURI, *Saggi d'interpretazione e problemi metodologici*, cit., specie le pp. 268-74 e A. PIETROGRANDE, *Note sul Parco vecchio di Torino*, in *I giardini del "Principe"* (Atti del IV convegno Internazionale *Parchi e giardini storici, parchi letterari*, 22-24 settembre 1994), a cura di M. Macera, vol. I, Torino, L'Artistica Savigliano, 1994, pp. 19-27, con bibliografia. .

35 Il saggio pindemontiano sarà pubblicato solo nel 1809 nelle *Memorie dell'Accademia patavina* a causa delle difficoltà economiche dell'Accademia durante il periodo napoleonico; ma il lavoro che ebbe immediata fortuna venne inserito in appendice alle *Prose e poesie campestri* dell'edizione veronese 1817 e, finalmente, in *Le prose e poesie campestri d'Ippolito Pindemonte con l'aggiunta d'una dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia*. Edizione accresciuta del *Giardino inglese* descritto dall'autore ne' *I sepolcri* e di due appendici, in Verona, dalla Società Tipografica, 1823. I saggi di Pindemonte, Mabil, e l'estratto delle Relazioni accademiche di Cesarotti, lette nel 1795 e 1798, apparvero in *Operette di varj autori intorno ai giardini inglesi ossia moderni*, Verona, Mainardi, 1817 e ora sono riproposti – completati col saggio di Malacarne – in *Operette di varj autori intorno ai giardini inglesi ossia moderni* a cura di A. Pietrogrande e G. Pizzamiglio, Trieste, EUT, 2010. Cfr. G. VENTURI, *Il giardino all'inglese nel Veneto*, cit., e A. PIETROGRANDE, *Il dibattito sui giardini all'inglese*, cit. e M. AZZI VISENTINI, *Introduzione a L'arte dei giardini*, cit., pp.25-30 e le sezioni dedicate a Pindemonte, Cesarotti, Mabil.

36 «L'arte del giardiniere Inglese consiste nell'abbellir così un terreno assai vasto che sembrar possa che la natura l'abbia in quella guisa abbellito ella stessa, ma la natura intesa a far cosa più squisita e compiuta, che far non la veggiamo comunemente, riunendo in un dato spazio molte bellezze che non suol riunir mai, e dando a quelle bellezze stesse una perfezione ed un finimento maggiore»: I. PINDEMONTI, *Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia*, in *Operette di varj autori*, cit., p.21.

Certo, quando io veggio un bello campestre, il piacer mio vien non poco acresciuto da quella rapida riflessione, che il caso accozzò insieme i diversi oggetti, onde formasi quella scena; se ciò ch'io veggio, è frutto dell'arte, nutrendo noi di questa opinion grande, e più esigendo da lei, che dal caso, il qual pare non avere forza niuna, crederei che la forza artificiale, benché più bella del naturale, dovesse colpirci e dilettrar meno.<sup>37</sup>

Alla medesima considerazione era giunto Rousseau, quando Saint-Preux, meditando sull'Elysée di Julie considera, dopo che la giovane donna e monsieur de Wolmar gli hanno fatto l'elogio del giardino all'inglese, l'unico che possa essere accettato dall'uomo di gusto:

Je n'ai q'un seul reproche à faire à votre Elysée, ajoutai-je en regardant Julie, mais qui vous paraîtra grave; c'est d'être un amusement superflu. A quoi bon vous faire une nouvelle promenade, ayant de l'autre côté de la maison des bosquets si charmants et si negligés?<sup>38</sup>

Il giardino, insomma, è una speciale opera imitativa e comunque non può parentarsi alle arti belle perché non si può imitare la natura con la natura, come invece è prerogativa dell'arte; quindi se la natura è più 'commovente' dell'arte, essa è da preferirsi all'arte stessa. In tal modo il giardino, natura di secondo grado, si potrebbe inferire, può essere indifferentemente sia formale che moderno a seconda dello scopo e dell'utilità che esso ricopra. E di fronte alla comune opinione degli inglesi di trovare in Milton l'ideatore poetico del giardino informale nella celebre descrizione dell' Eden nel *Paradise Lost*, egli rivendica al Tasso e alla descrizione del giardino di Armida la prima prova poetica del giardino paesaggistico.<sup>39</sup>

---

37 I. PINDEMONTI, *Prose e poesie campestri*, 1823, cit., pp.19-20. Su Pindemonte poeta del bello campestre (e non solo), si veda A. FERRARIS, *Il giardino di Epicuro. Lettura delle "Prose e poesie campestri" di Ippolito Pindemonte*, «Italianistica», XIV(1985), 2, pp. 223-248 e della medesima l'ottima edizione delle *Prose e poesie campestri*, Torino, Fogola 1990; riflessioni utili sulla posizione di Pindemonte entro un più vasto campo d'indagine, A. DI RICCO, *Tra idillio arcadico e idillio filosofico. Studi sulla letteratura campestre del '700*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995

38 J.-J. ROUSSEAU, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, cit., p. 364.

39 Nella seconda appendice alla *Dissertazione* inclusa nell'edizione citata delle *Prose e poesie campestri* (*L'arte che tutto fa, nulla si scopre*, ivi, pp.180-81), Pindemonte ribadisce la sua tesi: «Voi mi domandate, se avrei che aggiungere nella mia Dissertazione su i Giardini. Che di nuovo pubblicare volete, fu esposto. Avrei l'autorità d'un valorosissimo Inglese in favor di ciò, che su l'origine del Giardino irregolare venne conchiuso. Questo Inglese è il signor Eustace, autore di un così detto da lui *Viaggio Classico per l'Italia*, che egli trascorse e osservò nel 1802, viaggio da lui scritto con assai più di dottrina e di sensatezza, che non sogliono in libri di tal genere rinvenire. Lontano dal riconoscere in Milton, come fanno i suoi nazionali, l'origine dell'Inglese Giardino, al nostro Torquato anch'egli l'attribuisce: mercecchè dopo aver detto, che la descrizione del Paradiso terrestre di Milton "è considerata come il modello de' parchi moderni", *is considered as the model of the modern parks*, soggiunge che "ciò conviene più a quella del Giardino d'Armida fatta dal Tasso, non solamente per questo che il nostro poeta somministrò a Milton alcuni de' principali lineamenti della sua descrizione, ma perché piantò veramenti i primi fondamentali dell'arte, e la comprese in una sola ingegnossissima riga, con la quale chiude la pittura di un paesaggio, ch'è de' più belli».

Questa indicazione è ripresa dal Malacarne nella sua relazione letta il 19 maggio 1796 all'Accademia di Padova dove asserisce che il modello del giardino d'Armida da cui discende l'idea del giardino all'inglese, non era parto della fantasia tassessa ma realmente esisteva: il Parco Vecchio di Torino costruito dai Savoia alla fine del Cinquecento, visitato e descritto da Aquilino Coppino nel 1609.<sup>40</sup> Alle obiezioni degli accademici che il Tasso si fosse ispirato al Parco Vecchio, Malacarne rispose in una seconda seduta del 16 aprile 1798, esibendo una lettera di Tasso a Giovanni Botero in cui si confermava l'ispirazione dell'episodio alla vista del giardino nel suo soggiorno torinese. La lettera ritenuta autentica fino ai tempi moderni, è stata da chi scrive definitivamente considerata falsa.<sup>41</sup> Come vedremo, Cesarotti condivide la tesi del primato poetico – si badi bene – italiano nella nascita del giardino paesaggistico. Ma di tutta la *querelle* ciò che qui importa sottolineare non è tanto il legame tra poesia e giardino quanto una dipendenza di quest'ultimo dalla immaginativa poetica che ancora in quel tempo, ancorché vigesse il principio delle arti sorelle e quello oraziano dell'*ut pictura poësis*, sosteneva vigorosamente il primato della poesia sulle arti belle, come eloquentemente Cesarotti ribadisce nella citata lettera all'Accademia veneziana. Chi invece difende la nuova poetica del giardino moderno è Luigi Mabil che il 25 febbraio 1796 legge il suo *Saggio sopra l'indole dei giardini moderni*<sup>42</sup> dove, come l'abate Delille appena tradotto in Italia, ma conosciutissimo già dalla prima edizione del suo *Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages*,<sup>43</sup> accetta entrambe le forme del giardino sia quello classico che quello paesaggistico in nome di una 'utilità' e impiego di entrambi, a seconda del carattere e della fruizione sociale a cui sono adibiti.<sup>44</sup> Inoltre egli considera l'arte del giardino «arte imitativa» e come le altre degna di stare entro l'ambito delle arti sorelle. Il dibattito sul giardino che si svolge tra il '92 e il '98 non sarebbe di molta utilità in questa occasione specifica se non fosse accompagnato dalle *Relazioni* cesarottiane che ne definiscono la portata e suggeriscono d'altra parte i principi su cui si è costruito Selvazzano. Ripercorrendo le tappe della relazione pindemontiana, Cesarotti non nasconde la propria adesione alla

---

40 La lettera di Aquilino Coppino indirizzata a Milano a Giuseppe Ripamonti si trova nel II libro di AQUILINI COPPINI, in *Ticinensi Gymnasio Artis Oratoriae Regij Interpretis, Epistolarum Libri Sex*, Mediolani, apud Typographos Curiae Archiepiscopalis, 1613, pp. 47-67.

41 G VENTURI, *Saggi d'interpretazione e problemi metodologici*, cit., pp. 122-24. Cfr. anche M. AZZI VISENTINI, *Introduzione*, cit., pp. 24-25 con bibliografia.

42 Pubblicato in *Operette di varj autori intorno ai giardini inglesi ossia moderni*, cit., pp. 65-100.

43 À Paris, 1782. Questa è l'edizione da cui cito.

44 «Chacun d'eux a ses droits; n'excluons l'un ni l'autre:/ Je ne décide point entre Kent et Le Nôtre./ Ainsi que leurs beautés, tous les deux ont leurs loix./ L'un est fait pour briller chez les grands et les rois;/ Les rois sont condamnées à la magnificence:/ On attend autour d'eux l'effort de la puissance;/ On y veut admirer, enivrer ses regards/ Des prodiges du luxe et du faste des arts./ L'art peut donc subjuguier la nature rebelle [.....] Mais les bois, mais les eaux, mais les ombrages frais,/ Tout ce luxe innocent ne fatigue jamais./ Aimez donc des jardin la beauté naturelle. /Dieu lui-même aux mortels en traça le modèle», ivi, pp. 21 e 23.

poetica del giardino moderno che proviene dall'Inghilterra e condanna il giardino formale in nome di «un bello stesso guasto dagli ornati e dal liscio [che] spira quel gusto affettato che potrebbe dirsi il Fontenellismo dello stile campestre». <sup>45</sup> Immediate le concordanze tra la sintassi e la retorica del giardino con quella della poesia: lo stile ornato, Fontenelle, il gusto affettato, tutto rimanda al giardino come una composizione letteraria. Così il giardino moderno esibisce un 'ordinato disordine' che colpisce gli occhi, la fantasia, il cuore. L'origine ottica, lockiana, della conoscenza è qui ribadita in termini di una poetica sensistica e razionale assieme che dimostra, se ce ne fosse ancora bisogno, la totale dipendenza di quel gusto dalla poesia dei Lumi. <sup>46</sup> Un'altra preziosa indicazione ci viene da una notazione apparentemente secondaria, quella in cui Cesarotti ribadisce la strettissima connessione tra paesaggio e giardino ottenuta «colla scelta, disposizione, ed intreccio dei varj prodotti della natura» in modo da superare colla «sublime negligenza del Genio su i raffinamenti della studiata eleganza». Un genio che è sì categoria spirituale e poetica, ma nello stesso tempo nozione che s'incardina sull'altro e non secondario significato del *Genius loci* da cui ha preso origine il discorso cesarottiano su Selvazzano. Nella *Relazione* del 1798, che prende in esame il *Saggio* di Mabil e le tesi tassiane di Malacarne, Cesarotti insiste ulteriormente sul nesso poesia-giardino: così il rapporto tra giardino formale e moderno diventa il primo, «una descrizione Ovidiana lussureggiante di bellezze e di pompa, l'altro una scena pastorale, sentimentale o patetica di Gessner, di Thompson, o di S. Pierre». <sup>47</sup>

Una tale messe di proposte e idee che circolano per il Veneto negli ultimi due decenni del Settecento e attraverso l'edizione pisana delle opere di Cesarotti travalicano il secolo per avere un'influenza non secondaria anche in ambito neoclas-

---

45 M. CESAROTTI, *Relazione XVI* (1795), in *Relazioni Accademiche*, vol. XVIII, tomo II, Pisa, Della tip. Della Società, 1803, p. 280.

46 Parlando di «stile campestre», Cesarotti così lo descrive: «Ha esso un ampio terreno ove domina la natura, ma una natura, che si fa per così dire un'arte di sé medesima, raccogliendo in un solo spazio le sparse bellezze spontanee per farne pompa col meglio ordinato disordine, ov'ella presenta una successione perpetua di scene nuove e mirabili, ove la ridente ampiezza dei prati, l'intrecciamento de' cepugliosi viottoli, l'acque o traboccanti e spumose, o serpeggianti; o raccolte, la cupa maestà de' boschi, la stessa sublime orridezza de' massi muscosi e pendenti parlano successivamente agli occhi, alla fantasia, ed al cuor dello spettatore; e ora gli destano reminiscenze piacevoli, sensazioni ravvivate, ora il colpiscono d'inaspettata meraviglia, or l'immergono in una meditazione profonda, or lo trasportano in un delizioso e quasi estatico rapimento»: M. CESAROTTI, *Relazione XVI*, cit., pp. 280-81. L'ormai definitivamente assodata consonanza tra Illuminismo e cosiddetto giardino all'inglese, avanzata da Rosario Assunto, è ora ribadita nel libro fondamentale di M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e paesaggio dei Romantici*, Milano, Guerini, 1998. Dal medesimo, il particolare caso italiano è stato svolto nel saggio *Giardini volgarmente detti inglesi: la ricezione paesaggistica in Italia tra pittoresco e romanzesco*, in *Il giardino dei sentimenti*, Milano, Guerini, 1997, pp.19-28. Sul paesaggio romantico si veda anche G. VENTURI, *Appunti e riflessioni sul paesaggio romantico*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, tomo II, Roma, Salerno editrice, 2000, pp.713-730.

47 M. CESAROTTI, *Relazione XVIII* (1798), VII. *Sopra i due generi di giardinaggio*, in *Relazioni accademiche*, cit., p. 394.

sico e addirittura romantico, fanno pensare che l'ideazione della villa di Selvazano non sia stata un 'capriccio' letterario legato alla moda del giardino moderno o all'antico *topos* della vita solitaria,<sup>48</sup> bensì un vero e proprio trattato di poetica, come del resto era comune nell'Europa del Settecento dove quel nuovo modo di leggere la natura con gli strumenti della poesia e dell'arte che aveva rivoluzionato l'intero modo di guardare il paesaggio, di renderlo, per usare un concetto forte, leggibile come una poesia o contemplabile come un quadro era, per dirla con Kant che tanto s'interessò alla nuova forma del giardino, riscoprirne l'esteticità nel momento stesso che l'estetica si poneva come la nuova scienza e la nuova filosofia. Merito di Cesarotti è stato quello di averne colto la centralità nel far poesia.<sup>49</sup> Chi ha tradotto Ossian non poteva non sapere, come è ora perfettamente chiaro, che il paesaggio evocato in quei versi che ne costituiscono, si potrebbe dire, l'aura sentimentale, non era contemplazione di una natura selvaggia ma di una 'traduzione letteraria' del così detto giardino all'inglese.

---

48 A commento del pensiero cesarottiano soccorrono gli scritti dell'abate Giuseppe Barbieri suo discepolo e successore nella cattedra padovana. In una «lettera o cicalata», *Dell'amore alla campagna*, in cui analizza i piaceri del vivere in villa, egli codifica la figura dell'uomo o gentiluomo di campagna e la esemplifica su Cesarotti: «Dunque a gustare i piaceri della Campagna saranno più acconci quegli uomini, che all'esterne impressioni de' fisici oggetti sapranno gl'interni moti dell'animo più o meglio accordare, e a questi non meno le fisiche relazioni e le sensibili qualità dicevolmente riferire. E siccome i letterati, e i poeti in particolare sono quegli uomini, che per vocazione di natura e istituto, di professione intendono sempre a vestire i concetti d'abito, di colore, di movimento, e danno corpo allo spirito e spirito al corpo; non dubito di affermare che i letterati, e specialmente i poeti, hanno da essere per natura e per arte i meglio disposti a sentire e a gustare le belle delizie della Campagna»: G. BARBIERI, *Dell'amore alla Campagna*, in *Discorsi e Orazioni*, Firenze, Chiari, 1829, pp. 101-102.

49 «E tempio e sacrario alle divine meditazioni del bello fu per lui quell'amena Villetta, che prescelse e creò ad innocente delizia, e come a porto de' suoi desiderj, ove nella pace dell'anima e nella quiete del campestre ritiro si abbandonava a' suoi cari fantasmi; e dividendo le ore tranquille fra gli studj e le piacevoli occupazioni del giardinesco soggiorno gustava l'esistenza e la vita, e godeva pienamente di sé, delle sue rimembranze, de' suoi affetti. Luogo ch'io non posso rammemorare senza il più vivo commovimento di tenerezza; che quivi lo riconobbi la prima volta e gli baciai quella mano, che poi m'accorse nella sua devozione, e appresso mi fu larga e cortese di paterne amorevolezze, e quivi altre fiato ho vissuto con lui nella più stretta e familiare intimità prendendo parte a' suoi studj, a' suoi dilette, al suo cuore. Beato soggiorno, dove le piante e l'aure medesime ispiravano amicizia pietà, gratitudine! E a questi genj medesimi aveva consecrata la sua Villetta, e a questa avea dedicate le sculte memorie, e i poetici fiori a larga mano cosparsi»: G. BARBIERI, *Orazione detta nei funerali dell'ab. Cesarotti*, in *Opere dell'Abate Cesarotti*, cit., p. xvi.