

INTRODUZIONE

Scegliere di trattare un argomento come l'analisi e la ricostruzione del giardino fiorentino di Frederick Stibbert non è stata affatto una decisione dettata dalla prospettiva di una facile ricerca. In Italia le arti minori in genere sono un argomento che è sempre stato piuttosto sottovalutato, e che solamente negli ultimi anni ha iniziato a ricevere la giusta attenzione. Nella stessa considerazione è stata tenuta la cosiddetta arte dei giardini.

Una vera e propria presa di coscienza dell'effettivo valore di queste realizzazioni si è avuta solo dopo il 1931, quando l'ormai famosa Mostra del giardino italiano ebbe modo di dimostrare per la prima volta al vasto pubblico che i giardini erano in tutto e per tutto delle opere d'arte, con la stessa dignità e con lo stesso carattere di unicità di un quadro o di una scultura. Prima di allora solo pochi si erano occupati del fenomeno: lo aveva fatto Leon Battista Alberti nel XV secolo – il quale però ne trattò solo come argomento accessorio a ciò che era il fulcro del suo *De re aedificatoria*, cioè all'architettura – poi si dovettero attendere gli ultimi anni del Settecento perché si aprisse una vera e propria *querelle* di dimensioni più vaste. Anche in questo caso, comunque, nella schiera di colti accademici del calibro di Ippolito Pindemonte, Melchiorre Cesarotti e Vincenzo Malacarne, solo Luigi Mabil ed Ercole Silva alzarono la loro voce per proclamare la dignità dell'arte dei giardini, in particolare di quelli paesaggistici all'inglese, in quanto arte imitativa. In seguito, sebbene effettivamente realizzazioni nel nuovo stile anglosassone si susseguirono in numero cospicuo sul suolo italiano – dove, badiamo bene, il fenomeno, come spesso accade, giunse con un notevole ritardo rispetto alla sua prima apparizione in Gran Bretagna e alla sua diffusione nel resto d'Euro-

pa -, la critica ufficiale parve cadere nuovamente nel silenzio. Si apprezzava la botanica e si spronava la costituzione delle Società di Orticoltura, ma nessuno sembrava attribuire la dovuta importanza all'arte giardiniera in quanto tale. Basti pensare che fino agli inizi del XX secolo mancò totalmente, nella nostra penisola, una vera figura di progettista di giardini, il primo dei quali può essere considerato a buon diritto solo Cecil Ross Pinsert, che ebbe come prima commissione quella per il parco di villa I Tatti nel 1909. In precedenza, invece, gli incarichi venivano affidati a ingegneri o, ancora più frequentemente, ad architetti i quali sicuramente possedevano il prestigio e le capacità sufficienti ad assolvere questi compiti, ma in realtà mancavano spesso proprio delle nozioni basilari che al contrario un creatore di giardini deve possedere - valga come esempio per tutti il caso di Giuseppe Poggi il quale, sebbene ebbe il merito di creare il primo organico sistema urbano di parchi nella città di Firenze, in fatto di botanica dovette sempre far riferimento a un esperto del settore come Attilio Pucci.

La Mostra del 1931 riportò alla luce le reali potenzialità dell'arte dei giardini che, seppure fossero già state messe in pratica, mai fino ad allora erano state indagate in maniera approfondita e considerate con il rispetto necessario. Quest'esposizione fu la prima occasione per entrare in contatto con una realtà per molto tempo sottovalutata e, soprattutto, per rendersi conto che essa aveva una tradizione lunga quasi quanto la vita del genere umano.

In ogni caso, comunque, ciò non sembra che sia bastato al risveglio di una coscienza generale in questo senso; non pare affatto che siano stati sufficienti i primi esempi di restauro e di ritorno al cosiddetto giardino storico, se ancora nella prima metà del Novecento non era stata compresa la vera essenza di giardini come quello di villa Stibbert tanto da operarvi degli interventi assolutamente snaturanti e da lasciare l'intero complesso in uno stato di abbandono pressoché totale.

Per quanto riguarda l'Italia, i primi testi dedicati specificatamente all'arte dei giardini datano solo - ad eccezione di alcune ristampe delle opere di Mabil e Silva - agli anni Ottanta del XX secolo. Si tratta prevalentemente di atti di convegni nei

quali, oltre a tracciare un panorama nazionale delle realizzazioni giardiniere, viene preso in esame, giustamente, anche il loro significato e il loro aspetto filosofico e psicologico. Si va da pubblicazioni come *Il giardino storico italiano* a guide vere e proprie, da manuali come quello di Francesco Fariello a testi apparentemente di tutt'altro genere – come il libro su *Giuseppe Jappelli e il suo tempo* – ma che si rivelano di importanza fondamentale per la ricostruzione della fortuna e delle caratteristiche del giardinaggio anglosassone in Italia. Insomma, possiamo spaziare da lavori di chiara impostazione esegetica e moraleggiante come quelli di Rosario Assunto o Alessandro Tagliolini alla serie di volumi pubblicati dalla Provincia di Firenze e facenti parte della collana *Pratolino. Laboratorio di meraviglie*, fra i quali ai fini di questa ricerca è risultato di enorme rilevanza quello curato da Alessandro Vezzosi e intitolato *Il giardino romantico*.

Allo stato attuale delle cose, in questo nuovo millennio, pare che qualcosa si stia muovendo e, soprattutto, nella direzione giusta ma, al di là di pochi casi, siamo ancora lontani da una vera e profonda comprensione dell'arte dei giardini. Manca ancora una formazione adeguata e anche diffusa ben oltre la cerchia ristretta dei professionisti del settore, una preparazione adatta a capire appieno il carico di significati che ogni giardino porta con sé e a rispettarne la fisionomia originaria tanto da non stravolgerne l'essenza con interventi frettolosi e poco accorti.

Così come si presentano, gli episodi architettonici e naturalistici di qualsiasi parco, soprattutto di quelli di tipo paesaggistico, possono essere considerati alla stregua delle immagini esornative che corredano un testo che qualcuno, però, ha espressamente scelto di comporre servendosi non di frasi o parole ma della natura stessa e degli artifici dell'uomo.

Un giardino è quanto di meglio possa esistere per esprimere le proprie idee e le proprie credenze, è qualcosa che più di un abito o più di una cifra stilistica rivela l'era che lo ha concepito; è un luogo in cui l'uomo riesce, da sempre, a manifestare appieno se stesso, finalmente libero dalle costrizioni dei costumi e dai vincoli dell'opinione pubblica.

Un giardino è una creatura vivente in piena regola, e per recepire il messaggio che esso comunica è necessario ricostruire

la sua genesi e soprattutto la personalità di chi lo ha creato. Non è assolutamente possibile prescindere dall'epoca e dal luogo in cui esso ha visto la luce, poiché altrimenti non potrebbero spiegarsi neppure certi elementi e certe particolari scelte nell'allestimento. Questa dovrebbe essere la preparazione ideale per la ricostruzione delle motivazioni che stanno alla base dell'arte dei giardini, la premessa indispensabile alla decodificazione di quegli enigmi e di quei simboli che popolano parchi come quello di Frederick Stibbert.

Nella presente ricerca, infatti, non mi sono limitata all'analisi del fenomeno dei cosiddetti giardini romantici in genere, ma ho cercato di ricostruire e di far comprendere la maniera in cui l'Italia recepì questi stimoli e in particolare come la città di Firenze, già patria del giardino all'italiana, abbia saputo far propri questi nuovi modi. Ho tentato poi, inserendo sintetici accenni nel testo, di dare brevemente al lettore un'idea della carismatica figura dello Stibbert, delle sue passioni e delle sue fedi, evidenziando l'importanza, per lui, di una formazione anglosassone ma anche del suo forte attaccamento alla città di Firenze in cui era nato. Non deve essere sottovalutato, inoltre, il fatto che egli fu un uomo dotato di un immenso patrimonio finanziario, grazie al quale poté permettersi di mettere subito in pratica le sue ricerche e i suoi desideri. È lo stesso Lionello Boccia che sottolinea, in tutto l'operare stibbertiano, la peculiarità e l'importanza di questa «unità fra immaginazione e pratica».¹ Autentico *dandy*, dotato di un'intelligenza vivissima, di una grande capacità intuitiva – che subito integrava in un'esperienza creativa – e di una spiccata curiosità di sperimentare, ma anche ribelle per natura – tanto da essere espulso, in gioventù, da quasi tutti gli istituti ai quali fu iscritto –, Frederick Stibbert fu un eclettico in ogni senso, non tanto per i suoi gusti revivalistici, quanto per essere comunque riuscito a «fare sempre autentico Ottocento».² Soprattutto egli possedette la tenacia necessaria a concretizzare

¹ L.G. BOCCIA, *Un «caso museale»: lo Stibbert*, in «L'Ippogrifo», 1, aprile, n. 1, 1988, p. 93.

² ID., *Guida al Museo Stibbert*, Becocci, Firenze 1983, p. 4.

ciò che non esiterei a definire in tutto e per tutto un sogno: la materializzazione nel suo giardino della sua essenza più intima di uomo, collezionista e sognatore.

In realtà questo studio era partito, inizialmente, come una semplice ricostruzione della genesi del parco di Montughi e come un'analisi degli elementi decorativi che tuttora lo popolano. Con il progredire delle ricerche, però, è accaduto qualcosa: sono emersi, in maniera via via più evidente, tutta una serie di indizi che mi hanno indotto a sospettare che ci fosse ben altro dietro la semplice volontà di creare un giardino secondo i dettami della moda dell'epoca. Non è stato un percorso facile, anche perché anni di abbandono e di gestione non proprio accorta hanno in gran parte stravolto quella che dovette essere la fisionomia originaria del complesso. Ho quindi proceduto passo dopo passo - e con tutta la cautela del caso - esattamente nel modo in cui lo Stibbert stesso deve aver voluto che si facesse, scoprendo solo poco alla volta che ciò che si celava al di là delle statue, dei tempietti, persino della loro collocazione, era un preciso significato massonico. Ogni nuova scoperta è stata un ulteriore tassello che è andato man mano ad aggiungersi a un quadro che si è fatto sempre più nitido. Studiosi ed esperti del settore hanno confermato le mie ipotesi e così, strada facendo, questa ricerca ha preso una piega ben precisa.

L'ampio cappello che precede il capitolo finale - quello, appunto, sul giardino di Frederick Stibbert - si è rivelato, quindi, un preambolo necessario per una piena e totale comprensione di quella che è la mia ipotesi conclusiva: il simbolismo massonico di cui il parco di Montughi è una perfetta materializzazione.

Per questo motivo credo che esso sia degno della più ampia considerazione e della più profonda attenzione: al di là del suo essere in tutto e per tutto uno dei più spettacolari esempi di giardino all'inglese realizzato in Italia esso, infatti, è anche il migliore specchio della personalità del suo creatore, la più esatta e suggestiva manifestazione delle idee di chi, come Frederick Stibbert, ebbe qualcosa di importante e di profondamente sentito da comunicare.

Purtroppo quasi nessuno sembra essersi reso conto del suo effettivo valore: offuscato dalla rilevanza del museo a cui fa da

cornice, pochissimi sono stati quelli che se ne sono occupati e per lo più in maniera superficiale e poco approfondita. Ne troviamo brevi accenni nello storico catalogo de *Il museo Stibbert a Firenze* di Giuseppe Cantelli e Henry Russell Robinson e in alcuni articoli di Lionello Boccia. Ne parlano Carlo Cresti nel suo *Civiltà delle ville toscane* e Charles Quest-Ritson in *The English Garden Abroad*, e in maniera molto sintetica sia Mariachiara Pozzana che Daniela Cinti nei loro vari interventi e pubblicazioni. Ne sono stati fatti dei rilievi dal punto di vista botanico, ma ad eccezione di queste indagini, non sembra che qualcuno, a parte i ricercatori del museo e il professor Del Francia che ha studiato il tempietto egizio sul lago, si sia dato la briga di esaminare le carte d'archivio riguardanti l'amministrazione della casa. Se lo avesse fatto si sarebbe reso conto che gli accenni al parco sono numerosissimi, che esistono diversi bozzetti e progetti per l'allestimento di fabbriche e viali e che nel lontano 1866, per volere di Stibbert in persona, fu realizzata la prima campagna fotografica che ritrasse il giardino come si presentava a quell'epoca.

Nessuno ha mai dedicato una monografia vera e propria a questa che è, invece, una parte essenziale dell'intera proprietà di Frederick Stibbert; nessuno, soprattutto, ha mai pensato che si poteva andare oltre le semplici apparenze, scavare sotto la superficie dell'impianto paesaggistico per rintracciare al di là delle evidenze ciò che in realtà è il parco: un messaggio di conoscenza che non passa attraverso i soliti canali comunicativi ma che, proprio per questo, riesce a giungere a destinazione in maniera più diretta di qualsiasi parola.