

POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea in Architettura Costruzione e Città

a.a. 2020/2021



Tesi di Laurea Magistrale

**IL LABIRINTO: DALLE ORIGINI ALLA SUA DIFFUSIONE NEI
GIARDINI IN FRANCIA E ITALIA TRA IL XVI E XVIII SECOLO.
IL LABIRINTO DEL CASTELLO DI MASINO**

**Relatore:
Prof. Paolo Cornaglia**

**Candidato:
Chiara Napoli
266583**

ABSTRACT	7
INTRODUZIONE	9
1 - PRIMA PARTE: LE ORIGINI DEL LABIRINTO	13
1.1 Definizione di labirinto	13
1.2 Rappresentazione del labirinto	16
1.3 Origine e diffusione del labirinto	18
1.3.1 Il labirinto come simbolo	19
1.3.2 Il centro	20
1.4 Tipologie di labirinti	21
1.4.1 Labirinto unicursale	22
1.4.2 Labirinto ad albero	23
1.4.3 Labirinto a rete	23
1.5 Labirinto matematico	24
1.6 Labirinto topologico	25
2- SECONDA PARTE: I LABIRINTI DELL'ANTICHITÀ'	27
2.1 Il labirinto di Cnosso	27
2.1.1 Il palazzo reale	27
2.1.2 Le divinità cretesi	29
2.1.3 Il labirinto	33
2.2 Il labirinto del Medioevo	36
2.2.1 Il labirinto nella tradizione manoscritta	37
2.2.2 Il labirinto nelle chiese Medievali	41
2.2.3 I labirinti pavimentali percorribili	45
2.2.4 Interpretazioni del labirinto	50

3- TERZA PARTE: IL LABIRINTO NEI GIARDINI **56**

3.1	La diffusione nelle ville e nelle residenze di corte e in Europa tra Cinquecento, Seicento e Settecento	56
3.1.1	La codificazione delle idee: i trattatisti	59
3.1.2	Il labirinto in Francia	69
3.1.2.1	Jardin des Tuileries (Parigi - 1564)	76
3.1.2.2	Jardin du Luxembourg (Parigi - 1615)	78
3.1.2.3	La reggia di Versailles (1664-1667)	78
3.1.2.4	Chantilly (1679)	81
3.1.2.5	Castello di Choisy-le-Roi (1739)	82
3.1.3	I labirinti d'Italia	83
3.1.3.1	Villa d'Este (Tivoli, Roma - 1551)	84
3.1.3.2	Villa Gambara (Villa Lante- Bagnaia, Viterbo - 1574)	86
3.1.3.3	Giardino Boboli (Firenze - 1612)	88
3.1.3.4	Giardino Giusti (Verona – 1620)	90
3.1.3.5	Villa Barbarigo (Villa Pizzoni Ardemani – Valsanzibio, Padova - 1688)	93
3.1.3.6	Villa Nazionale (Villa Pisani – Stra, Venezia - 1720)	95
3.1.3.7	Villa Altieri (Roma - 1826-1878)	97
3.1.4	Le influenze francesi alla Corte Sabauda	100
3.1.5	I labirinti nelle residenze Sabaude	102
3.1.5.1	Il Castello di Racconigi (Racconigi, Cuneo - 1650)	104
3.1.5.2	Il labirinto di Venaria Reale (Torino - 1729)	108
3.1.5.3	Il Castello di Agliè (Agliè, Torino - 1771)	111
3.1.5.4	La Palazzina di caccia di Stupinigi (Stupinigi, Torino - 1800)	114

4- QUARTA PARTE: IL LABIRINTO DEL CASTELLO DI MASINO, CARAVINO, TORINO **119**

4.1	Il paesaggio del Canavese, cornice del Castello	119
4.1.1	Il territorio e il borgo di Masino	120
4.1.2	Il Castello di Masino: da fortezza medioevale a dimora di <i>loisir</i>	123

4.2	Il giardino come affermazione di potere	125
4.3	Il giardino del Castello di Masino: dalla progettazione alla realizzazione	128
4.3.1	Delizie e beni del Signor Conte di Masino	131
4.3.2	La struttura del giardino	133
4.4	Il labirinto del Castello di Masino	136
 CONCLUSIONI		 148
 BIBLIOGRAFIA		 151

ABSTRACT

Il labirinto è un elemento misterioso presente in romanzi e racconti mitologici e fantastici. Carico di fascino e significato, coniuga una fusione tra conscio ed inconscio della mente umana di perdersi per poi ritrovarsi. Il fascino esercitato dal labirinto si evidenzia nell'ambiguità tra la sua natura simbolica e l'appartenenza al territorio multiforme dell'immaginario collettivo. Esso deriva da percorsi provenienti sia dal mito che dalla memoria storica. Labirinto come struttura, come motivo, come schema di danza, come allegoria e metafora. Presenta l'idea del viaggio misterioso che deve compiere la persona in un itinerario predefinito, senza retrocedere e con il conflitto tra l'angoscia e lo stimolo di procedere in questo percorso segreto. Smarrimento tra oscure insidie e infine il ritrovarsi: secondo una visione cristiana, metafora del cammino di salvezza e della ricerca del senso dell'esistenza. Tutto ciò si traduce in miti, in manufatti architettonici, in rappresentazioni rituali.

Questa tesi si propone una ricostruzione della storia dell'idea e dei tipi di labirinto, una geometria archetipica e decorazione ludica di inquietante bellezza.

The labyrinth is a mysterious element present in mythological and fantastic novels and tales. Full of charm and meaning, it combines a fusion between conscious and unconscious of the human mind to get lost and then find again. The fascination exerted by the labyrinth is evident in the ambiguity between its symbolic nature and belonging to the multifaceted territory of the collective imagination. It derives from paths coming from both myth and historical memory. Labyrinth as a structure, as a motif, as a dance scheme, as an allegory and metaphor. It presents the idea of the mysterious journey that the person must make in a predefined itinerary without retreating and with the conflict between anguish and the urge to proceed along this secret path. Loss from dark pitfalls and finally finding oneself: according to a christian vision, a metaphor for the path of salvation and the search for the meaning of existence. All this translates into myths, architectural artifacts, ritual representations.

This thesis proposes a reconstruction of the history of the idea and the types of labyriths, an archetupal geometry and playful decoration of disturbing beauty.

INTRODUZIONE

Il labirinto nelle sue mutevoli e numerose forme ed espressioni ha accompagnato l'uomo nella sua lunga storia: labirinti di pietra, danze, disegni, edifici e decorazioni nelle chiese, il labirinto è sempre presente.

Il fascino del labirinto è legato indissolubilmente all'aura di mistero; questo simbolo non poteva mancare nei giardini e nei parchi: proprio in questi luoghi in cui l'opera della natura si unisce con quella dell'uomo, il labirinto troverà una delle più ricche e fantasiose espressioni soprattutto in epoca moderna.

I labirinti ed i giardini entrambi luoghi del mistero, presentano una stretta affinità: il giardino può essere considerato un'opera d'arte spaziale percepita tramite un percorso e costituita da alberi, pietre, terra ed erba. Gli elementi naturali che lo compongono, possono essere considerati sia nella loro unicità sia nel loro insieme e chi percorre per la prima volta il sentiero di un parco o di un grande giardino - o di un labirinto- riesce a percepirli solo parzialmente, vivendoli come luoghi insoliti, in cui prevale il disordine. Solo con il proseguire del cammino al loro interno, cresce l'esperienza e la conoscenza di questi luoghi del mistero. Solo arrivando al centro, al termine del percorso si giunge a conoscerli nella loro complessità, si giunge a comprendere il disegno ordinato che unisce i singoli elementi, siano essi le piante di un parco o i corridoi di un labirinto.

Nel giardino artificioso rinascimentale, sintesi suprema di simbologie, si costruisce il labirinto con siepi basse allo scopo semplicemente estetico, oppure con vere barriere vegetali, a scopo di divertimento per coloro che realmente ci si perdono, oppure come percorso non necessariamente obbligato fisicamente, ma come itinerario fantasioso di ritorni e vie obbligate da simboli e allegorie, come i mostri del parco di Bomarzo.

Il labirinto fatto con viali si presenta al visitatore come un gioco, come un enigma da risolvere, soprattutto nel Manierismo e nel periodo Barocco il giardino si presenta come un gioco labirintico, in cui l'uomo perdendosi e ritrovandosi può ritrovare il profondo segreto dell'anima.

In epoca moderna, i giardini rappresentano il luogo per eccellenza dei fasti labirintici, anche se questo simbolo ha già fatto la sua comparsa sotto forma di aiuola, fiori e alberi nei secoli precedenti.

Nel corso del Cinquecento, la progettazione dei giardini secondo principi formali architettonici, diventa un'arte raffinata in tutta Europa.

Tuttavia quest'arte non iniziò con gli architetti del Rinascimento ma migliaia di anni prima. Le radici del giardinaggio rinascimentale affondano direttamente nelle tradizioni del lontano passato, soprattutto dell'antica Roma ed in quest'arte il labirinto farà presto la sua parte.

Fra Cinquecento e Seicento vengono realizzati in Europa molte centinaia di labirinti da giardino, quasi tutti con tracciati che presentano bivi e vicoli ciechi. Questa sua diffusione nell'arte botanica, testimonia ulteriormente però, come a partire dal XIV secolo il labirinto si allontani sempre di più da una visione simbolica-religiosa, perdendo qualsiasi collegamento diretto con la religione attiva: il labirinto, prima simbolo, è ridotto a semplice motivo di gioco galante; questi labirinti, vengono infatti realizzati per trovare piacere in allusioni dotte e in forme decorative, per esporsi al periodo dello smarrimento o per sfruttare la possibilità di nascondersi per frivoli amoreggiamenti.

Nel Cinquecento seguendo i gusti formali dell'epoca i labirinti presentano principalmente tracciati regolari e simmetrici, racchiusi all'interno di piante quadrate, mentre nel Seicento il labirinto è caratterizzato da forme sempre più irregolari, espressione nel linguaggio dei fiori e delle piante di quell'amore per l'allegoria ed il paradosso che caratterizza il Manierismo ed il Barocco.

Con il trionfo del Barocco, il gusto scenografico si impone dovunque, ed anche nella progettazione dei labirinti avviene una rottura con il passato: i tradizionali tracciati regolari vengono sostituiti da percorsi sinuosi ed irregolari in cui abbondano statue, fontane, panchine e simboli allegorici.

Nel centro, che ormai ha perso il suo significato mistico, trovano posto templi, statue e pergolati di fiori.

Un labirinto si definisce tale per il fatto che è percorribile, divertente e perché talvolta genera smarrimento; in mancanza di queste caratteristiche saremmo di fronte a semplici, magari meravigliose, siepi ornamentali di elaborata arte topiaria.

In generale possiamo dire che nel corso dei secoli gli schemi architettonici si sono evoluti passando da tracciati puramente geometrici, circolari, quadrati e rettangolari fino a soluzioni artistiche di maggiore complessità. Anche le dimensioni con il passare del tempo sono cambiate: dai piccoli giardini del periodo rinascimentale si è passati agli immensi labirinti moderni. Di conseguenza anche la difficoltà dei tracciati è cresciuta proporzionalmente allo sviluppo di schemi architettonici sempre più complessi come ad esempio sono aumentate le involuzioni concentriche nei labirinti circolari.

I metodi di risoluzione di un labirinto più conosciuti, per raggiungere il centro o l'uscita dal medesimo sono due: primo tra tutti la "regola della mano"; tale metodo rappresenta la soluzione meno breve tra quelle possibili, ma assicura il raggiungimento dell'obiettivo. Entrando nel labirinto è necessario apporre una mano sul muro di siepi e percorrere il tracciato mantenendo la mano a contatto con il bordo, in questo modo si percorre inevitabilmente l'intera estensione del giardino dall'ingresso fino all'uscita.

Il secondo metodo è detto "Trémaux", che impone di contrassegnare in prossimità di ogni incrocio la via dalla quale si proviene e il sentiero che si intende intraprendere. Con il passare del tempo si riduce la probabilità di errore fino al raggiungimento definitivo della soluzione.

Il giardino rappresenta una manifestazione del cambiamento in atto all'interno della società europea; costruiti come simbolo di potere e di ricchezza, sono progettati presso grandi residenze reali, tra castelli e ville nobiliari, attraverso nuovi canoni estetici e architettonici. In tutta Europa il labirinto di siepi entra quindi nei grandi giardini nella prima metà del '500 con lo scopo di divertire, diventando anche teatro di giochi amorosi tra dame e cavalieri, e talvolta si ammanta di significati filosofici ed esoterici, con interrogativi legati alla purezza della natura e al concetto del tempo.

Al giorno d'oggi è facile entrare in contatto con una qualsiasi forma di labirinto sia esso una raffigurazione, un giardino di siepi o un'installazione artistica sono tutte facce del medesimo simbolo verso il quale l'uomo non ha mai smesso di mostrare interesse.

Il labirinto possiede una incredibile bellezza seduttrice soprattutto per quanto riguarda quelli vegetali perenni perché sono architetture naturali durevoli nel tempo. La manutenzione e la potatura diventano

anch'esse una forma d'arte. Il tracciato rappresenta un limpido specchio del pensiero dell'uomo attraverso i secoli di storia.

1 - PRIMA PARTE: LE ORIGINI DEL LABIRINTO

1.1 - Definizione di labirinto

Il fascino e il mistero del labirinto inizia con il termine stesso¹. Non si è ancora giunti a una sicura origine etimologica ma è utile per chiarire problemi trasversali al fatto linguistico quali la definizione stessa di labirinto, la sua origine e diffusione geografica, nonché la conoscenza del tipo di reti e miti connessi alla sua vera natura. Il primo fu l'archeologo tedesco Mayer, nel 1892, a supporre che il termine *labirinthos* della parola *labrys* (ascia bipenne - fig. 1) più il suffisso ariano *-nda*. Tale opinione fu supportata da Evans, confortato dal ritrovamento nel Palazzo di Cnosso di numerose asce votive, anche dipinte e incise sulle pareti che considerò determinanti per l'identificazione: Labirinto = Casa dell'ascia bipenne = Palazzo di Cnosso, avvalorando la derivazione anche con la testimonianza dell'ascia bipenne².

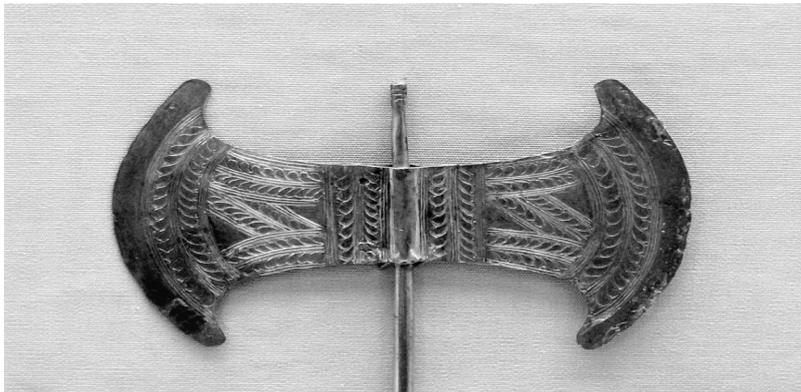


Figura 1 Esempio di ascia bipenne, oggetto di uso quotidiano e nel contempo di culto (Fanelli p. 180).

Accanto a questa ipotesi vi fu però una parte di studiosi che preferì attenersi all'etimo tramandato da numerosi autori dell'antichità secondo cui il Minotauro venne posto in una grotta ipogea e di conseguenza il termine *labra* avrebbe avuto originariamente il significato di "caverna, miniera scavata nella terra con molti cunicoli e corridoi". Una volta risolta la questione etimologica per

1 Testi di riferimento per questo capitolo: Saul Steinberg, *Il labirinto*, Feltrinelli, Milano 1961; Karol Kerényi (a cura di Corrado Bologna), *Nel labirinto*, Boringhieri, Torino 1983; Paolo Santarcangeli, Umberto Eco, *il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Milano 1984; Maria Cristina Fanelli, *Labirinti: storia, Geografia e interpretazioni di un simbolo millenario*, Il Cerchio, Rimini 1997; Hermann Kern, *Through the labyrinth: designs and meanings over 5000 years*, Prestel Verlag, Munich, London, New York 2000; Fabio Colonnese, *Il labirinto e l'architetto*, Edizioni Kappa, Roma 2006.

2 Fanelli 1997, *op. cit.*, p. 18.

arrivare , alla vera origine del termine ovvero all’origine del mito: labirinto come caverna scavata nella roccia . Ad avvalorare questa ipotesi quando vennero lette e decifrate alcune tavole cretesi-micenee dalle quali si apprese che all’epoca della costruzione del Labirinto “ascia” non si diceva a Creta *labrys*, ma *pe-le-ky* – scoperta che fece crollare la teoria di Evans. Ne consegue che, con una certa probabilità, il significato di Labirinto è connesso al concetto di “ pietra tagliata”, “taglio in roccia”.

L’unica certezza etimologica rimane la radice “la”, da cui *laos* in greco e *lapis* in latino, sta ad indicare la pietra, materiale di cui erano composti sia l’ascia che l’edificio. Altra ipotesi da considerare è dedalo, o meglio *Daidalos*, ricordato come inventore della danza del labirinto, legata al mito di Teseo. È possibile che il suo ingegno abbia fissato una struttura permanente, le traiettorie, creando

una costruzione piana. Le monete ritrovate a Cnosso (fig. 2) mostrano una variegata casistica (in funzione del numero di danzatori), indicherebbe che quello era il “luogo della danza”.



Figura 2 Antica moneta d’argento della città di Cnosso, 200-67 a.C. (Fanelli p. 195).

Questa connotazione resta presente fino al Medioevo ed oltre, soprattutto al nord Europa come testimoniano i numerosi labirinti all’aperto tracciati su prato in Gran Bretagna o composti da pietre nella penisola scandinava. Ma esistono altre ipotesi come quella di Jill Purce, che tenta di interpretare il labirinto, che spesso appare in forma spirale, come rappresentazione del cosmo³, oppure Furlani che ricollega il labirinto alle cavità mesopotamiche. Proprio i babilonesi disegnavano in forma di labirinto lo schema del groviglio degli intestini (fig. 3), a cui si dava il nome di palazzo. In questo modo si possono rileggere gli antichi edifici labirintici.

3 Jill Purce, *The mystic spiral, Journey of the soul*, London 1974, p. 28.



Figura 3 Antica maschera babilonese di Gilgamesh (Fanelli p. 182).

Seppure la figura del labirinto è nata con funzione coreografica per fissare le traiettorie che dovevano essere percorse nella danza del labirinto, già diffusa in epoca greca, prevale l'abitudine ad identificarlo con la dimora del Minotauro. Quest'ultima interpretazione riconduce alla grande opera di Dedalo e gradualmente al significato di edificio (in pietra) degno di ammirazione.

« I labirinti si riconoscono per la loro forma a spirale più o meno accentuata, che il più delle volte è semplicissima. Qualunque linea o meandro a forma spirale, anche se apparentemente tracciati a fini solo decorativi, diventano un labirinto non appena proviamo a rappresentarci come percorsi e a calarci come se fossero imprescindibili vie d'ingresso o di passaggio»⁴. La chiave quindi per una possibile definizione si cela nella capacità del lettore di immaginare quei grovigli di linee in muri.

Hermann Kern, noto pittore e scrittore del '800, definisce il labirinto classico cretese come “ la figura geometrica che è delimitata all'esterno da una linea curva o da un contorno ad angolo retti. Tale figura acquista un senso solo quando la si considera come una pianta architettonica, ossia quando la si osserva dall'alto. Allora le linee vengono intese come muri di delimitazione e la banda di spazio delimitata da due linee come il percorso, la via. I muri non sono l'elemento essenziale ma hanno un ruolo strumentale: la loro funzione consiste nel delineare la via, nel fissare, in modo per così dire

⁴ Karol Kerényi (a cura di Corrado Bologna), *Nel labirinto*, Boringhieri, Torino 1983, p. 33.

coreografico, la figura di movimento, nella quale va visto a rigore l'elemento decisivo, quello che definisce il senso della struttura. Questa figura prende l'avvio in una piccola apertura del muro esterno e conduce sino al centro, attraverso molte giravolte necessarie per percorrere l'intero spazio interno. (...) L'unico vicolo cieco di un labirinto vero e proprio si trova al centro della figura.”⁵.

Possiamo dire che ricercare una definizione univoca e certa del labirinto è una pretesa che non tiene conto delle sovrapposizioni di senso e significato che questo simbolo ha assunto nel corso della sua esistenza millenaria, e anche volgendo lo sguardo a testimonianze che dovrebbero darci chiarezza si resta delusi.

1.2 - Rappresentazione del labirinto

Kern, nel suo lavoro sui labirinti, dipana una confusione di concetti e definizioni riguardanti il labirinto, impostando una ricerca di una definizione a partire dal fatto puramente visuale e arrivando così a chiarire e scindere i diversi significati linguistici che si sono sovrapposti e intrecciati attorno al concetto originario. Infatti nel nostro comune uso linguistico la parola labirinto viene usata per lo più con caratteristiche di metafora, ovvero come rinvio a una situazione difficile, intricata di cui non si coglie velocemente l'ordine interno. Questo significato traslato nella realtà si connette all'idea di vie in forma di edifici, mura, giardini- che offre la scelta fra molte alternative, conducendo però in vicoli ciechi.

Questa concezione del labirinto – luogo di possibile traviamiento - è presente fin dall'antichità classica e diviene subito un vero e proprio “motivo letterario”, che definisce e descrive il labirinto, come luogo di complicati intrecci. Esso presenta una sola via, senza possibilità di scelta né la presenza di vicoli ciechi. Sulla base di questa distinzione che colloca in primo piano la rappresentazione figurativa, il labirinto in senso proprio, nonché il più antico, viene ad essere quello unicursale di origine cretese (fig. 4-5-6) con sette spire che però non si succedono in modo continuo. Questo concetto si confuse con l'idea di labirinto come intrico di vie⁶.

5 Hermann Kern, *Through the labyrinth: designs and meanings over 5000 years*, Prestel Verlag, Munich, London, New York 2000, p. 11.

6 Kern 2000, *op. cit.*, p. 11.

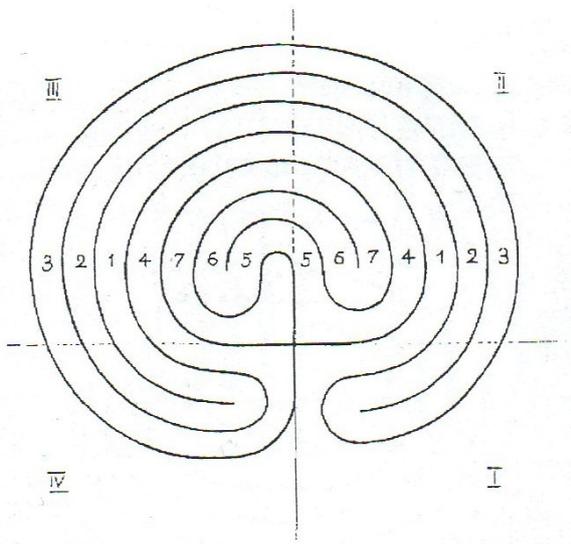
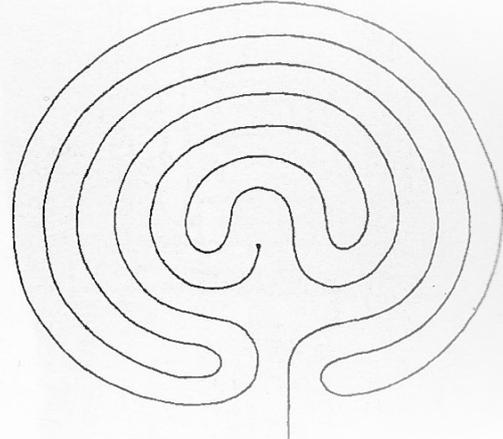
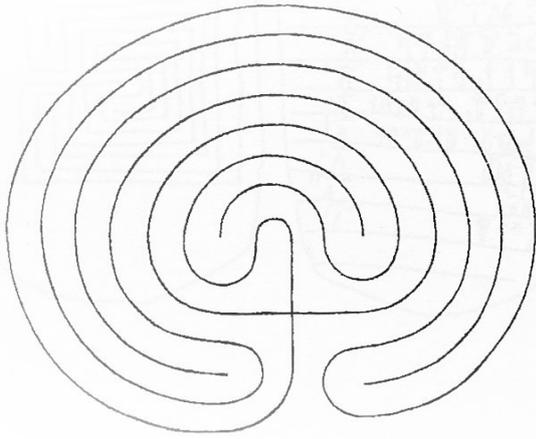


Figura 4 In alto a sinistra: Il labirinto di tipo cretese con sette circonvoluzioni (Santarcangeli p.121).

Figura 5 In alto a destra: Il “il filo di Arianna”, cioè il percorso svolto all’interno del labirinto(Santarcangeli p.121).

Figura 6 A sinistra: In questa immagine è visibile la sequenza con cui vengono percorse le sette spirali del labirinto di tipo cretese. Le prime tre passano per tutti e quattro i quadranti della figura, la spirale 4 in tre quadranti mentre le spire 5-6-7 solo nei quadranti superiori. Il movimento termina nel quadrante a sinistra in alto, cioè il punto più lontano della posizione d’ingresso. La via del labirinto, il principio del movimento, deve: non presentare crocevia, non offrire possibilità di scelta, invertire la sua direzione come un pendolo, riempire con un massimo di giravolte lo spazio interno, condurre il visitatore vicino alla meta e sfociare nel centro (Santarcangeli p.121).

Dal punto di vista formale il labirinto è quindi definibile come figura geometrica che acquista un senso solo quando la si considera come pianta architettonica, cioè quando la si osserva dall’alto in quanto inserita nel territorio come struttura spazialmente costruita. Solo allora le linee vengono viste come muri di delimitazione e lo spazio compreso fra le due linee viene inteso come il vero e unico percorso. La “via” è pertanto l’elemento essenziale, in quanto fissa coreograficamente la figura di movimento e ne definisce anche il senso. La figura prende avvio da una piccola apertura del contorno più esterno e attraverso le molte giravolte giunge fino al centro, che diviene così l’unico vicolo cieco del labirinto.

Dal punto di vista grafico si può escludere ogni possibilità di mettere in relazione il labirinto con figure affini, quali la spirale, il meandro, i nodi e gli intrecci- che mantengono valenze simboliche in comune col labirinto- per il fatto che mentre per tutte queste figure il loro contenuto dipende dalla forma positiva, ossia dall'andamento della linea disegnata, per il labirinto è essenziale come figura di movimento, non la linea disegnata dal muro, bensì lo spazio interposto fra le linee di delimitazione⁷.

Al di là di ogni definizione rigorosa resta sempre l'impressione che a qualsiasi definizione si arrivi a formulare, l'archetipo "labirinto", in quanto vero e proprio simbolo, inteso come il modo in cui una data realtà si esprime in un'altra realtà, ovvero mezzo attraverso cui il simbolo si presenta come forma come qualcosa appartenente alla sfera del mistero.

1.3 - Origine e diffusione del labirinto

Per comprendere l'origine e la diffusione del labirinto non si può fare a meno di coinvolgere diverse teorie fondanti di numerose scienze umane – geografia, antropologia, etnologia, storia delle religioni. La "teoria del pensiero elementare" di Bastian (1826-1906) postula l'esistenza di disposizioni, bisogni spirituali e psichici comuni a tutta l'umanità, che pur avendo sviluppi vari, sono riconducibili a formulazioni coincidenti.

La "teoria della migrazione" formulata da Ratzel (1844-1904) spiega la presenza in luoghi diversi del medesimo segno culturale con il verificarsi, a partire da un'invenzione avvenuta in un luogo specifico, dalla sua diffusione e contatto diretto o indiretto. In seguito l'invenzione stessa condizionata da diversi influssi culturali con cui è entrata in relazione, subisce un processo di rielaborazione, nonché un arricchimento di significati e funzioni.

Il labirinto traduce un bisogno spirituale comune e pensabile per tutta l'umanità oppure è il frutto di un'elaborazione culturale particolare la cui complessità è spiegabile solo con le condizioni di un'unica cultura?

⁷ Kern 2000, *op. cit.*, p. 12.

Studiando le relazioni e le influenze culturali che avvengono fra diverse civiltà ci si è resi conto che il meccanismo di acquisizione da parte di una, avviene soltanto se questa presenta in sé quegli stessi elementi che tende ad acquisire e poi elaborare in modo originale.

È possibile ipotizzare di collocare il luogo d'origine dell'idea di labirinto in area mediterranea, in quest'area la civiltà che assume un ruolo centrale è Creta minoica nel II secolo a.C. Da qui è iniziata la diffusione della figura labirintica, sia verso l'occidente, idea portata da cercatori micenei di minerali – visibili in incisioni rupestri- sia verso l'oriente, dove tutti i labirinti hanno una datazione non anteriore al III secolo a.C.⁸.

1.3.1. - Il labirinto come simbolo

L'idea del labirinto ha assunto nel tempo tre forme: la prima riguarda il labirinto come motivo letterario (*irrgarten*), la seconda il labirinto come figura di movimento (*danza*) ed il terzo il labirinto come figura grafica (*disegno*) ovvero figura *geo-grafica* (tracciata sulla superficie della terra).

Kern individua nelle sequenze dei tracciati della danza la forma originaria dell'idea di labirinto⁹.

La prima menzione è contenuta nell'Iliade, a questa si ricollega la danza che Teseo eseguì a Delo dopo la vittoria sul Minotauro, imitando le circonvoluzioni del cammino labirintico percorso a Cnosso.

È necessario cercare di cogliere il significato fondamentale che il segno labirintico, anche nel suo essere eseguito o danzato, assume e si mantiene inalterato passando attraverso i secoli: un significato che fa di questo simbolo una vera e propria idea mitologica.

Altro simbolo che il labirinto può assumere è l'idea mitologica della morte, che racchiude in sé anche l'idea della vita, non solo un ritorno fisico nel grembo materno, bensì una direzione che conduce fino dentro alla morte, e a sua volta, a superare la morte stessa.

Il labirinto infatti mostra significati funebri, non a caso le figure a cui fa riferimento sono la spirale ed il meandro: segni di continuità, che non si spezza e che prosegue attraverso la soglia della morte e riporta alla vita.

8 Fanelli 1997, *op. cit.*, p. 29.

9 Kern 2000, *op. cit.*, p. 16.

La danza labirintiforme era la forma primordiale della danza cretese, dove il volgere a destra e a sinistra ha un preciso valore simbolico (a destra la “vita”, a sinistra la “morte”).

La morte fisica può essere intesa come un mutamento della forma di esistenza, come un passaggio a una nuova vita; così la via verso il centro del labirinto simboleggia la via verso il mondo sotterraneo, dove il ritorno alla Madre Terra è connesso con la speranza di una rinascita. Procedere verso il centro equivale alla discesa nelle viscere della terra e questo è uno dei canali per cui le idee hanno trovato una significativa corrispondenza nell’idea del labirinto.

Morte e rinascita possono venire intese e collocate anche su un piano simbolico- metaforico e il labirinto può essere letto come materializzazione del rito di iniziazione, alla morte segue una nuova nascita che consiste nell’assunzione dell’iniziato alla nuova esistenza.

Anche i riti di pellegrinaggio hanno un rapporto fondamentale con lo spazio, infatti in questo senso il labirinto diviene metafora del viaggio purificante, una geografia sacra. Sul piano psicologico, l’esperienza del labirinto comporta una fatica non trascurabile seguendo un percorso unico molto lungo fatto di continui svolgimenti su se stesso. Al centro l’iniziato si incontra con se stesso, realtà interiore, divinità o mostro. Il ritorno dopo la svolta, non è solo rinuncia del passato ma un nuovo inizio, una rinascita dell’essere. Questa dualità morte-rinascita è un elemento fondamentale dei riti di iniziazione, concretizzata nel movimento del labirinto.

1.3.2. - Il centro

Il centro è un elemento essenziale e fondante del complesso mitico del labirinto, unico vicolo cieco del labirinto vero e proprio, luogo senza il quale il disegno perde il suo significato, poiché lì è concentrata l’intima logica della figura.

Esso si pone come il termine di un percorso, sia esso interiore/spirituale o reale/materiale, è cioè il punto di arrivo della esistenza e validità, e nel contempo luogo di conferma per il viaggiatore, della sua identità. Conferma che si manifesta nel momento stesso in cui riesce ad arrivare alla meta del viaggio stesso.

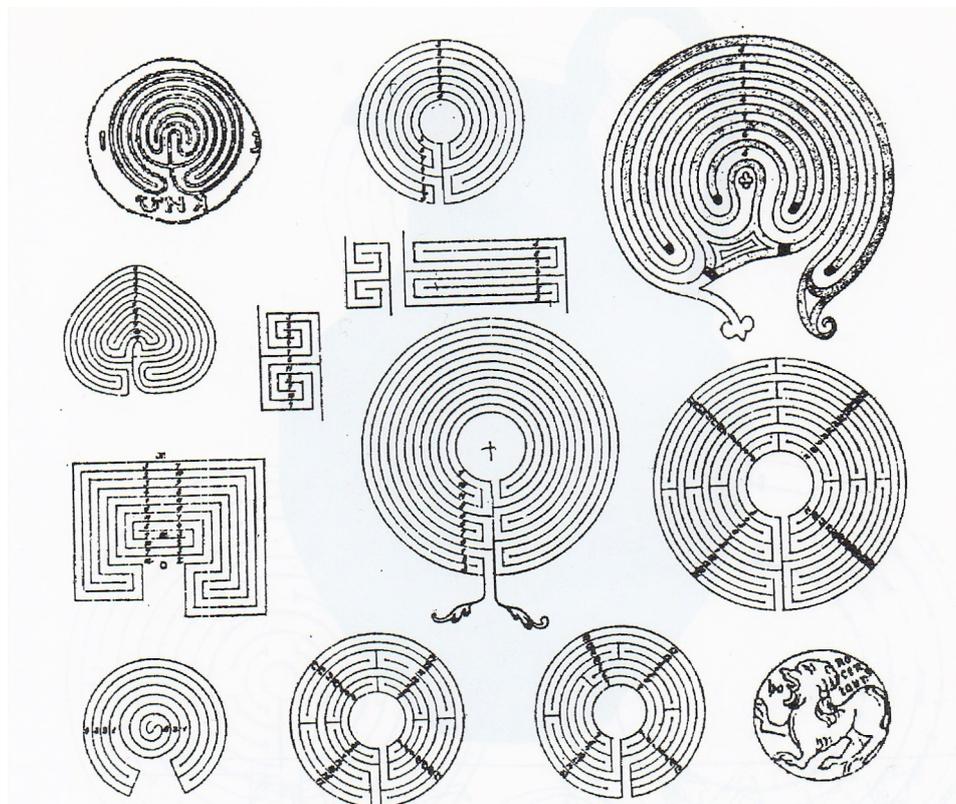
Questo luogo e questo momento costituiscono l'elemento essenziale attraverso cui prendere coscienza della conoscenza della realtà e pertanto acquisito dalla psiche.

L'insieme di miti-simboli-rituali che ruotano attorno al simbolo del "centro" presenta una contraddizione: da un lato la difficoltà ed il pericolo di arrivare al centro con un cammino ricco di sacrifici, fatiche ed ostacoli; mentre dall'altra parte la possibilità e la facilità di entrarci.

Il labirinto, proprio con la presenza del centro, ha assunto valenza iniziatica di percorso/progressione; nel centro si trova sempre ciò che si vuole trovare: l'ultima conoscenza è quella di sé, la comprensione completa del proprio io. Nel labirinto la destra si confonde con la sinistra e viceversa come mistero della ricerca¹⁰.

1.4 - Tipologie di labirinti

Nella delineazione delle differenti tipologie di labirinti (fig. 7) ci aiuta molto la classificazione di Umberto Eco che tiene conto di diversi parametri:



- la forma del tracciato può essere geometrico o irregolare;
- la forma del percorso può esservi un sistema di svolte angolari, curve o miste;
- la forma della pianta del percorso può essere rettangolare, circolare o altra forma

Figura 7 Varie forme di labirinti (Santarcangeli p. 29).

¹⁰ Maria Cristina Fanelli, *Labirinti: storia, geografia e interpretazioni di un simbolo millenario*, Il Cerchio Rimini 1997, pp. 25-56.

Esistono anche altri criteri per classificare le diverse tipologie di labirinti:

- secondo la concezione del disegno un labirinto può essere simmetrico, asimmetrico o misto;
- secondo la relazione tra la somma del percorso e l'area che esso occupa un labirinto può essere compatto, diffuso o misto. Nel primo caso il percorso occupa tutta l'area delimitata dai muri perimetrali; nel secondo esistono spazi vuoti non comunicanti col percorso. I labirinti antichi appartengono alla prima categoria, mentre i labirinti diffusi fioriscono nel periodo barocco.
- secondo la presenza del centro si possono distinguere in labirinti a-centrici, mono-centrici e poli-centrici¹¹.

1.4.1. - Labirinto unicursale

Il labirinto classico è quello unicursale, che apparentemente si mostra come intrico indescrivibile ma è in realtà molto semplice, poiché è “esso stesso il filo di Arianna di sé stesso”. Si tratta di un solo lunghissimo corridoio che si avvolge a spirale rigira intorno è privo di biforcazioni.

La complessità è del tutto apparente poiché il suo percorso non è altro che un gomitolino con due capi: dall'entrata di raggiunge facilmente il centro. Non ci sono scelte da compiere perché non ci sono incroci ma solo un cammino più o meno lungo che comunque conduce al centro.

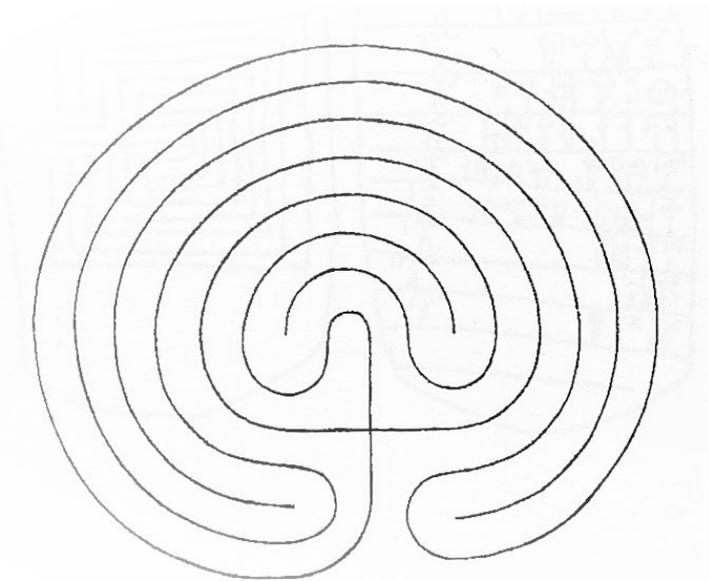


Figura 8 Labirinto di tipo cretese con sette circonvoluzioni, esempio di labirinto unicursale (Santarcangeli p. 121).

¹¹ Paolo Santarcangeli, Umberto Eco, *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Milano 1984, p. 28.

1.4.2. - Labirinto ad albero

Il labirinto ad albero è detto anche labirinto manieristico. Se si prova a dipanarlo non si ottiene un filo ma una struttura ad albero, con infinite ramificazioni. In un percorso del genere, i cui corridoi si incrociano in nodi e biforcazioni, non vi è certezza di arrivare al centro e di poter uscire poiché tutti i passaggi conducono ad un punto morto: solo un percorso, quello esatto, porta all'uscita.

I corridoi formano dei cicli che, percorsi fino in fondo in andata e ritorno, permettono un'esplorazione completa. È evidente che occorre darsi una regola (matematica o etica) per individuare l'uscita, e la regola c'è sempre.

Il momento chiave a differenza del labirinto unicursale è quello della "scelta", il luogo ad essa dedicato è l'incrocio che diviene punto di discontinuità, eccezione del percorso continuo.

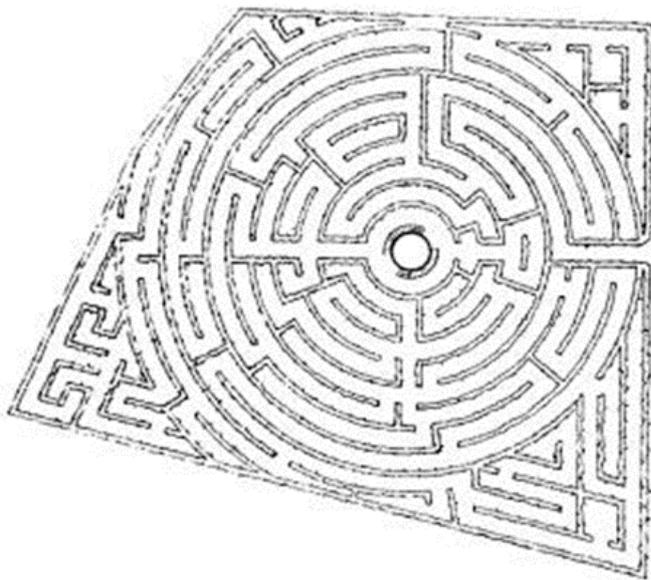


Figura 9 Pianta del labirinto di Villa Pisani (1721) esempio di labirinto ad albero o manieristico (Fanelli p. 252).

1.4.3. - Labirinto a rete

Il labirinto a rete è il labirinto contemporaneo. Ogni punto può connettersi a ogni punto: i corridoi sono tutti potenzialmente in collegamento in una rete di relazioni che non presuppone l'unicità del percorso, ma la sua molteplicità. Una rete impalpabile composta da un reticolo di aste che collegano tra di loro i nodi, "entrata e uscita non esistono, perché ve ne sono troppe. Interno ed esterno sono pure convenzioni linguistiche. I punti della rete possono essere anche mobili, con movimenti casuali, oppure preordinati ed armonici.

È il Cyberspazio, il territorio dei labirinti immateriali che si mostrano continuamente”.

Viene anche chiamato rizona, esso può accrescersi indefinitamente: le scelte sbagliate producono soluzioni che tuttavia non fanno che complicare il problema. Una mente può pensare il rizona, ma non può stabilirne a priori la struttura. Eco ricorda: “se anche una mente avrà pensato il rizona, non ne avrà però pensata e stabilita in anticipo la struttura”¹², una metafora efficace potrebbe essere quella di un libro in cui ogni lettura cambia l’ordine delle lettere e produca un nuovo testo. In questo caso il valore del singolo nodo o del singolo corridoio è minimo: è la complessiva sequenza di esperienze che dà valore al percorso.

1.5 - Labirinto matematico

I matematici si sono occupati inizialmente di labirinti senza incroci. È necessario distinguere i labirinti a “percorso semplice alternato” definizione data da Antony Phillips (SAT ovvero *Simple Alternating Transit*), come il labirinto di Creta, ad altri più complessi di epoca romana o medioevale.

Considerando un labirinto circolare, per livello si intende quella determinata circonferenza che compone il percorso; che è formato da tante circonferenze concentriche attraversate in un ordine ed ognuno di questi cerchi si chiama appunto livello.

Anche il centro è un cerchio aggiuntivo al percorso esterno, in particolare, viene dotato con numeri dall’esterno all’interno in modo crescente. Ad esempio il labirinto di Creta (fig. 10) è descritto dalla successione 0.3.2.1.4.7.6.5.8.

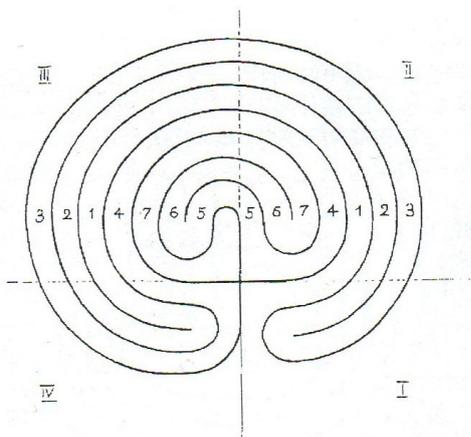


Figura 10 Schema del Labirinto di Creta: i numeri indicano in che ordine vengono percorsi i corridoi anulari, da fuori a dentro (Colonnese p. 30).

¹² Umberto Eco 1984, *op. cit.*, XIII.

Dalla forma iniziale si può arrivare alla cosiddetta “FF” (*Foundamental Form*) che non è un labirinto in sé ma identifica un percorso specifico di un labirinto. Nel caso del labirinto cretese la forma fondamentale è in realtà formata da due forme elementari unite una sopra l’altra, a conferma la successione numerica (n-1), (n-2), (n-3), n = 3.2.1.4. e 7.6.5.8.

Questo codice numerico si può ricavare tanto dal labirinto completo che dalla FF derivata, nel quale non si altera il percorso. È sufficiente conoscere le forme fondamentali per risalire al labirinto SAT per i vari ordini di livello.

Altro codice grafico dei vari tipi di SAT (fig. 11) è il cosiddetto nucleo che si può estrarre dal centro



del labirinto in quanto segno di partenza generalmente cruciforme. Antony Phillips e Tessa Morrison come altri studiosi hanno tentato di rappresentare in termini matematici i labirinti classici per rispondere e disegnare tutte le possibili varianti per ogni livello considerato¹³.

Figura 11 Labirinto SAT: procedura per ricavare la forma fondamentale (FF) dal disegno complessivo (Colonnese p. 31).

1.6 - Labirinto topologico

La topologia fornisce un altro approccio al tema del labirinto. La geometria topologica consiste nel tradurre il sistema delle decisioni necessarie per sciogliere il groviglio dei percorsi attraverso una sintassi di “nodi” e “corridoi”, in una serie di possibili configurazioni delle quali ne costituiscono il modello. Ogni configurazione si può rappresentare con un grafico ad albero, più o meno complesso.

Il labirinto che si fonda su nozioni di frontiera, ordine, continuità, inclusione e si può interpretare come una figura topologica definita dalla successione e continuità dei punti del percorso, di separazione di un tracciato dall’altro per mezzo dei muri e di chiusura verso l’esterno.

¹³ Fabio Colonnese, *Il labirinto e l'architetto*, Edizioni Kappa, Roma 2006. p.29. Sintesi delle ricerche condotte da Antony Phillips del saggio *Through Mazes to Mathematics* e di Tessa Morrison nel testo *The Geometry of History*.

Ad esempio lo schema di un labirinto unicursale implica solo tre elementi, un punto iniziale ed uno finale connessi da un percorso. Hiller ed Hanson hanno studiato le mappe spaziali derivanti da piante architettoniche differenti, anche se di forma equivalente (fig. 12). Dal loro studio Rosenstiehl ha adottato lo stesso metodo per una lettura topologica dei labirinti, con specifiche strutture di nodi e connessioni¹⁴. Da questo particolare studio emerge che il labirinto unicursale non è altro che un caso particolare di labirinto ad albero, la cui struttura contiene almeno un bivio e dove soltanto uno dei tanti percorsi che si ramificano conduce al centro. Se uno dei rami si richiude su se stesso allora si verifica un “ciclo”, cioè una particolare sequenza di corridoi che consentono al visitatore di tornare

sui propri passi, il che complica l'esplorazione del dedalo.

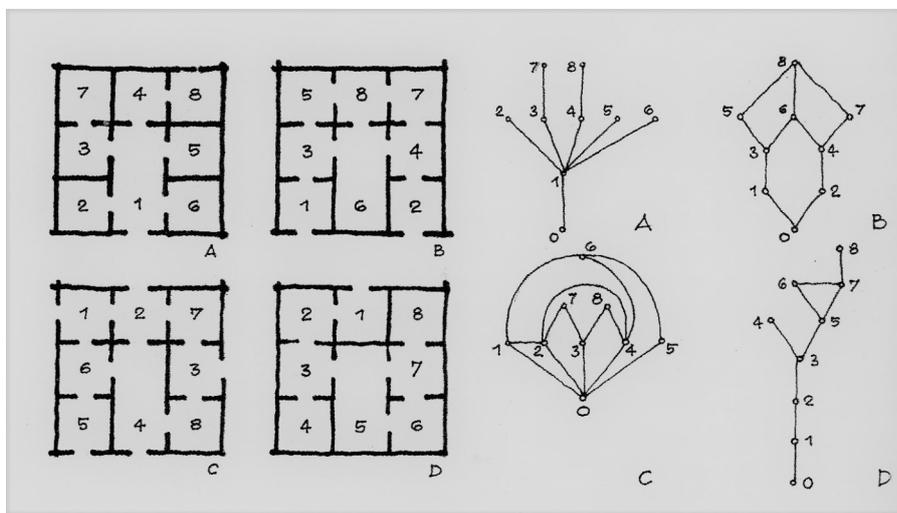


Figura 12 Hiller e Hanson, *diagrammi topologici*. I diagrammi mostrano come strutture bidimensionali apparentemente simili possono produrre schemi di percorrenza estremamente differenti (Colonnese p. 32).

Un'altra tipologia di labirinto è quello topologico che si genera da una linea chiusa, opportunamente ripiegata in meandri privi di intrecci e sovrapposizioni così da dividere uno spazio interno da quello esterno. La questione è stabilire se un qualsiasi punto della matassa sia, in effetti, un punto esterno o interno della linea chiusa. La risposta a questo quesito la dà il matematico Jourdan con il teorema

presentato su *Cours d'Analyse*: egli dimostra che scelto un punto qualsiasi del labirinto e tracciata una retta all'esterno, il punto si rivela “interno” se interseca un numero dispari le linee, viceversa un punto si rivela “esterna” se la semiretta incontra un numero pari le linee (fig. 13).

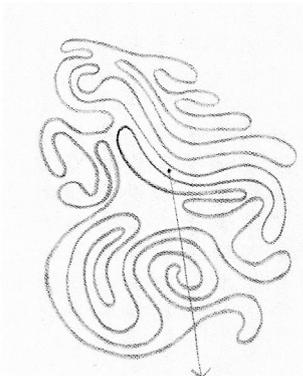


Figura 13 Esempio del labirinto topologico di Jourdan (Colonnese p. 33).

14 Fabio Colonnese, *Il labirinto e l'architetto*, Edizioni Kappa, Roma 2006, pp. 30-33.

2 - SECONDA PARTE: I LABIRINTI DELL'ANTICHITÀ'

2.1 - Il labirinto di Cnosso

Il labirinto di Creta si erge oggi davanti ai nostri occhi nascondendo molti dei suoi segreti sulle origini del segno labirintico¹⁵. Già i mitografi dell'antichità spesso non ne avevano visti i resti, né erano in grado di dare testimonianza certa della sua forma e del luogo preciso in cui sorgeva. Il racconto di Plutarco mostra chiaramente i dubbi e le incertezze che circondano le vicende di Teseo a Creta: le fonti più antiche si collocano un migliaio di anni dopo il verificarsi degli stessi eventi narrati, quello che è giunto a noi è di fatto solo un riflesso della storia, o leggenda minoica, elaborato dalla cultura greca, dal momento che per l'epoca minoica manca qualsiasi documento scritto. La ricerca del labirinto, inteso come edificio mitico ha spinto molti archeologi a formulare diverse ipotesi di identificazione in precisi luoghi di Creta.

2.1.1 - Il palazzo reale

Il riscopritore dell'antica civiltà minoica, Arthur Evans, formulò nel corso dei suoi studi sugli scavi condotti ai primi del '900, quella che tuttora resta l'interpretazione più nota del labirinto storico: Labirinto = Casa dell'Ascia Bipenne = Palazzo di Cnosso, asserzioni difficilmente sostenibili.

Il problema sostanziale alla base del mistero del Palazzo di Cnosso - e quindi del labirinto stesso inteso sia come sinonimo dell'intero edificio rinvenuto negli scavi cretesi sia come luogo sacro di limitate dimensioni che visualizza una danza rituale - è quello della sua destinazione d'uso. L'ipotesi di Evans che vede nel Labirinto di Cnosso il Palazzo Reale del re Minosse si dimostra oggi discutibile e per diversi aspetti lascia sempre più spazio a dubbi e nuove ipotesi.

15 Testi di riferimento per questi capitolo: Arthur Evans, *The Palace of Minos. A comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos*, Londra 1921-1935; Matthews, W.H., *Mazes and labyrinth. A general account of their history and development*, Londra 1922; Paolo Santarcangeli, Umberto Eco, *il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Milano 1984; Maria Cristina Fanelli, *Labirinti: storia, Geografia e interpretazioni di un simbolo millenario*, il Cerchio, Rimini 1997; Maria Luisa Riviglio della Venaria, *Il labirinto: la paura del Minotauro e il piacere del giardino*, Edizioni Polistampa, Firenze 1998.

La “Stanza del Trono”, all’ala ovest (figura 14 punto 5-12) fu per Evans una scoperta che avvalorava la sua interpretazione, ma fin dall’inizio egli ebbe alcuni dubbi sulla sua reale destinazione, dal momento che questa sala appariva cupa, triste e priva di finestre.

La mancanza di camere dalle dimensioni regali nell’ala ovest restò un problema che Evans risolse ipotizzando che i resti di una scalinata in pietra, fossero i residui della “scalinata reale” (figura 14 punto 15), che con 12 gradini portava al primo piano e con altri 18 al secondo piano.

Verso la parte est del sito fu ritrovata una sala delle dimensioni tali che non poteva esservi alcun dubbio sulla loro destinazione. La “Sala superiore delle doppie asce” (figura 14 punto 25) era due volte più grande della “Sala del trono” e senza dubbio, assieme alle altre camere adiacenti, erano state disegnate per ricevimenti. Essa è sepolta a più di otto metri sotto il livello della corte centrale e i resti dello scalone provano che c’erano come minimo due piani sopra ad essa, è chiaro che la “Sala delle doppie asce” doveva essere un luogo ben lugubre, privo di luce diretta e illuminato dai pozzi di luce. Un’altra particolarità di questa sala è che di fianco ci sono quattro stanze (figura 14 punto 24) che fungevano da laboratori di incisione o da aule scolastiche. Verso l’ala sud sorge la “Sala della regina” (figura 14 punto 26), ci appare di dimensioni modeste con pozzi di luce molto piccoli. Pare che sia la “Sala delle doppie asce” e la “Sala della regina”, come altre sale limitrofe siano state rese con il passare del tempo sempre meno accessibili e sempre più buie e protette forse per qualche oscuro motivo rituale.

Evans descrivendo la funzione regale del sito metteva nel contempo in luce il carattere fortemente religioso, in ogni luogo del palazzo trovava prove o indizi di usi culturali, ma era così condizionato a interpretare l’edificio come un palazzo reale che, pur cosciente della valenza religiosa dei suoi ritrovamenti, si sforzava di spiegarli e di inserirli nei termini della sua interpretazione iniziale.

Per aggirare il problema Evans, in maniera ingegnosa, pensava che Minosse non era un semplice sovrano ma un re-sacerdote, e questa soluzione è stata seguita da molti commentatori successivi.

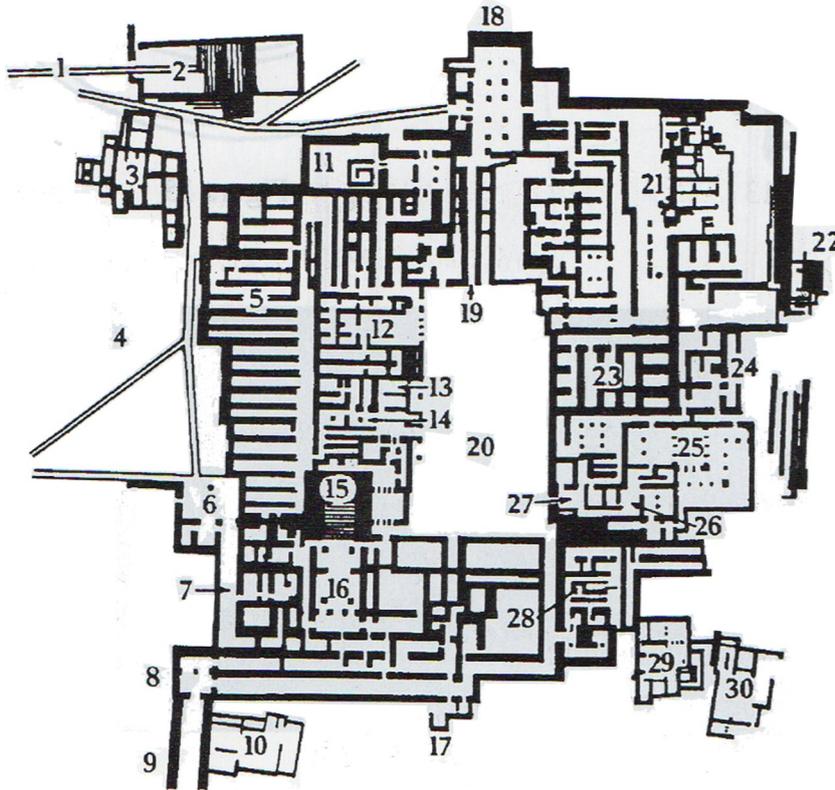


Figura 14 Il Palazzo di Minosse di Evans: planimetria del pianterreno. 1) via Regia, 2) area centrale, 3) tesoreria nord-occidentale, 4) corte occidentale, 5) magazzini occidentali, 6) loggia occidentale, 7) corridoio della processione, 8) loggia sud-occidentale, 9) portico gradinato, 10) casa sud, 11) area di iniziazione e vasca lustrare, 12) stanza del trono, 13) ripostigli del tempio, 14) cripte a pilastri occidentali e orientali, 15) scalinata al piano nobile, 16) propileo sud, 17) loggia sud, 18) sala ipostila nord o casa della dogana, 19) corridoio dell'entrata settentrionale, 20) corte centrale, 21) magazzini nord-orientali, 22) bastione orientale, 23) magazzini reali, 24) laboratori, 25) sala delle doppie asce, 26) megaron della regina, 27) bagno della regina, 28) sacrario delle doppie asce, 29) casa della transenna del coro, 30) casa sud-orientale (Fanelli p. 190).

2.1.2 - Le divinità cretesi

Fu il culto delle dee a conferire alla civiltà minoica il suo carattere peculiare, esse affollarono l'immaginario dei cretesi sotto forme diverse e con funzioni specifiche. Tale civiltà privilegiava la fertilità e l'abbondanza e il suo simbolo era la colomba, l'uccello dell'amore: una divinità domestica e

protettrice della famiglia.



Una casta e libera dea dei boschi chiamata "Signora delle fiere", esprimeva l'aspetto terrestre del cosmo e in opposizione alla colomba che ne esprimeva l'aspetto celestiale. Ma la divinità principale è la dea delle grotte (fig. 15): identificata come regina del regno dei defunti e quindi della morte, è nel contempo anche matrice della fertilità, grembo che genera la vita e divinità a cui erano sacri la colonna e i serpenti i cui riti venivano celebrati nelle grotte (fig. 16).

Figura 15 La dea dei serpenti, nota come "Dea di Boston" (Fanelli p. 193).



Figura 16 A sinistra: Oggetti di culto dai ripostigli del tempio. Una selezione di oggetti trovati in due grandi casse di pietra infilate nel pavimento del santuario della dea dei serpenti (Fanelli p. 193).

Figura 17 A destra in alto: Cerimonia religiosa con sacrifici di animali, dal sarcofago di Agia Triadha (Fanelli p. 193).

Figura 18 A destra in basso: Rituale religioso, dal sarcofago di Agia Triadha (Fanelli p. 193).

Sulla base delle testimonianze pervenuteci, uno splendido esempio è il sarcofago di Agia Triadha (figg. 17-18). le sacerdotesse erano preposte allo svolgimento dei riti funebri: le figure maschili svolgono nell'ambito della cerimonia solo un ruolo secondario. È probabile che le sacerdotesse, indossando dei paramenti riccamente decorati e svolgendo rituali precisi, fossero repute in grado di trasformarsi nell'epifania della dea. La divinità appariva ai devoti nelle sembianze della sacerdotessa che si lasciava possedere per un certo tempo dalla dea.

Il momento saliente del rito era la danza sacra (fig.19) dove le figure femminili hanno le braccia alzate, il corpo oscillante, le teste reclinate da un lato, in chiaro stato di totale abbandono alla musica, svolta probabilmente sotto l'influsso di droghe come l'oppio, estratto dal papavero che in Anatolia e a Creta si iniziò a coltivare molto presto.



Figura 19 Anello di Isopata. Sacerdotesse intente a una danza rituale per generare l'epifania della dea (Fanelli p. 193).

Altre potevano essere le funzioni delle sacerdotesse del Labirinto: potevano essere delle profetesse, come le pitonesse del periodo classico, che dopo un'accurata preparazione, svolgevano azioni propiziatorie come incantesimi, meditazione o bere da una fonte sacra.

Considerata l'attenzione del mondo greco classico all'interpretazione del significato simbolico dei sogni è immaginabile che l'origine di quest'usanza abbia radici nella Creta minoica; le sacerdotesse traevano l'ispirazione per le loro profezie dai sogni, e li provocavano con stimolanti appositi e seguendo procedure specifiche: isolamento, preghiera, digiuno, dormire sulla pelle di animale sacrificato o in un luogo sacro. Quest'ultima pratica, chiamata *incubazione*, spingeva le sacerdotesse e i loro iniziati a dormire nelle grotte o nei sacrari.

Accanto alle dee, sarebbe stato ragionevole trovare nel Labirinto testimonianze di un potente dio patriarcale: la mancanza di una divinità maschile principale induce a ritenere che fosse il toro, animale al centro di uno dei riti più misteriosi dei Minoici, a simboleggiare la forza creativa e l'aggressività maschile e che la divinità maschile paterna venisse adorata sotto questa forma.

I simboli che caratterizzano il culto cretese del toro sono l'ascia bipenne- simbolo del principio maschile, complementare alla grande fecondatrice ctonia- e le corna di toro, segni che si ritrovano un po' dovunque nel Labirinto¹⁶. Il toro in quanto animale sacro, veniva immolato probabilmente durante



i riti di iniziazione, con lo scopo di assumerne la forza attraverso la comunione con esso: sicuramente se ne beveva il sangue e con una certa probabilità durante i banchetti rituali se ne mangiavano anche le carni. Attorno al toro prendeva vita un complesso sistema di culti: le numerose raffigurazioni del salto sul toro il magnifico *rhyton* a forma di testa di toro proveniente dal santuario dedicato all'animale, i numerosi resti di teschi taurini rinvenuti, le corna stilizzate tracciate ovunque nel tempio, tutto ciò in definitiva, dimostra l'importanza di questo animale e del suo significato simbolico (fig. 20).

Figura 20 Rhyton a forma di testa di toro di steatite proveniente da Cnosso (Fanelli p. 194).

16 Gaetano De Sanctis, *La storia dei greci*, la nuova Italia, Firenze 1961, p. 133.

Nei grandi festeggiamenti veniva svolto un gioco nel quale i giovani eccitavano un toro, mentre questo li caricava, saltandogli sulla groppa ed eseguendo spettacolari volteggi. Una *taurocatapsia*, prova di agilità e destrezza, ma anche sfida tra la vita e la morte (fig. 21-22-23).

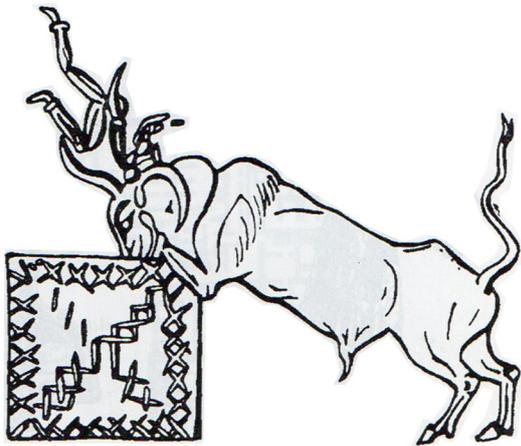


Figura 21 In alto a destra: impronta di un sigillo cretese di agata, datato attorno al 1800-1900 a.C. Rappresenta il salto del toro, l'atleta ha un pugnale infilato nella cintura (Fanelli p. 194).

Figura 22 In alto a sinistra: impronta di un sigillo cretese di agata, 1500 a.C. due sono le fasi rappresentate: in basso l'atleta attende la carica del toro; in alto si vede l'atleta che saltando afferra alla groppa dell'animale (Fanelli p. 194).

Figura 23 A destra: Statere di Cnosso, 500-431 a.C. sul retro si vede il Minotauro come danzatore, con le ginocchia piegate nella corsa e con la maschera di toro e la coda. Sul verso una doppia spirale ad angoli retti in forma di svastica (Fanelli p. 194).

La centralità della figura divina maschile nel Labirinto non contrasta con l'esistenza delle dee e la consacrazione del Labirinto alle divinità femminili: non bisogna dimenticare che le divinità dell'età del bronzo cretese vanno sempre viste in relazione e talora in sovrapposizione l'una con l'altra.

Il Labirinto di Cnosso sarebbe stato un grande tempio contenente diversi santuari dedicati a differenti divinità è l'unico argomento valido contro quest'ipotesi, ovvero che il labirinto era un centro di raccolta di derrate, un deposito e un centro amministrativo d'importanza regionale.

Lo sviluppo del Labirinto è inoltre inseribile nel contesto dell'evoluzione politica e religiosa di Creta minoica.

2.1.3 - Il labirinto

Consideriamo la struttura architettonica del Labirinto: alcuni vi hanno visto un confuso mosaico di stanze, corridoi, scale e passaggi, illogico e privo di senso. Al contrario, se si riesce a prescindere dai condizionamenti dei canoni architettonici classici, si può vedere nel Labirinto un esempio di capolavoro architettonico di disegno pre-classico. Il tempio è stato progettato con una pianta dal centro verso l'esterno: i muri esterni e con numerose irregolarità diventano attraverso quest'ottica di visione il retro dell'edificio, mentre la "facciata" del palazzo era rappresentata dai muri interni, quelli che guardano verso il cortile del toro.

La complessità della struttura del Labirinto è inoltre dovuta alla varietà di funzioni a cui era destinato: laboratori, magazzini, santuari per i riti più o meno aperti a tutti, cortili dove si svolgevano cortei e cerimonie. In considerazione delle molteplici attività che si svolgevano il suo disegno si dimostra essere coerente e deliberato, per nulla caotico.

La sacralità della struttura architettonica veniva vissuta attraverso l'esplorazione fisica del luogo, con il coinvolgimento totale del corpo e della mente dell'adepto, che trovava in alcuni precisi spazi, riservati a rituali segreti, esoterici, ciascuno con una complessa via d'accesso.

In queste parole è racchiuso il segreto del Labirinto considerato come simbolo grafico a sette spire unicursale: visualizzazione sintetica e simbolica dell'*iter ad misterium* che si sperimentava nel complesso sistema di templi del Labirinto di Cnosso. Sulla base di questo legame molte indagini archeologiche sono state tentate alla ricerca di un labirinto inteso come spazio fisico percorribile di limitate dimensioni.

L'identificazione del labirinto come caverna naturale o artificiale sono in contrasto con l'idea di labirinto-costruzione, ovvero opera dell'uomo ordinata secondo una precisa geometria di forme, concezione, questa, che trova una corrispondenza nella leggenda di Dedalo e si relaziona alla figura stessa del labirinto come viene inequivocabilmente tracciata su moltissime monete di Cnosso.

Kern seguendo con rigore un ragionamento che predilige l'aspetto formale del simbolo¹⁷ propone di identificare il labirinto non tanto con una costruzione tridimensionale, caverna o palazzo, bensì con una "struttura" piana dalle fattezze mirabili, che l'artefice Daidalos avrebbe in un luogo preciso di Creta, per Arianna, fissando in una forma permanente le traiettorie di un movimento di danza (fig. 24).



Figura 24 Monete di Cnosso di epoche diverse (Fanelli p. 195).

¹⁷ Kern 2000, *op. cit.*, p. 42.

Quasi certamente, la danza del labirinto di Teseo, che le fonti attestano essere sicuramente avvenuta a Delo, è in stretta relazione con quella di Cnosso. Sebbene il nome *geranos* (danza delle gru) non sia stato ancora spiegato con certezza tuttavia presenta chiari riferimenti alla danza cretese: in particolare il ritmo del movimento, cioè le “evoluzioni” e le “inversioni”; il fatto che si svolgesse di notte; l’uso della fune per mezzo della quale i danzatori si tenevano legati fra loro.

Tutti questi tratti permettono di collegare le due danze sul suolo sotto forma di labirinto, in un rapporto di chiara derivazione fra loro, il cui significato resta formulabile solo a livello di ipotesi. Molti aspetti della vicenda di Teseo ricordano i tratti tipici delle cerimonie di iniziazione. La danza a Delo era svolta da fanciulle e giovani e non da uomini e donne che venivano sottratti al loro ambiente abituale e portati in un paese straniero e che fossero minacciati di morte da un mostro divoratore: sono questi gli aspetti essenziali di un processo di iniziazione. Teseo ha i connotati dell’iniziato, del prescelto.

La grande costruzione di Dedalo sembra essere stata concepita come il microcosmo di un universo fluttuante e multilaterale in cui tutto era complesso, tutto si muoveva e mutava, con ascese e cadute, crescita e decadimento, esaltazione e paura. Conteneva in sé alcune delle polarità che erano gli elementi formativi della religione preistorica: luce e oscurità, ottimismo e disperazione, mistero e certezza. È stato concepito per essere sperimentato come un viaggio purificante dell’anima, o piuttosto, nelle sue molteplici entrate, nei santuari interconnessi e nei passaggi di accesso, inscenava per il pellegrino devoto una serie di viaggi che noi oggi non possiamo più ricreare, ma soltanto attraversare, percorrendo mentalmente il racconto mitico e legendario il misterioso e affascinante complesso di credenze religiose di Creta minoica e il segno del labirinto a sette spire tracciato ovunque a Cnosso: essenziale sintesi del profondo pensiero sulla vita e sulla morte elaborato dalla civiltà cretese¹⁸.

18 Maria Cristina Fanelli, *Labirinti: storia, geografia e interpretazioni di un simbolo millenario*, Il Cerchio, Rimini 1997, pp. 65-79.

2.2 - Il labirinto del Medioevo

Dopo un primo periodo di fioritura del labirinto, cioè l'antichità pre-classica, classica e romana, in apparenza il simbolo scompare o meglio conduce un'esistenza sotterranea, riaffiorando nei costumi, nelle usanze popolari e nelle narrazioni mitologiche, distorte rispetto agli originali.

Il momento di ritorno è il medioevo, precisamente il XII e XIII secolo; infatti la struttura mentale di questo periodo pare predisposta a far rivivere, dopo averli rielaborati e adattati al proprio modo di percepire la realtà, tutti gli elementi che compongono il ciclo del labirinto.

Il medioevo fu un'epoca che presentò due caratteri: da un lato, la forte tendenza ad umanizzare e razionalizzare il mondo circostante; dall'altro, la volontà di accettare il carattere segreto, misterioso attribuendogli nuove e diverse interpretazioni non solo religiose, ma anche magiche.

Un'epoca che mostrava una grande passione per i simboli e gli emblemi, che era anche permeata da una notevole inclinazione al gioco, inteso come briosa manifestazione popolare piena di elementi pagani desacralizzati e ridotti a puro scherzo. Ciò è in profonda relazione con il segno labirintico, il medioevo risulta essere l'età del viaggio per eccellenza.

In quest'epoca non poteva non rivivere, in maniera originale e poliedrica, il complesso mitico del labirinto, così intimamente legato all'idea di viaggio.

Il concetto di centralità assume un'ulteriore rilevanza in quanto "luogo" della *salvatio*, mentre l'amore per la simbologia porta a voler riprodurre graficamente l'idea del viaggio, costituito da un percorso viatico come ad esempio il labirinto.

Il labirinto compare, infatti, in quest'epoca con aspetti e forme variate, nelle cosmogonie, nell'alchimia e nell'astrologia, sulle gemme e nei giardini. Inoltre è la lettura in senso religioso, e quindi l'uso del labirinto in un contesto cristiano, ad assumere una importanza particolare, poiché in questo specifico ambito culturale si elaboreranno nuovi significati e nuove interpretazioni da attribuire al simbolo, il cui valore significante si arricchirà ulteriormente rispetto alla tradizione pagana e classica.

2.2.1 - Il labirinto nella tradizione manoscritta

Prima della presenza del labirinto nelle chiese, c'è un altro settore in cui compare molto frequentemente: nella tradizione manoscritta. È proprio in questo specifico ambito, rispetto a tutti gli altri, che possiamo trovare la maggior quantità di informazioni disponibili nella ricerca sui labirinti di epoca medievale.

Il numero considerevole di documenti della tradizione manoscritta, che riportano la figura labirintica con significati spesso specifici, impone di limitare i riferimenti a questa categoria di testimonianze solo per gli aspetti più rilevanti, in modo da cogliere lo sviluppo del segno labirintico e la continuità della sua presenza attraverso i secoli: l'attenzione verrà rivolta ai disegni in grado di dare alcune coordinate riguardanti lo sviluppo formale del labirinto.

È necessario sottolineare che i manoscritti più antichi risalgono al IX secolo, poiché sono andati perduti i codici della tarda antichità che hanno rappresentato un canale per la tradizione dell'idea del labirinto giunta poi ai monaci del periodo carolingio.

È possibile raggruppare i labirinti raffigurati in tre tipologie, che rappresentano anche le diverse fasi dello sviluppo della forma, che poi diverrà dominante nel medioevo, e sono anche la dimostrazione dell'esperienza, nella tarda antichità, di vari canali della tradizione, ciascuno dei quali tramandò un'idea di labirinto diversa: da un lato i pavimenti a mosaico romani, e dall'altro i graffiti, i manoscritti, e le stesse monete di Cnosso, tutti esemplari conformi al tipo cretese.

A - Il tipo cretese

Tre codici contengono la raffigurazione del labirinto di tipo cretese con sette circonvoluzioni: si tratta del codice di Karlsruhe (fig. 25), che rappresenta la forma rettangolare simile a quella riportata su molte monete di Cnosso, quello di Valafrido Strabone (fig. 26) e quello di Vandalberto di Prum (fig. 27): tutti e tre hanno il medesimo tracciato del labirinto cretese, reso però regolare e simmetrico dai muri di divisione formati da cerchi concentrici.

L'uso dei cerchi concentrici è la novità formale che sottende un cambiamento della concezione di base: la simmetria esatta attorno ad un centro, divenuto anch'esso un'area circolare e di maggiori

dimensioni rispetto al passato, ma l'introduzione del simbolismo del cerchio devono essere considerati due caratteri tipici di una prima fase dell'uso del labirinto come veicolo funzionale alla diffusione di

idee cristiane.

Tutti i labirinti raffigurati in codici posteriori sono costituiti in questo modo e non può essere certo privo di significato il fatto che la costruzione a cerchi concentrici faccia venir meno la figura della croce. Il fatto di aver trascurato quella figura che meglio si prestava a essere interpretata in senso cristiano porta a supporre che sia stata scientificamente accordata la preminenza ad altre idee teologiche; la più rilevante è la mistica della "sfera infinita e del centro dell'universo", già presente in molte concezioni cosmologiche di ispirazione filosofico-religiosa.

Il tipo cretese classico è abbastanza raro nei manoscritti successivi; il labirinto di tipo pagano si andò sempre più cristianizzando sia nella forma che nel contenuto.

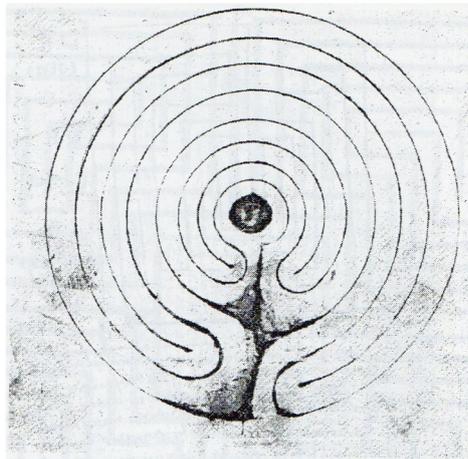
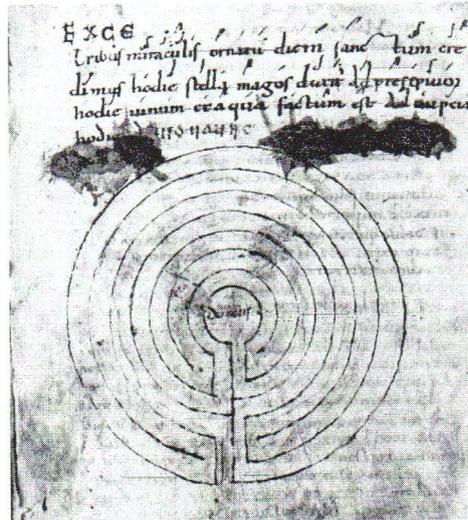


Figura 25 Labirinto che simboleggia la città di Gerico disegnato all'interno di un codice pergameneo- ora conservato a Karlsruhe. È l'unico labirinto rettangolare raffigurato in un manoscritto appartenente all'area della chiesa romana, forse da attribuire a un influsso bizantino. Si noti il "nodo di Salomone", posto a fianco del labirinto segno che si ritroverà connesso al labirinto nel 1500 (Fanelli p. 219).

Figura 26 Labirinto di diametro di circa 9,2 cm eseguito attorno al 823 in un codice miscelaneo compilato in parte da Valafrido Strabone, che eseguì per questo stesso testo di libri rari. Il disegno del labirinto è compreso fra due cronache: una imperiale tratta da Beda, l'altra universale. L'unica differenza, rispetto al labirinto antico, consiste nella regolarizzazione della forma con cerchi concentrici e nell'accentuazione dell'asse centrale (Fanelli p. 219).

Figura 27 Labirinto disegnato in un manoscritto miscelaneo di contenuto astronomico, cosmologico, scritto attorno al 850 nel monastero di San Gallo (Fanelli p. 220).

B - Il tipo Otfrid

Il tipo Otfrid (fig 28) raffigurato in un codice viennese compilato negli anni 863-871 circa, il numero delle spire viene portato a undici, non si trattò di una nuova scoperta, ma di un risultato a cui si giunse volutamente con un ampliamento mediante ripetizione.

La spiegazione del passaggio da sette a undici spire si può spiegare ricorrendo al simbolismo numerologico cristiano: nel medioevo il numero undici significava da una parte il peccato, la trasgressione e la smodatezza, in quanto va oltre il numero dei Dieci Comandamenti, dall'altra l'imperfezione, in quanto inferiore al numero dei Dodici Apostoli.

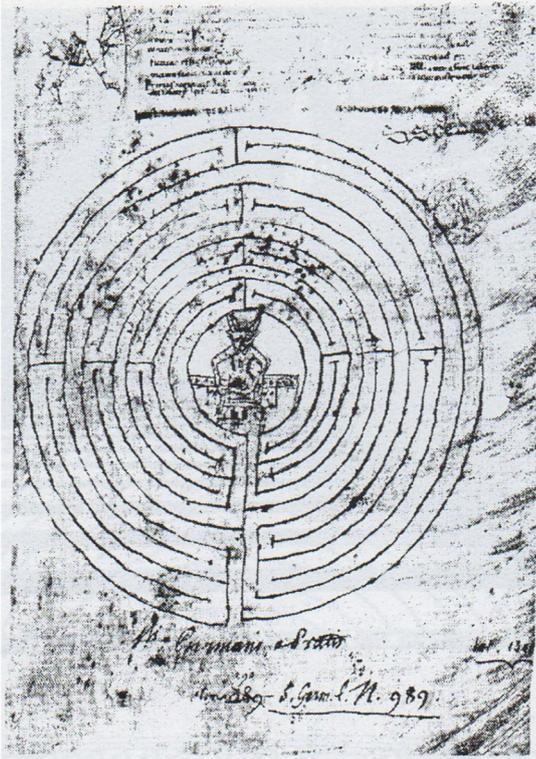
Il tipo Otfrid può essere definito come un labirinto di tipo cretese modificato a undici corridoi privo della struttura a croce tipica del più tardo tipo Chartres, è una raffigurazione di transizione.



Figura 28 Labirinto disegnato sul foglio di risguardo del codice su pergamena che contiene l'Armonia evangelica di Otfrid di Weissenburg. Questo labirinto segna un'ulteriore fase di passaggio dell'evoluzione formale da sette a undici spire; nello stesso codice, c'è una pagina interamente occupata da una Crocifissione: la perfetta corrispondenza fra le due figure (Fanelli p. 220).

B - Il tipo Chartres

Questo tipo di labirinto si trova, per la prima volta, nel X secolo: presenta undici circonvoluzioni i cui punti di inversione sono disposti in modo da formare una croce (fig. 29). con questa tipologia la cristianizzazione della figura è completa, infatti questa sarà la forma costante dei labirinti che



adornano le chiese medievali. Tutte le raffigurazioni successive a questo tipo di tracciato sono da considerare solo delle semplici variazioni. Soltanto nella metà del XVI secolo inizia il processo di secolarizzazione del labirinto, si arriva a formulare una nuova concezione: l'*irrgarten*.

Figura 29 Labirinto posto sulla copertina di un codice pergamenaceo miscelaneo di contenuto computistico del monastero di Saint-Germain-des-Prés, a Parigi, copiato nel IX-X secolo. È l'esemplare più antico di labirinto del tipo Chartres, con undici spire e croce sovrapposta, al centro è disegnato un Minotauro che richiama la figura del diavolo, seduto in trono come principe del mondo (Fanelli p. 221).

Una volta stabilito lo stretto rapporto fra i labirinti nei manoscritti e i labirinti nelle chiese non sorprende il fatto che in entrambi i casi i labirinti siano orientati. Nei labirinti delle chiese l'ingresso è sempre in direzione dell'occidente ed altrettanto si riscontra in quelli che corredano i manoscritti dove l'ingresso è graficizzato in corrispondenza del margine inferiore del foglio.

L'ingresso dal basso significa ingresso da ovest poiché le carte dell'epoca erano orientate, non a nord, ma ad est, cioè nella direzione da cui sorge il sole. Il labirinto, allora, veniva orientato come una carta geografica e ciò significa che probabilmente era concepito anche come una immagine del mondo. Nelle riproduzioni cartografiche il mondo era orientato secondo un asse est-ovest, dal momento che, essendo ancora sconosciuta la bussola, era istintivo avere come punti di riferimento la direzione del sorgere e del tramontare del sole.

I labirinti nelle chiese erano collocati nelle vicinanze o in corrispondenza del portale occidentale, cioè subito dopo l'ingresso nella casa di Dio, quasi con l'intento di obbligare ad un momento di arresto il fedele che, percorrendo fisicamente e mentalmente i meandri, aveva modo di interiorizzare l'idea del labirinto, divenuto una sorta di percorso necessario per avanzare verso il Santo Sacramento.

Accanto a questa connotazione religiosa non si può trascurare la funzione magico-protettiva nei confronti della porta di ingresso della casa o della città, che il labirinto aveva già avuto nel mondo romano e che può essersi mantenuta viva anche in ambito cristiano.

2.2.2 - Il labirinto nelle chiese Medievali

Può sorprendere che il labirinto compaia in relazione a edifici di culto cristiani non appena il cristianesimo poté essere una religione professata pubblicamente, e dall'editto di Costantino fino ai nostri giorni. Interessante è l'ubicazione del simbolo, infatti, mentre nell'antichità pagana veniva collocato sempre in edifici profani, sia privati che pubblici, ma mai in templi. Nel medioevo diviene un segno costantemente in relazione con edifici sacri, e non compare più in edifici profani.

Un ritorno ad uso profano del labirinto si verifica dal 1530 in poi ed è dovuto alla concezione mondana del labirinto elaborata dalla cultura rinascimentale.

È difficile spiegare il fatto che il labirinto compaia esclusivamente nelle chiese di Italia e di Francia e devono avere un qualche significato anche le strette corrispondenze formali fra i labirinti delle chiese del nord della Francia e i labirinti su erba dell'Inghilterra meridionale.

La maggior parte dei labirinti delle chiese non si conserva più: molti andarono distrutti, molti intenzionalmente tolti perché si prestavano a giochi per bambini ed erano fonte di disturbo dell'atmosfera sacra di raccoglimento.

I labirinti delle chiese si possono suddividere in tre gruppi/tipologie:

- labirinti a mosaico;
- labirinti di piccolo formato su piastrelle dipinte o in rilievo su pietra;
- labirinti con percorsi di pietre squadrate, da mattonelle, percorribili dai fedeli.

A - Labirinti a mosaico

Questo labirinto compare solo nelle chiese dell'Italia settentrionale e centrale, la maggior parte degli esemplari fu realizzata nel XII secolo. Di forma circolare e di diametro modesto tale da non poter essere percorso fisicamente.

La tecnica usata, l'*opus tessellatum*, e la frequente presenza di una Minotauromachia al centro, denotano un notevole influsso dell'antichità pagana. Data la modesta dimensione dei tracciati, si può ipotizzare che spesso facessero parte di figurazioni più complesse, che facevano perdere al labirinto quel rigore e quella intensità propria dei labirinti del nord della Francia.

Ad esempio il labirinto della chiesa di S. Savino a Piacenza, databile verso la metà del XII secolo, oggi non è più esistente. Si suppone avesse la forma del tipo Chartres, sulla base delle somiglianze che presentava con il labirinto di Pavia, di cui si conserva un frammento, nella chiesa di S. Michele Maggiore (fig. 30).



Con l'aiuto di un disegno della fine del '500 è stato possibile effettuare la ricostruzione dell'intero labirinto e delle figurazioni che lo circondavano (fig. 31). Risale alla prima metà del XII secolo, aveva un diametro di circa tre metri ed era stato realizzato con la tecnica dell'*opus tessellatum*.

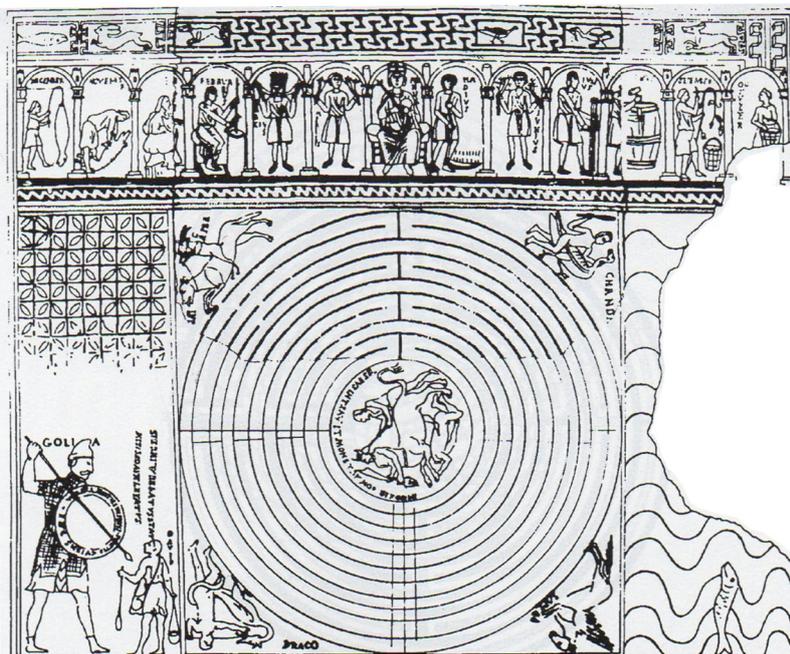
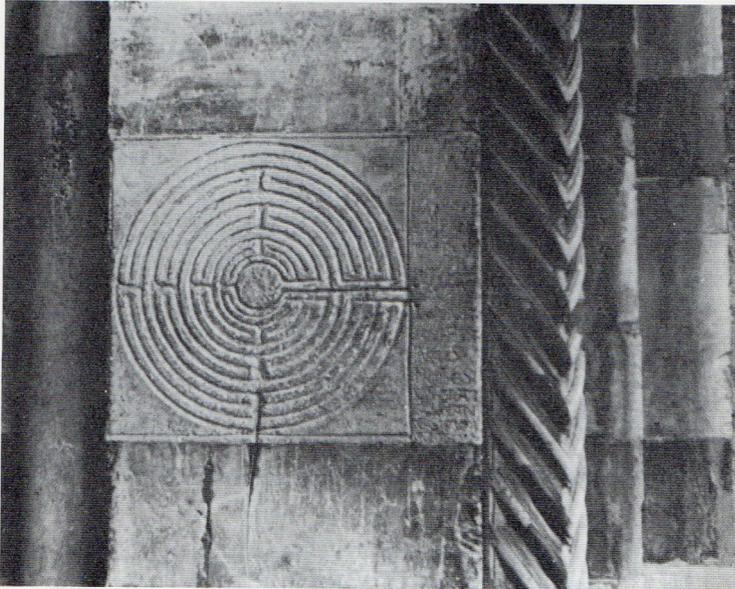


Figura 30 In Alto: Pavia, S. Michele Maggiore. Parte oggi conservata del labirinto: *Annus* troneggia al centro dei Mesi (Fanelli p. 223).

Figura 31 In basso: Ricostruzione del labirinto attraverso i disegni conservati (Fanelli p. 223).

Significativa è la raffigurazione dei dodici Mesi, in mezzo ai quali troneggia *Annus*, la personificazione dell'anno. Il disegno della lotta Fra Davide e Golia accanto ad un altro con il drago, si può forse intendere come un parallelo fra queste scene di combattimento – fra bene ed il male- e Teseo che , nell'uccidere il Minotauro-Lucifero, si tramuta in Cristo.

Il labirinto rappresenta il mondo terreno. Posteriore ai labirinti di Pavia e Piacenza è il labirinto di



Lucca, un'incisione su una lastra di pietra del Duomo di S. Martino (fig. 32).

Figura 32 Lucca, Duomo di S. Martino. Labirinto inciso nel XII secolo. A destra vi è la spiegazione in esametri latini: “labirinto di Creta costruito da Dedalo, dal quale una volta entratovi nessuno può uscire, se non Teseo, grazie all'aiuto del filo di Arianna”. Tracciato di tipo Chartres, con ingresso ad occidente (Fanelli p. 224).

I muri di delimitazione sono incisi, mentre il tracciato è in rilievo secondo il medesimo sistema di costruzione dei *turf-maze*. L'ingresso è a ovest e il diametro è di circa 50 cm con al centro una Minotaumachia. La collocazione del labirinto, inserito solo per metà nella chiesa avvalorava più il segno in quanto simbolo del mito pagano di Teseo, che l'eventuale significato religioso.



Nella chiesa di S. Maria in Aquiro a Roma era presente un labirinto a più colori al centro della navata principale, che presentava il percorso formato da marmo giallo e i muri di porfido rosso e serpentino verde (fig. 33).

Figura 33 Roma, S. Maria in Aquiro. Piccolo labirinto collocato dalla navata centrale della chiesa oggi andato distrutto. Ci è noto da un disegno del 1846 (Fanelli p. 224).

Molto più noto è il labirinto inserito tra i mosaici del pavimento della chiesa di S. Vitale a Ravenna (fig.34) eseguito nel XV secolo. È interessante rilevare la nettezza con cui viene indicata la direzione del movimento, contrariamente alla norma per cui i labirinti non presentano direzioni obbligate, né verso l'interno né verso l'esterno, la "situazione labirintica" inizia dal centro. Forse si tratta di una simbologia nascosta che vuole alludere al procedere dal luogo del peccato verso la rinascita e la vita: i triangolini conducono nell'ottagono esterno. Questa forma geometrica comprende in sé anche questo significato.

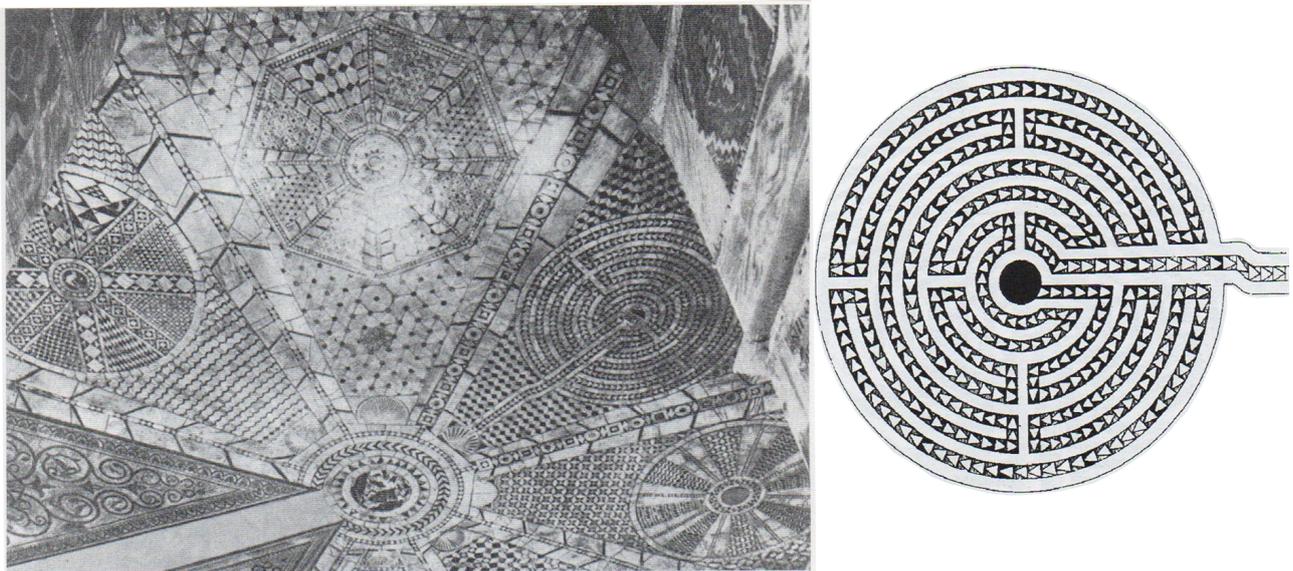


Figura 34 Ravenna, S.Vitale. Labirinto in marmo bianco e nero posto in uno degli otto settori dell'ottagono centrale sotto la cupola. Risale al XVI secolo (Fanelli p. 225).

B - Labirinti su piastrelle e in rilievo su pietra

Tutti questi labirinti furono realizzati tardi fra la fine del '300 e i primi decenni del '500. Da un lato si possono raggruppare i labirinti su piastrelle, composti da moltissime tessere smaltate colorate, che corrispondono ai mosaici italiani e non furono realizzati all'interno delle chiese. Dall'altro si raggruppano i labirinti di dimensioni più ridotte composti da quattro o nove piastrelle.

Comune a tutti è l'ubicazione in locali non accessibili al pubblico, la comparsa tarda e la dimensione ridotta.

Prescindendo da queste caratteristiche sono da considerare alcune particolarità di questi labirinti: la presenza del Minotauro al centro denota l'influenza della cultura umanistica italiana, e probabilmente è dovuta ad un uso privato dello stesso labirinto.

Sulle piastrelle di Chalons (fig. 35), sono disegnati quattro labirinti di tipo cretese. Presumibilmente la forma cretese venne copiata da un manoscritto, dal momento che questo era l'unico canale che portava ancora memoria di questa figura attorno al '300. Al di là della fondatezza di questa derivazione, resta da spiegare la presenza di questo tipo di labirinto in area francese, quando tutti i labirinti raffigurati sui pavimenti delle chiese della zona sono di forma diversa. Si può ipotizzare che esistessero delle Troiaburg in Francia e che la relativa tradizione non sia stata cancellata del tutto dalla tipologia cristiana dell'idea dei labirinti.

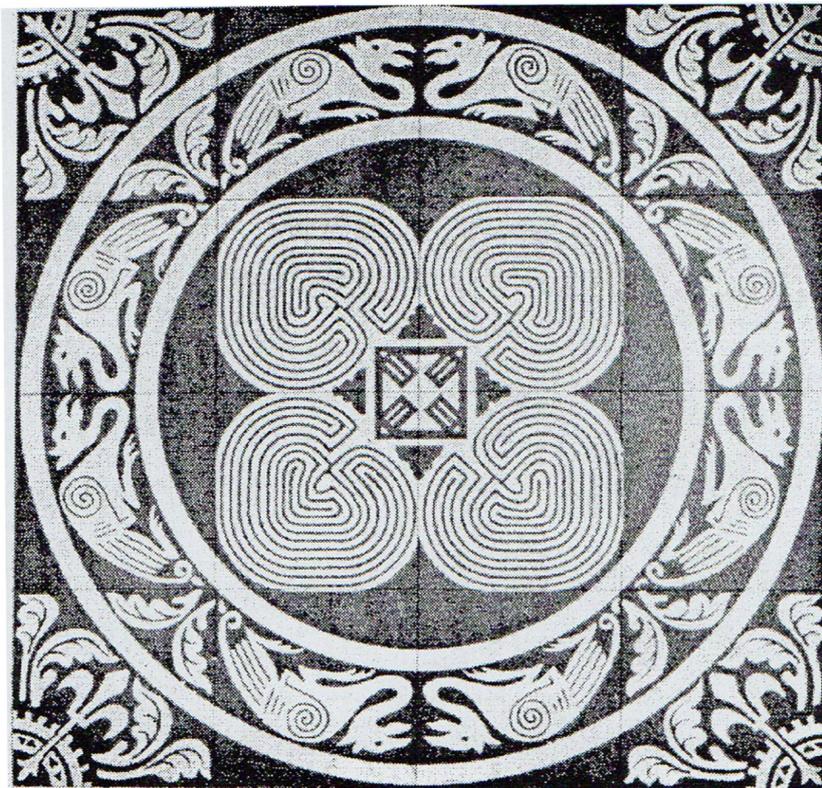


Figura 35 Chalons-sur-Marne, monastero Toussaints. Mattonelle invetriate furono ritrovate fra le rovine della chiesa monastica, sedici di queste, una volta ricomposte, formano un disegno compiuto che presente quattro labirinti cretesi (Fanelli p. 226).

2.2.3 - I labirinti pavimentali percorribili

I labirinti pavimentali percorribili si trovano nelle cattedrali gotiche in Francia. Essi erano realizzati con piccole lastre di pietra di colore bianco e blu-nero e la via del tracciato poteva essere bianca o nera.

Dal momento che si dovevano percorrere, avevano un diametro compreso fra dieci e dodici metri, e la loro dimensione era in relazione con la larghezza della navata centrale, che veniva occupata interamente dal disegno. Anche per questo motivo i labirinti erano accompagnati da altre figurazioni - diversamente dall'Italia - e neppure c'era una Minotaumachia al centro.

Erano tutti posti in prossimità del portale principale della chiesa con l'ingresso rigorosamente da ovest. Fino all'ottocento nelle chiese non vi erano sedie, questi labirinti costituivano, per il fedele che entrava, un forte invito a non calpestarne il tracciato, ma a percorrerne la via sino a giungere al centro. I labirinti più antichi risalgono alla fine del XII secolo, ma la maggior parte ebbe origine nel XIII secolo. Dal punto di vista formale, presentano perimetri differenziati, ma senza modifiche sostanziali del tracciato interno: quello che è rilevante che per dimensioni e per tracciato i labirinti pavimentali mostrano strette corrispondenze con i labirinti su prato dell'Inghilterra meridionale: relazione molto significativa.

1- *Le forme e i significati*

I labirinti dei pavimenti delle chiese possono variare per quanto riguarda la forma del perimetro (circolare, ottagonale o quadrata). La forma quadrata è rara in quanto tarda, non è da considerarsi come connotata da particolari significati simbolici¹⁹.

La trasformazione del cerchio esterno in ottagono non portò alla modifica sostanziale della funzione e del significato del labirinto, poiché le altre sue caratteristiche, fra cui il tracciato, furono tutte conservate.

Il numero otto e la forma ottagonale hanno un significato particolare come numero della redenzione del nuovo inizio e della rinascita spirituale. Ciò significa che l'idea del labirinto come raffigurazione del processo di iniziazione (morte e rinascita spirituale) venne accentuato ulteriormente dalla sovrapposizione del medesimo pensiero presente nel simbolismo del battesimo: la morte dell'uomo peccatore e la nascita dell'uomo nuovo.

La trasformazione in ottagono del labirinto circolare è inseribile all'interno di un processo di cristianizzazione del segno; ma già il tipo principale del labirinto da chiesa, cioè il tipo di Chartres, era ormai una forma totalmente cristianizzata. Il pensiero cristiano viene espresso dal significato simbolico del numero delle undici spire, risulta palese se si osserva il percorso: il tipo Chartres ha due assi molto evidenti che formano una croce. Questo schema a croce impone una sorta di Via Crucis: si vedrà che un'interpretazione di questo tipo è possibile soprattutto per il labirinto di Reims.

¹⁹ Simson Von, *La cattedrale gotica*, Il Mulino, Bologna 1988.

La sovrapposizione della croce al labirinto lo rende simile agli antichi labirinti a mosaico romani, erano semplicemente diversi in quattro settori che dovevano essere percorsi uno dopo l'altro. La croce sovrapposta conferisce coesione ai quattro settori e assicura anche la loro compenetrazione attraverso un tracciato che trapassa periodicamente dall'uno all'altro.

È sufficiente percorrere il labirinto di Chartres (fig. 36) per verificare la netta differenza e la profonda



portata concettuale; sul piano teologico assume una rilevanza straordinaria: sovrapporre al labirinto – simbolo del mondo del peccato- il segno della croce, significa conferire al regno del peccato il segno della salvezza.

Figura 36 Chartres, Cattedrale. Disegno del labirinto, 13 m di diametro. Il percorso si snoda passando attraverso i quattro quadranti (Fanelli p. 228).

Nella cattedrale di Amiens tra la quarta e la quinta traversa della navata centrale, c'è uno dei più interessanti labirinti su pavimento di cui abbiamo notizia (fig. 37).

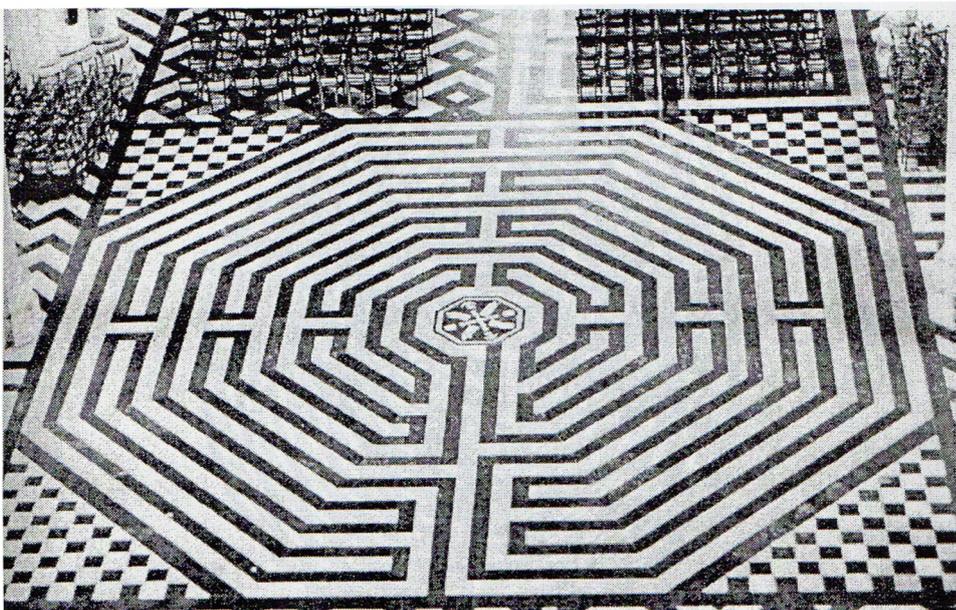


Figura 37 Amiens, Cattedrale. Labirinto ottagonale costruito nel 1288. si possono scorgere al centro le quattro figure che rappresenterebbero il committente e gli architetti, interposte ai bracci della croce orientata secondo un simbolico punto cardinale (Fanelli p. 226).

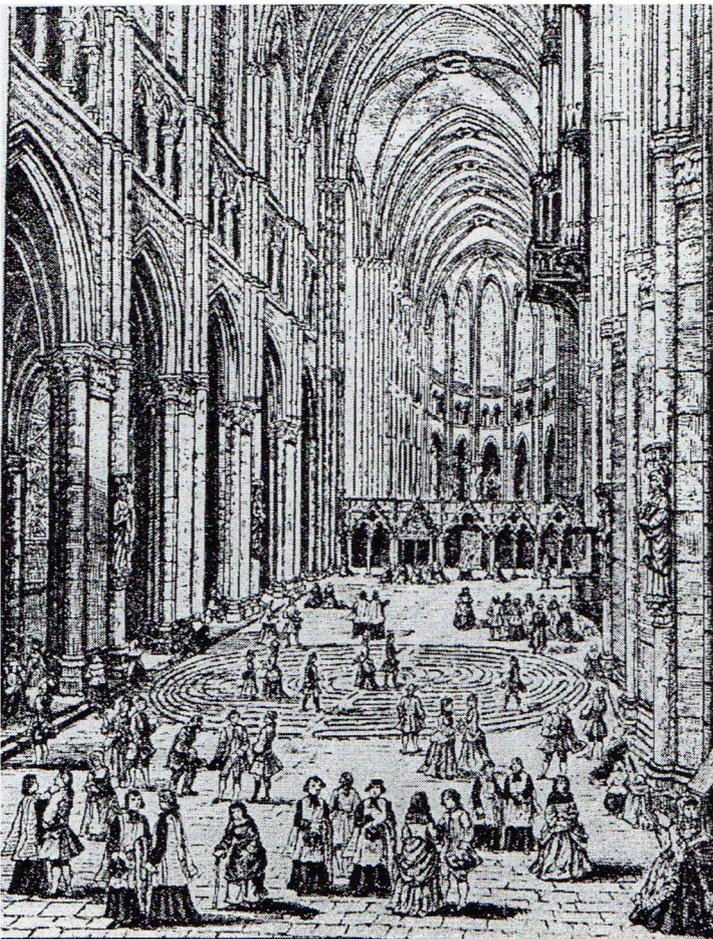
Il labirinto attualmente visibile non è quello originario ma venne rifatto esattamente nella stessa posizione e seguendo gli antichi modelli. Ha pianta ottagonale, cinque metri per lato, ed è formato da pietre bianche e blu-neri che costituiscono il percorso. L'ingresso è orientato ad ovest.

Al centro c'è una pietra ottagonale blu-nera al cui interno era posta una croce in rame i cui bracci erano orientati non secondo gli assi della chiesa, ma, avendo la stessa direzione delle diagonali dell'ottagono, secondo quattro punti cardinali di significato simbolico.

Sul pavimento della cattedrale de Chartres è tracciato il più grande labirinto da chiesa che ancora si conservi (fig. 35-38): occupa l'intera navata centrale, fra la terza e la quarta campata. È leggermente ellissoidale, con diametro est-ovest di 12,60 m. I corridoi sono larghi 34 cm, di colore grigio, e sono separati fra loro da una striscia di marmo nero larga 8 cm. Il percorso totale è lungo 294 m.

La copia-disegno del labirinto, contenuto in un manoscritto compilato attorno al 1235, fu eseguito da Villard de Honnecourt attorno al 1230.

Il motivo della rosa (fiore a sei petali è posto nello stesso centro del labirinto) ricorre molto spesso



nella struttura della cattedrale di Chartres, all'interno di questo fiore c'è una pietra circolare che era ricoperta da una lastra di rame. Si può supporre che vi fossero raffigurati i costruttori della cattedrale data la vicinanza e la forte somiglianza fra i due tracciati, era diffusa la voce che sotto il labirinto fosse sepolto il costruttore della cattedrale, ma negli scavi del 1849 non si trovò nulla.

Figura 38 Chartres, Cattedrale. Disegno che rivela una delle probabili funzioni a cui poteva essere destinato il labirinto: percorso penitenziale o pellegrinaggio simbolico in Terra Santa (Fanelli p. 228).

Nella cattedrale di Reims²⁰, sotto la terza e la quarta campata della navata principale esisteva un labirinto dal disegno molto elegante e particolare, che discostava nettamente dal modello che si riscontra nelle altre cattedrali francesi (fig. 39).

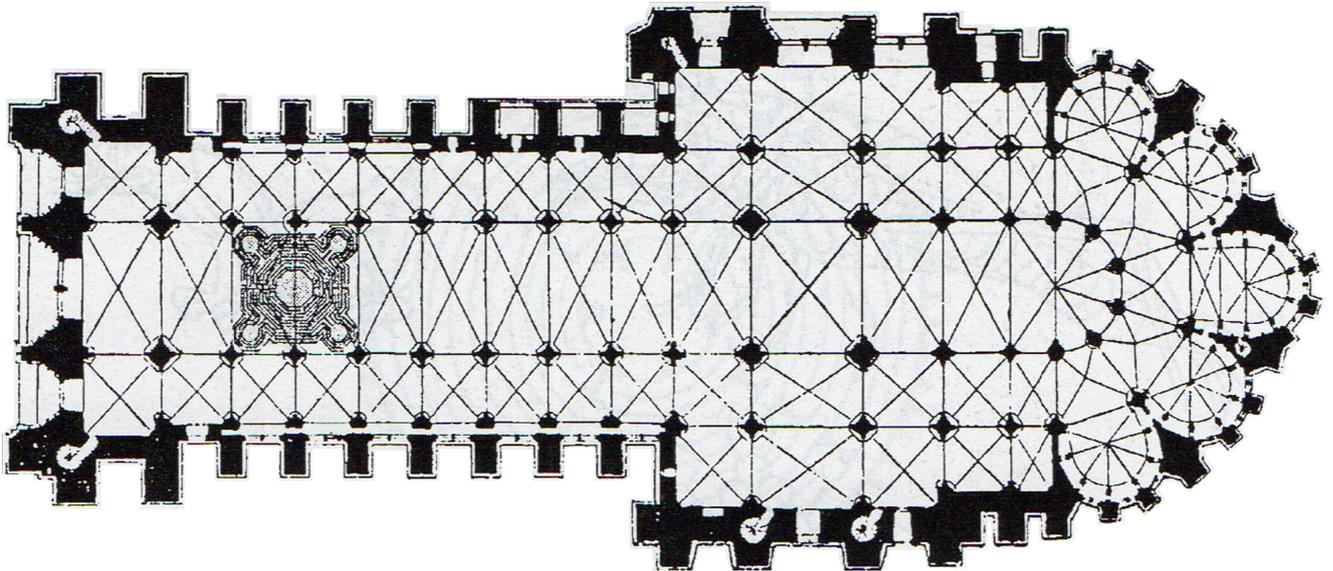


Figura 39 Reims, Cattedrale. Posizione del labirinto all'interno della chiesa (Fanelli p. 230).

Andò distrutto nel 1778, fortunatamente il tracciato ci è noto perché riportato in molti disegni; il più antico fra questi è quello di Jacques Cellier, architetto di Reims, che in un volume risalente agli anni 1583-1587 ne disegnò una copia (fig. 40). L'iscrizione sotto il disegno recita "Questo è il dedalo (labirinto) che è nella navata, e i personaggi che vi sono raffigurati rappresentano gli architetti che hanno diretto l'opera dell'edificio della detta chiesa".

Il labirinto aveva un diametro di circa 10 m, mentre i quattro ottagoni sporgenti avevano una larghezza di 1,5 m, il materiale usato era marmo bianco e nero.

Nei quattro angoli sono raffigurati gli architetti della cattedrale, accompagnati da iscrizioni ora non più leggibili. Sulla figura posta al centro il dibattito è ancora aperto: alcuni ritengono che questa rappresenti l'ultimo architetto e direttore dei lavori di costruzione.

²⁰ Marcel Aubert, *Les architectes de la cathédrale de Reims*, in *Bullettin Monumental*, vol. 114, 1956.

A Reims, ad Amiens la forma della pianta è ottagonale, a conferma del fatto che la tematica iniziatica dell'idea del labirinto veniva connessa col simbolo battesimale dell'ottagono.

Questo aspetto viene inoltre rafforzato a Reims dell'inclusione di ciascun architetto in un piccolo ottagono.

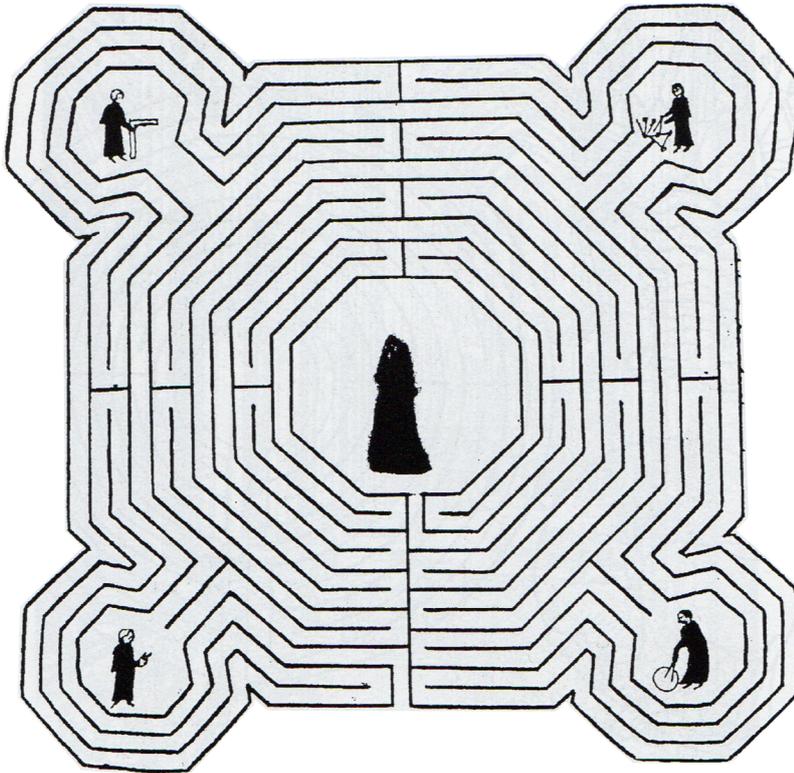


Figura 40 Disegno dell'architetto J. Cellier che raffigura l'elegante labirinto e le figure all'interno: gli architetti e il committente. Il diametro era di circa 10m; la data di realizzazione è compresa fra il 1290 e il 1311 (Fanelli p. 230).

2.2.4 - Interpretazioni del labirinto

Esistono diverse possibili funzioni a cui potevano essere destinati i labirinti da chiesa considerati precedentemente. Non si può trascurare il fatto che si sa veramente poco di sicuro sulle reali motivazioni che portarono a una simile diffusione del segno labirintico in questo contesto religioso.

A - Labirinto: Labor Intus

Il labirinto poteva assumere come significato, il simbolo degli intrighi, dei dubbi, dei triboli e degli inganni di cui è disseminato il cammino dell'uomo che cerca la beatitudine celeste: il labirinto a undici spire può essere la rappresentazione del mondo del peccato, e quindi servire da ammonimento, per il fedele, dei pericoli in cui poteva incorrere se si allontanava dalla retta via cristiana.

L'ingresso dei labirinti medievali è rivolto sempre ad occidente: direzione del tramonto del sole, e quindi della morte ma anche direzione del portale principale della cattedrale, punto di connessione col mondo profano a partire dal quale il fedele entrava nel luogo sacro.

A questi connotati si sovrappone un altro gesto significativo: percorrere il labirinto diventa un atto di purificazione dell'anima cristiana e una fase di preparazione all'incontro con Dio.

La rinuncia alla vita mondana peccaminosa condotta in precedenza e la rinascita spirituale nella dedizione a Dio chiamano in causa molto chiaramente la funzione iniziatica del labirinto. In relazione a questo valore propedeutico del segno, è possibile vedere un nesso tra la raffigurazione del Giudizio Universale, che quando compare all'interno di una chiesa è sempre posta sul retro della parete frontale e il labirinto posto esattamente di fronte.

Si concretizza da un lato la visione terrificante dell'eterno giudizio inappellabile e dall'altro l'indicazione della via per l'espiazione dei propri peccati, cioè la via della salvezza dell'anima.

I due aspetti dell'interpretazione cristiano-morale – il labirinto come via della purificazione – trapassano l'uno nell'altro, poiché il loro contenuto morale e dottrinario rimane lo stesso. Il problema che si pone è quello della redenzione, che trova una risposta nella croce del labirinto.

La redenzione attraverso l'atto del percorrere il labirinto diviene possibile anche attraverso l'interpretazione cristiana del mito di Teseo: Teseo simboleggia Cristo che sconfigge il Minotauro-Satana al centro del labirinto, mentre la divinità di Cristo è il filo d'Arianna che guida il fedele purificato fuori del labirinto, fuori dai muri del peccato.

La dottrina cristiana della redenzione indica con chiarezza e sicurezza la via d'uscita del labirinto: proprio per questo motivo dottrinale il labirinto cristiano medievale presenta una sola via, senza possibilità di scelta o di vicoli ciechi: la chiesa cristiana non poteva permettersi, pena inficiare i suoi stessi dogmi, di pensare a più vie verso la salvezza.

B - La via di Gerusalemme

Non è da scartare l'ipotesi che il percorso del labirinto in chiesa fosse stato inventato da una pratica pia, come atto di penitenza o come sostituto di un pellegrinaggio reale ben più pericoloso: quello di Gerusalemme.

Questa congettura si basa sulla ricorrenza del nome con cui venivano chiamati alcuni labirinti del nord della Francia: *Chemin de Jérusalem*, la “via di Gerusalemme”, denominazione tarda, attestata non prima del '700, che suggerisce l'uso del labirinto a scopo penitenziale. Il percorso doveva essere compiuto cantando preghiere e camminando sulle ginocchia e per arrivare al centro si impiegava circa un'ora.

C- La danza pasquale

La relazione fra labirinto, danza e festa pasquale è interessante da analizzare. La redenzione è possibile solo grazie alla morte sacrificale di Cristo – discesa nel labirinto/inferno – chiama in causa la sua resurrezione: Cristo risorge a Pasqua, e in questo modo si possono spiegare alcune usanze connesse ai labirinti nelle chiese, nonché la ragione della loro presenza nei manoscritti. Per i labirinti da chiesa esiste, un certo numero di testimonianze che comprova l'esistenza di danze labirintiche celebrate la vigilia o il giorno stesso della Pasqua.

Ad Auxerre e a Sens si svolgeva un complesso cerimoniale pasquale in cui aveva un ruolo importante un “gioco” con la palla da fare sul labirinto: il decano doveva muoversi lungo il labirinto con una palla e lanciarla agli altri partecipanti alla danza disposti in cerchio tutt'intorno. In questo contesto la palla rappresenta un'immagine del sole, un segno del rinnovarsi della natura e della primavera: il gioco della palla si deve considerare un uso pagano, che fu introdotto nella tradizione del culto cristiano col valore di un sole pasquale vittorioso, segno di resurrezione del Cristo.

D - Una spiegazione storica

La particolarità dei labirinti da chiesa francesi, percorribili fisicamente e l'attestazione di danze limitate entro i confini della Francia, sono due fatti che vengono storicamente spiegati e correlati dal Kern come il retaggio dell'influenza normanno-pagana trasformata poi in senso cristiano²¹.

²¹ Kern 2000, *op. cit.*, pp. 192-194.

Il fatto che il labirinto del tipo di Chartres venne realizzato cento anni dopo sui pavimenti delle chiese della Francia nord-orientale, con dimensione quattro volte maggiori, tanto da poter essere percorribile in ginocchio, deve dipendere da un'influenza specifica, del tutto indipendente dell'idea generale del labirinto da chiesa, un'influenza che ha origine pagana ed è concepibile solo come forma di danza.

È attestato che danze simili esistevano già molto prima della costruzione dei labirinti francesi e sicuramente il loro carattere pagano urtava la sensibilità religiosa cristiana. Inoltre, la somiglianza di questi labirinti con i labirinti inglesi su erba può dipendere da una comune influenza normanna, che consiste nel contempo di dare ragione della specifica limitazione regionale del fenomeno. I normanni iniziarono a compiere scorrerie in tutta Europa che permisero di stabilire diverse connessioni.

Si può immaginare che la danza culturale nella *Troiaburg*, incontrandosi con l'idea cristiana del labirinto, sia stata assorbita da quest'ultima e abbia mantenuto una forza tale da sopravvivere proprio come danza. A questa idea si aggiunse l'idea cristiana del labirinto componente della danza, per cui fu necessario costruire i labirinti con dimensioni maggiori. Il fatto che il processo di cristianizzazione del labirinto sia avvenuto nel IX-X secolo, si può spiegare solo se si ammette che la Chiesa cristiana sia stata costretta a misurarsi con la *Troiaburg* pagana e le idee che questa recava con sé.

La chiesa romana che si era servita del labirinto cretese-pagano, non ritenne più possibile, in un secondo tempo, tollerare una figura che si presentava con significati fortemente pagani, collegati alle *Troiaburg* nordiche, e sentì la necessità di imprimere alla figura la forma della croce, per far proprie le idee pagane che irrompevano nell'occidente cristiano.

Più difficile spiegare invece la mancanza del segno labirintico nel regno normanno di Sicilia e dell'Italia meridionale: ciò può dipendere dalla forte influenza islamica e bizantina o da un fattore a cui si deve il fatto più generale che a sud di Roma non furono realizzati mai labirinti di nessun tipo.

E - Casa di Dedalo

In alcuni documenti compare la denominazione del labirinto come *Maison Dédalus*, "casa di Dedalo"; la frequente comparsa dei nomi degli architetti all'interno del labirinto può nascondere un

eventuale significato del segno come emblema della corporazione dei muratori e dei loro “maestri”, i quali se ne servivano per celebrare la propria opera architettonica, ma che, nella sua mirabile perfezione, non era da meno della leggendaria costruzione dedalea.

In questo contesto non si verifica solo l’equiparazione dell’architetto, accolto nella “Casa di Dedalo”, con l’abilità artistica di quest’ultimo, ma anche l’opera di Dedalo – il labirinto - viene assunta come termine di paragone della cattedrale, opera mirabile dei costruttori.

Il labirinto si presenta con due diversi livelli di lettura: il labirinto reale e fisicamente percorribile e il labirinto come allusione metaforica di un’opera architettonica grande e degna di ammirazione, quale è la cattedrale costruita.

Se non è possibile definire con certezza il significato simbolico e recondito che il labirinto poteva avere all’interno delle ritualità magiche che accompagnavano l’opera dei costruttori di cattedrali, è probabile che la relazione architetto-labirinto palesi la coscienza di sé e del proprio lavoro che la categoria esprimeva nel confrontarsi con Dedalo: l’unico nome di architetto antico conosciuto nel medioevo e che pertanto impersonava l’architettura classica²².

Anche alcuni architetti del Rinascimento hanno usato il labirinto disegnato come marchio che esprime l’orgoglio professionale.

Il Filarete (Antonio Averlino 1400-1469) disegnò nel suo “Trattato di architettura” ben quattro labirinti e tre fortificazioni a pianta labirintica (fig. 41) e così pure Francesco Marchi (fig. 42) se ne servì per raffigurare una fortezza²³.

Anche Serlio (1475-1554) nel suo “Trattato di architettura” disegnò alcuni giardini a forma di labirinto (fig.43). Negli architetti successivi i disegni di labirinti si trovano in così gran numero che non sono più da intendere come possibile espressione di una coscienza di sé, individuale o collettiva, ma solo un puro esercizio formale divenuto moda.

22 Maria Cristina Fanelli, *Labirinti: storia, geografia e interpretazioni di un simbolo millenario*, Il Cerchio Rimini 1997. pp. 105-126.

23 Alessandro Tagliolini, *Storia del giardino Italiano: gli artisti, l’invenzione, le forme dell’antichità al XIX secolo*, La casa USHER, Firenze 1991. Francesco di Giorgio Martini e il Filarete, pp. 60-62.

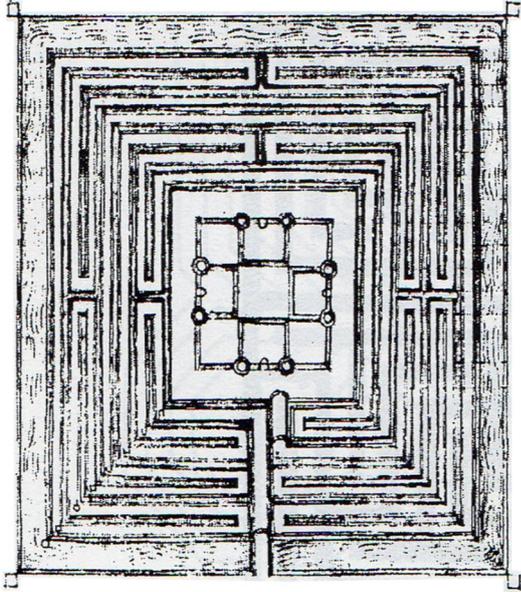


Figura 41 Filarete. Castello per la città ideale di Sforzinda, circondato da un labirinto. Nel “Trattato di architettura” (1464) dedicato a Francesco Sforza, Filarete raffigura quattro labirinti, tre dei quali con caratteristiche di fortificazioni. All’interno di questo c’è la pianta della fortezza quadrata che presenta su ogni lato una porta affiancata da due torri. Il lato del labirinto è di 900m ed è circondato da un fossato pieno d’acqua. Per il principale era prevista una scorciatoia attraverso una porta segreta, per permettergli un diretto accesso alla fortezza senza dover percorrere l’intero labirinto (Fanelli p. 232).

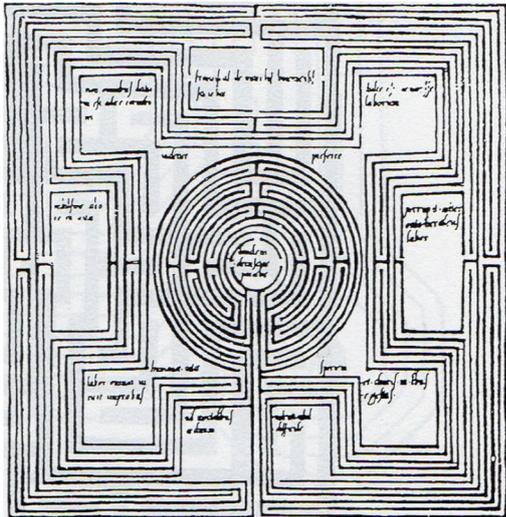


Figura 42 Francesco de Marchi. Incisione in rame da un’opera sull’“Architettura militare”, edita a Brescia nel 1599. Si tratta della pianta di una fortezza a forma di labirinto. Da notare il labirinto circolare inserito in uno quadrato (Fanelli p. 232).

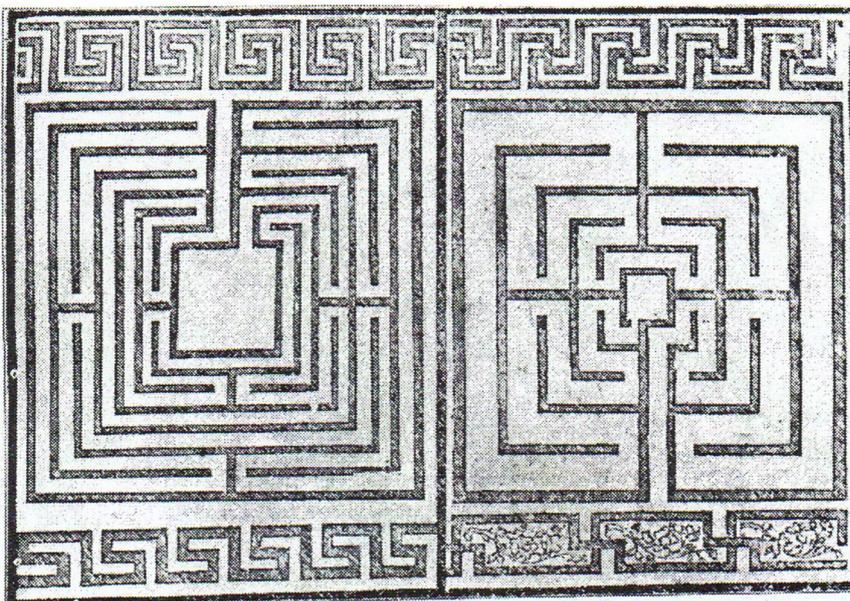


Figura 43 Sebastiano Serlio (1475-1554). Nel quarto libro del “Trattato di architettura”, edito nel 1537, il Serlio si occupa anche della progettazione del giardino. Il gusto manierista è ormai codificato e sancito: il labirinto viene considerato un ornamento formale del giardino al pari di qualunque altra *broderie*, l’aiuola tessuta con complessi ricami di siepi come i due disegni a sinistra (Fanelli p. 233).

3- TERZA PARTE: IL LABIRINTO NEI GIARDINI

3.1 - La diffusione nelle ville e nelle residenze di corte e in Europa tra Cinquecento, Seicento e Settecento

Dopo la fioritura del XIII secolo, l'uso del labirinto nella sfera simbolico-religiosa tramonta, divenendo sempre meno frequente e significante²⁴. Da un declino momentaneo, il segno labirintico sarà destinato a comparire con una frequenza, o meglio costanza, come un'ossessione.

In seguito il concetto di labirinto sarà definito dalla cultura manieristica e barocca mutandone l'ambito, il significato e il contenuto.

Solo all'inizio del Cinquecento e poi per tutto il Seicento, il segno del labirinto torna ad avere un significato tale da diventare la visualizzazione simbolica dello spirito di un'epoca.

Il trionfo del labirinto si celebra soprattutto nell'architettura dei giardini e dei parchi europei, nel cui impianto diventa un protagonista sempre più complesso e bizzarro. La sua presenza – reale o anche metaforica – nella scrittura calligrafica, nella musica, nella pittura e nell'araldica, nella letteratura, nella magia alchemica e nella scenografia testimonia l'ansia, il desiderio e la necessità del labirinto in tutte le sue forme in questo periodo storico.

Gli aspetti tipici del complesso mitico del labirinto si presentano estremamente affini alle principali componenti culturali del '500-600: la passione viscerale per le difficoltà, le complicazioni, il complesso del cercare e della liberazione faticosa, la coscienza tragica dell'uomo chiuso in un sistema di cammini intricati, una sorta di sistema inevitabile da cui si può salvare solo con l'intervento della grazia di Dio o della cieca Fortuna.

I luoghi per eccellenza dei fasti labirintici in epoca moderna sono i giardini, con la consapevolezza che è un argomento vasto, complesso ed interessante.

24 Testi di riferimento per questo capitolo: Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Milano 1984; Hermann Kern, *Through the labyrinth: designs and meanings over 5000 years*, Prestel Verlag, Munich, London, New York 2000; Fabio Colonnese, *Il labirinto e l'architetto*, Edizioni Kappa, Roma 2006.

Nella dizione “labirinto da giardino” vengono accomunati oggetti molto differenti fra loro, realizzati sul piano e tridimensionali, con materiali artificiali e/o naturali. I labirinti vegetali, in cui è prevalente la componente botanica, possono essere catalogati in tre classi morfologiche, in funzione dell’altezza dei “muri” che definiscono il percorso.

1. Nella prima classe rientrano quei labirinti tracciati a terra e sottolineati con mattoni, pietre, erba e sassi. I più celebri sono gli scandinavi *Trojaburgen* e i labirinti da prato inglesi, i *turf-mazes*, ossia dedali ritagliati nel tappeto erboso, in genere in prossimità di un luogo sacro: una chiesa, una cappella o un cimitero.

2. I labirinti della seconda classe morfologica sono caratterizzati da bassi cespugli ed in genere si fanno coincidere con i *parterre*, derivati dall’*hortus conclusus* medievale, dalla suddivisione in aiuole del chiostro monastico, che toccherà vette di virtuosismo geometrico nei giardini nobiliari, in particolare si diffonderanno molto in Francia.

3. Nella terza classe il percorso è delimitato da veri e propri muri vegetali, con corridoi di arbusti di un’altezza superiore a quella degli occhi, in modo da bloccare lo sguardo. Una tale struttura vegetale è costosa ed impegnativa sia nella realizzazione che nella manutenzione e diviene possibile grazie allo sviluppo dell’arte topiaria²⁵ di cui i Romani erano maestri, avendo elaborato vari accorgimenti per piegare le piante fino a plasmarle secondo la forma e l’altezza desiderata (fig. 44).

25 “L’arte del giardinaggio è chiamata da Cicerone *ars topiaria*, termine derivato dal greco e che indica le composizioni paesistiche, in cui piante come l’edera, la pervinca, il capelvenere, ricoprivano in modo ornamentale pareti, per esempio, di grotte, arbusti e alberi atti allo scopo, quali i cipressi che bordavano i viali. L’*ars topiaria* era l’arte di riprodurre in un giardino paesaggi analoghi a quelli della pittura [...] l’arte dei giardini aveva l’intento di dare l’immagine della campagna, così come la vedevano i pittori”. Voce *Giardino e parco*, in Enciclopedia Universale dell’Arte, vol. VI, p. 163.

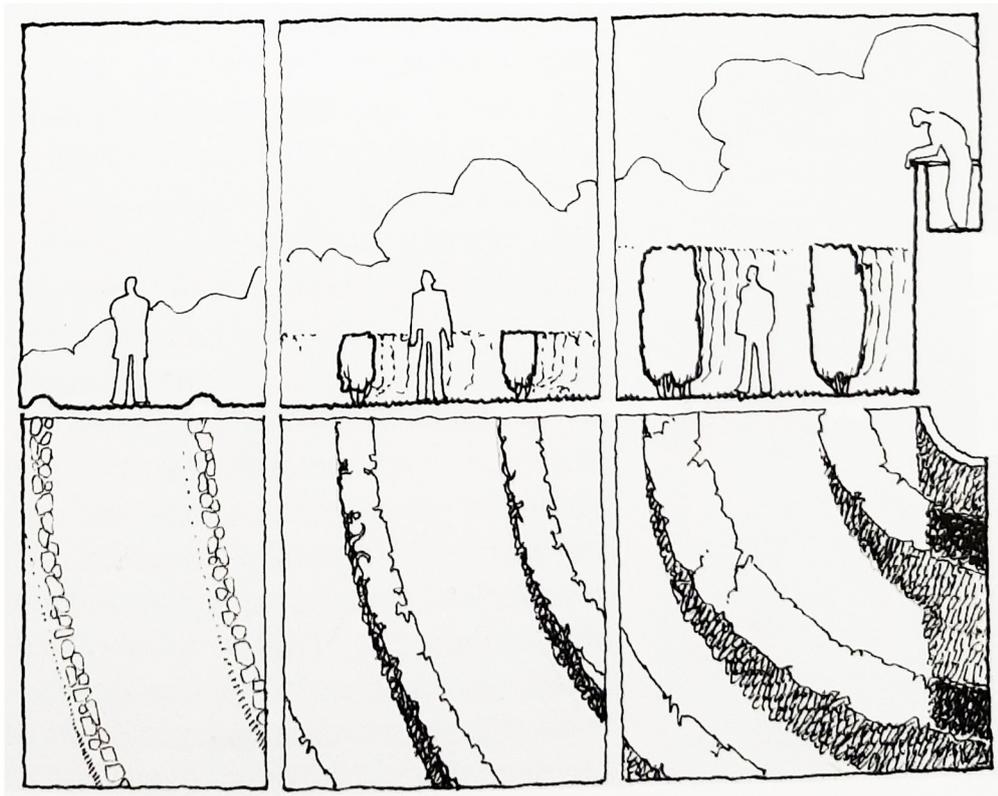


Figura 44
Classi morfologiche dei
labirinti vegetali
(Colonnese p. 95).

Per quanto riguarda invece la forma, tanto in Italia che all'estero si assiste ad un'alternanza tra due forme principali, il cerchio e il quadrato, a cui si unirono altre figure geometriche. Dopo l'esempio di Le Nôtre si diffuse una varietà di creazioni irregolari racchiuse nelle geometrie rigorose dei boschetti, in modo da creare il maggior contrasto tra natura e artificio, da stupire con forme sempre più varie. Le forme libere inventate da Le Nôtre non furono ammirate in ogni luogo, per cui labirinti della forma più geometrizzata continuarono a sorgere anche nel XVIII secolo. Inoltre quando il labirinto ritornò in auge nell'Inghilterra di metà Ottocento per diffondersi nuovamente in Europa e negli altri continenti il recupero avvenne in molti casi con forme geometriche di base.

Un altro discorso preliminare va fatto per quanto riguarda i percorsi, in quanto la loro evoluzione fu parallela a quella della forma del labirinto. In origine l'andamento del sentiero seguiva il modello classico oppure corrispondeva alla forma complessiva del labirinto, che replicava su circuiti di diametro sempre minore. A partire della metà del Seicento iniziarono a comparire siepi che disegnavano all'interno della figura geometrica predominante percorsi di forma sempre meno riconoscibile, e con Le Nôtre si svincolarono completamente dalla geometria dello spazio che li conteneva.

L'altra evoluzione che avvenne nello stesso periodo è significativa per comprendere l'idea alla base dell'*irrgarten*. Nei primi esempi di dedali da giardino era possibile raggiungere il centro del labirinto tenendo la mano destra sempre a contatto con la siepe, anche nei vicoli ciechi, senza evitarli, ed era quindi abbastanza semplice abbandonare la struttura se ci si stancava di vagare a caso tra i sentieri. Dal XVII secolo i giardinieri vennero chiamati a creare elementi interni isolati dal sentiero principale, in modo da rendere il cammino più difficoltoso e di creare aree impossibili da visitare senza abbandonare la sicurezza offerta dalla "regola della mano destra".

3.1.1 – La codificazione delle idee: i trattatisti

Nella Francia del Seicento ogni attività, incluse quelle artistiche, si centralizza nelle mani del sovrano Luigi XIV che diviene in questo modo il principale committente della nazione.

È in questo panorama che l'arte dei giardini francesi raggiunge i massimi livelli, riflettendo il potere della nobiltà. Alla base di tutto c'è il desiderio di manifestare il potere, non solo nello sfarzo, ma anche nella creazione della natura. I giardini dominano la natura e al tempo stesso la valorizzano ricorrendo alle grandi opere di modellamento.

Lo sviluppo di quest'arte è tale da dare origine a vere e proprie dinastie di giardinieri come ad esempio i Mollet e i Le Nôtre e a determinare la fortuna dei trattati.

Durante il XVII e il XVIII secolo vengono pubblicati dei trattati che definiscono i principi del giardino classico francese e ne codificano gli elementi caratteristici.

A - *Traité du Jardinage selon les Raison de la nature et de l'art*, Jacques Boyceau de la Baraudière (1638).

Traité du Jardinage selon les Raison de la nature et de l'art di Jacques Boyceau de la Baraudière, fu pubblicato a Parigi nel 1638.²⁶ Fu la pubblicazione più importante sul tema dell'architettura dei giardini nel periodo precedente al trattato di André Mollet del 1651.

Il titolo spiega il contenuto del libro, che combina informazioni pratiche con intuizioni estetiche.

²⁶ Jacques Boyceau de la Baraudière, *Traité du Jardinage selon les Raison de la nature et de l'art*, Parigi 1638.

Attraverso la diffusione di tali stampe che i più recenti principi artistici del giardino francese e nuovi modelli per le decorazioni del parterre sarebbero diventati noti all'estero.

Il trattato di Boyceau raffigura i giardini del Lussemburgo, commissionati nel 1615 da Maria de' Medici con in mente il suo palazzo fiorentino e il giardino di Boboli.

Al suo interno vi sono molti disegni di *parterre*, non è presente nessun disegno che ci riporta in modo specifico al tema del labirinto ma vi sono due disegni (fig. 45- 46) che potrebbero essere stati di riferimento per i disegni del boschetto di Agliè disegnati poi da Michel Benard, anche se modificati, che ricordano un “labirinto”, caratterizzati da isole.

Boyceau è il primo ad occuparsi in modo specifico dei giardini e delle loro ornamentazioni, svincolando l'arte dei giardini dall'agricoltura; nel suo trattato esponeva i principi fondamentali per l'evoluzione del giardino francese.

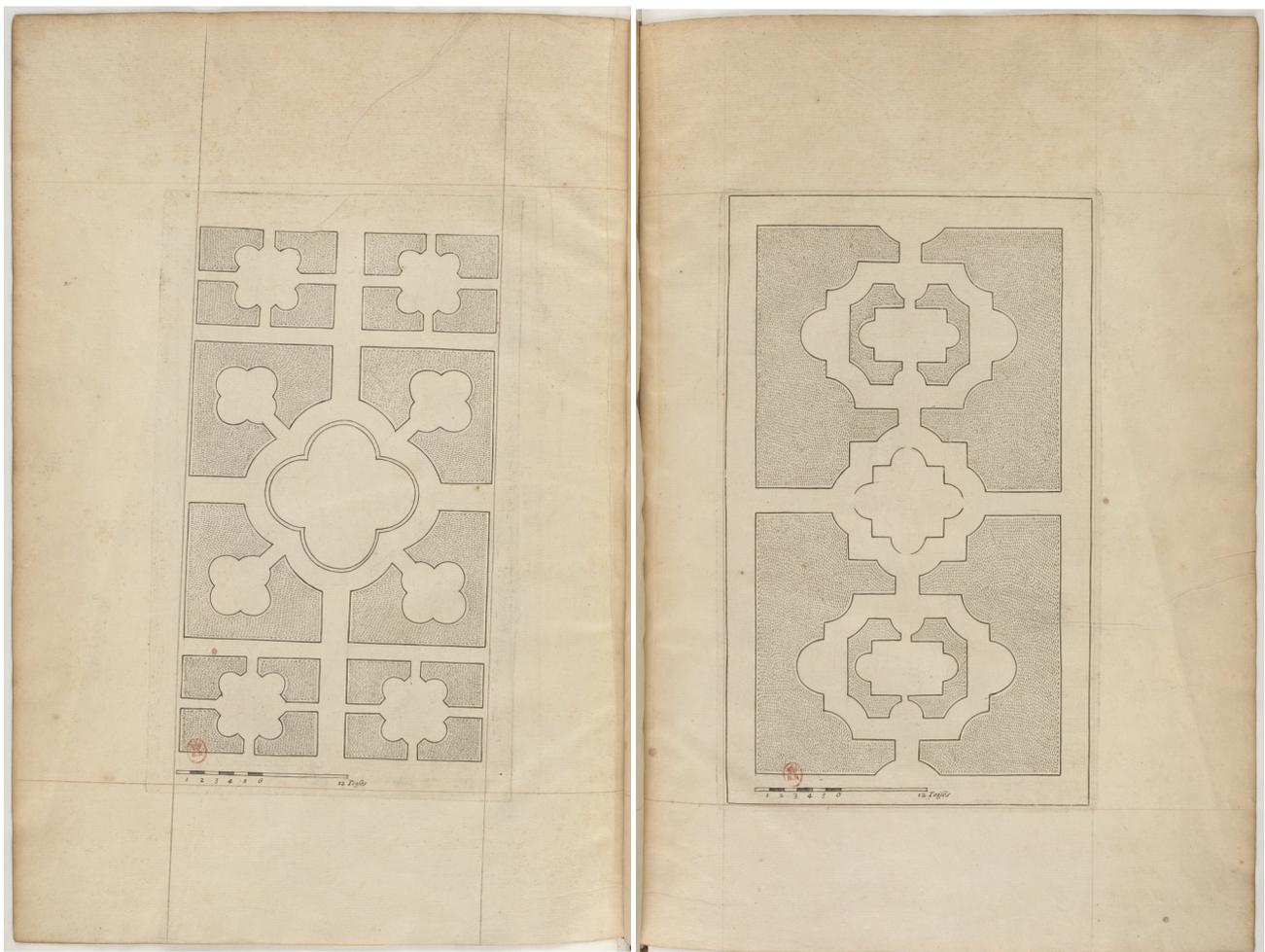


Figura 45 (a sinistra) Jacques Boyceau de la Baraudière (Boyceau 1638, Gallica: vista 255).

Figura 46 (a destra) Jacques Boyceau de la Baraudière (Boyceau 1638, Gallica: vista 256).

B - *Le Théâtre de plans et Jardinage*, Claude Mollet (1652).

Claude Mollet invece è il creatore della decorazione giardiniera ottenuta mediante l'impiego del bosso nano, sabbie colorate e di fondi di ardesia con motivi ornamentali vari quali emblemi, cifre e arabeschi.

Il *parterre* francese nasce dall'evoluzione delle geometrie e lineari compartimentazioni del giardino italiano. Il tipo più conosciuto è il *parterre de broderie*, a ricamo, sviluppato dai Mollet e poi usato da Le Nôtre. I motivi delle decorazioni presentano una grande varietà: volute, rosoni, arabeschi, corone e pennacchi ottenuti con il sapiente taglio di siepi di bosso o altri sempreverdi su uno sfondo di ghiaie colorate.

Questa innovazione rappresenta un deciso superamento del criterio rinascimentale caratterizzato dall'ordinamento a compartimenti geometrici e regolari disposti senza alcuna ricerca di varietà. Secondo trattato da prendere in considerazione è dunque quello di Claude Mollet che scrisse *Le Théâtre de plans et Jardinage* nel 1652, nel quale espone “*segreti e invenzioni ignote a tutti quelli che si cimentano in questa materia*”.²⁷ Il manoscritto fu scritto molti anni prima, intorno al 1613-15, e revisionato nel corso degli anni. In particolare il capitolo XXXIII Claude lo dedica a spiegare ai giardinieri come piantare gli scomparti sia nel ricamo che in altri; boschetti, dedali, labirinti, portici e palizzate²⁸. In realtà in questo capitolo del manoscritto non si parla esplicitamente di labirinti, nelle forme o mode, ma delle piante usate e come utilizzarle per risultati più duraturi.

« En ce temps-là que j'ai commencé à faire les premiers compartiments en broderie, le plant de buis était encore fort peu en usage, parce que fort peu de personnes de qualité voulaient faire planter des buis en leurs jardins, de façon que je faisais planter mes compartiments en broderie de plusieurs sortes de plans de jardin qui faisaient diversité de verts. Mais d'autant que tels plans de jardin ne peuvent durer longtemps en ce climat de France à cause des deux extrémités, c'est-à-dire du grand chaud et du grand froid que nous avons. Si bien que c'était une grande peine et dépense de refaire et replanter les compartiments de trois

²⁷ Claude Mollet, *Le Théâtre de plans et Jardinege*, Parigi 1652.

²⁸ Mollet 1652, *op. cit.*, p. 199 (Gallica, vista: 230).

ans en trois ans, qui m'a occasionner de faire recherche de plant de buis afin de n'être en cette peine de refaire si souvent. [...] Si bien qu'en peu de temps j'élevai de fort bon buis en telle quantité que j'en pouvais avoir affaire. [...] C'est pourquoi je suis d'avis que le jardinier ne s'en serve s'il veut prendre le soin de bien planter le gros buis suivant les traces qu'il aura faites, et il s'en trouvera fort bien parce que les compartiments dureront longtemps. Pour les bien entretenir comme il faut, qu'il soit tondu deux fois l'année, à savoir une fois au mois de mai et l'autre fois en août.²⁹ »

Vi sono due disegni di labirinto nel manoscritto di Mollet. Il primo è firmato con il nome di Noël

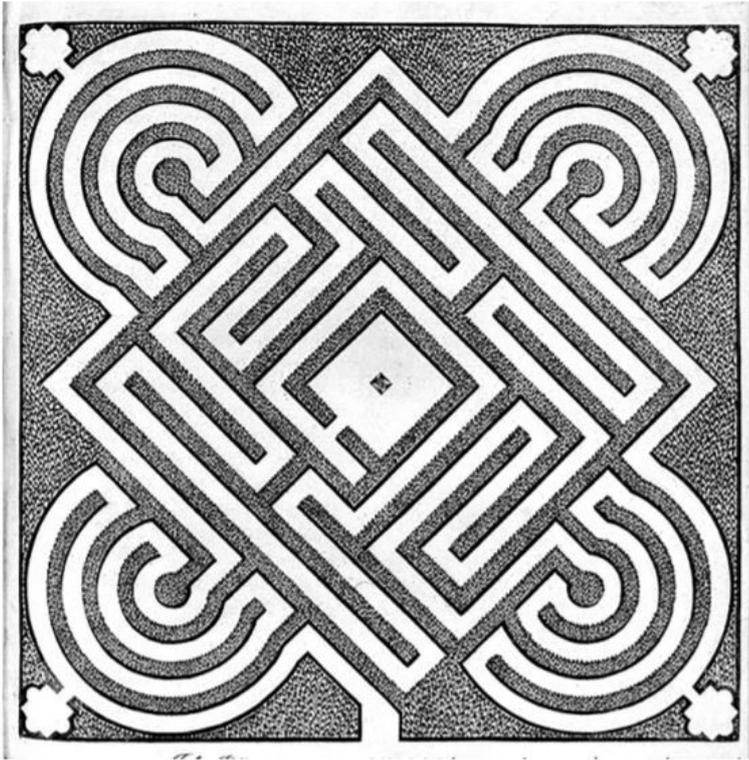


Mollet. Si tratta di un labirinto di forma circolare, monoviaro e lungo le diagonali sono presenti degli elementi quadrati che fanno parte del percorso con al centro una piccola piazza (fig. 47).

Figura 47 Claude Mollet, *disegno di labirinto, idea di Noël Mollet* (Mollet 1652, Gallica: vista 222).

29 Mollet 1652, *op. cit.*, pp. 201-204 (Gallica, vista: 230-232).

Tradotto dal francese: « All'epoca in cui ho iniziato a realizzare i primi scomparti da ricamo, la pianta di bosso era ancora molto poco utilizzata, perché pochissime persone di qualità volevano che i bossi piantassero nei loro giardini, così che avevo i miei scomparti piantati a ricamo con diversi tipi di piante da giardino che costituivano una varietà di verdi. Ma soprattutto perché tali progetti di giardini non possono durare a lungo in questo clima francese a causa delle due estremità, vale a dire il grande caldo e il grande freddo che abbiamo. Tanto che è stato un grande dolore e spesa rifare e ripiantare gli scompartimenti di tre anni in tre anni, il che mi ha portato a cercare una pianta di bosso per non avere la fatica di rifare così spesso. [...] Quindi in breve tempo stavo coltivando un ottimo bosso in quantità tale da poterlo gestire. [...] Per questo sono dell'opinione che il giardiniere non dovrebbe usarlo se vuole avere cura di piantare bene il grande bosso seguendo le tracce che avrà fatto, e starà benissimo perché gli scomparti dureranno a lungo. Per mantenerli correttamente, dovrebbe essere falciato due volte l'anno, una volta a maggio e una volta ad agosto ».



Il secondo labirinto è stato copiato da Luc La Vedure per i disegni del labirinto di Racconigi. Si tratta di un labirinto con pianta quadrata ruotata di 45° con un semicerchio per ogni lato (fig. 48).

Figura 48 Labirinto, Claude Mollet (Mollet 1652, tav. 22).

C - *Le Jardin de plaisir*, André Mollet (1651).

Il figlio di Claude, André, è il più completo trattatista dell'epoca con il suo *Le Jardin de plaisir*. Fu scritto a Stoccolma mentre lavora alla corte della regina Cristina. L'ultimo capitolo in particolare contiene una breve descrizione per ognuna delle 30 tavole che seguono, che contengono disegni per parterre, boschetti, fontane, sentieri e altre decorazioni da giardino, destinato a fornire ispirazione ai giardinieri in Francia e Svezia. La serie di illustrazioni inizia con due progetti per giardini di delizie, con composizioni di base che lasciano degli spazi vuoti in diversi elementi del giardino. I disegni che seguono includono diversi modi in cui questi *parterres* vuoti possono essere riempiti, in alcuni casi includendo variazioni di design nello stesso piatto. Scrive « il nous reste à considérer maintenant, en quelle manière nous lui pourrons donner son ornement requis pour paraître tant plus agréable et divertissant au prince et monarque. Pour lequel effet nous y ordonnerons les parterres, bosquets, arbres, palissades et allées diverses, comme aussi les fontaines, grottes, statues, perspectives et autres tels ornements, sans lesquels ledit jardin de plaisir ne peut être parfait³⁰ ».

30 André Mollet, *Le Jardine de plaisir*, Gallica, vista 43.

Tradotto dal francese: « resta da considerare ora, in che modo possiamo dare il suo ornamento richiesto per apparire molto più piacevole e divertente per il principe e monarca. A questo scopo ordineremo aiuole, boschetti, alberi, recinzioni e vari vicoli, come anche fontane, grotte, statue, prospettive e altri ornamenti simili, senza il quale detto giardino del piacere non può essere perfetto ».

Tra l'analisi di tutti questi elementi, per la realizzazione di un perfetto giardino del piacere, vi è anche il labirinto (fig. 49). Questo ci permette di capire che era un elemento molto apprezzato nel Seicento.

In particolare Mollet ci spiega:

« Nous finirons nos dessins par les dédales ou labyrinthes, dont les palissades doivent être plantées à double rang, afin de les rendre plus fortes et épaisses, en telle manière que l'on ne puisse passer au travers. Le 1er fol. 29 est en forme octogonale, contenant 36 toises dans œuvre en carré, les allées 2 de large ou environ. Le 2e labyrinthe fol. 30 est oblong et contient 36 toises de large sur 44 de long. Celui-ci est du tout hors symétrie, néanmoins il fera un très bel effet sur terre; et il est à noter que le plus d'espace qu'on leur pourra donner est le meilleur. C'est pourquoi il est expédient de choisir quelque lieu hors du jardin pour la construction d'iceux, où l'on puisse avoir de l'étendue comme de 60 ou 80 toises en carré.³¹ »

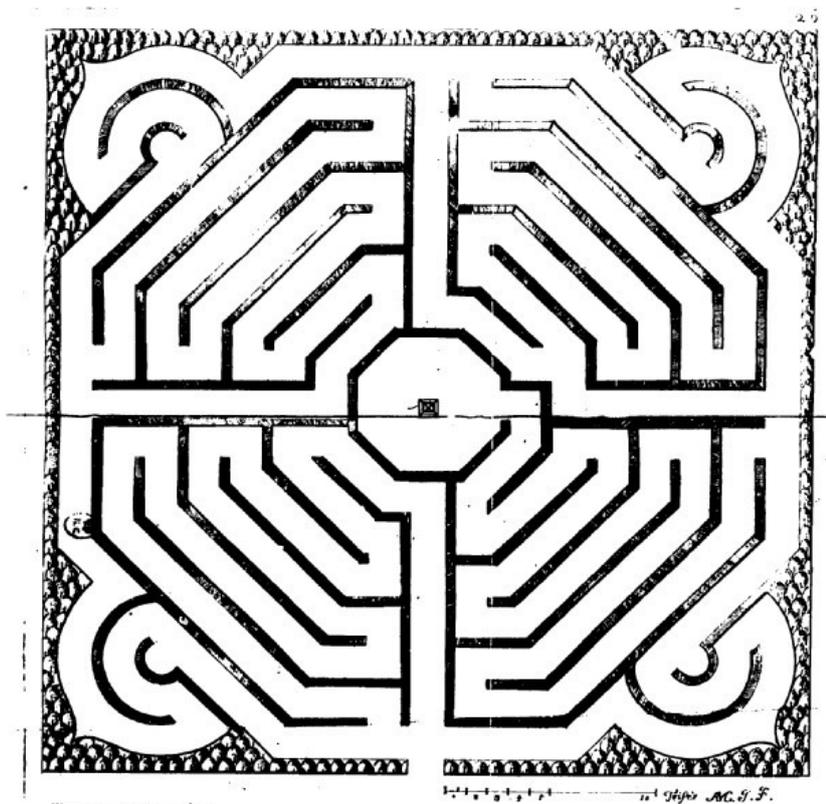


Figura 49 André Mollet, labirinto folle (Mollet 1651, Gallica: vista 93).

31 André Mollet 1651, *op. cit.*, Gallica, vista 51.

Tradotto dal francese: « Finiremo i nostri disegni con i labirinti o labirinti, di cui devono essere le palizzate piantati in file doppi, in modo da renderli più forti e più spessi, in modo tale che può passare. Il 1° fol. 29 è di forma ottagonale, contenente 36 braccia in opera quadrato, corridoi larghi 2 o giù di lì. Il secondo labirinto pazzo. 30 è oblungo e contiene 36 braccia di larghezza per 44 di lunghezza. È a parte la simmetria, tuttavia avrà un effetto molto piacevole sulla terra; e va notato che la maggior parte lo spazio che si può dare è il migliore. Ecco perché è opportuno scegliere qualche posto fuori dal giardino per la costruzione di alberi, dove si può avere una distesa simile di 60 o 80 dita in quadrato ».

D - *La Théorie et la pratique du jardinage*, Dézallier d'Argenville (1709).

Gli schemi dei giardini formali alla francese vennero codificati anche da Dézallier d'Argenville nel suo trattato *La Théorie et la pratique du jardinage*³². Il trattato era basato sulla teoria e la pratica del giardinaggio in qui si affrontano in profondità i bei giardini, chiamati anche giardini del piacere, costituiti da aiuole, boschetti, labirinti stanze, gallerie e portici.

In esso è presente un solo disegno di labirinto (fig. 50). Si tratta di un labirinto a pianta rettangolare, composto al centro da una spirale, di forma circolare, e ai lati il percorso è definito da linee rette disposte simmetricamente. Questo labirinto ci ricorda molto i labirinti francesi poi realizzati a Chantilly e a Choisy-le-Roi. La prima edizione del trattato apparve nel 1709 con la sigla LSAJDA.

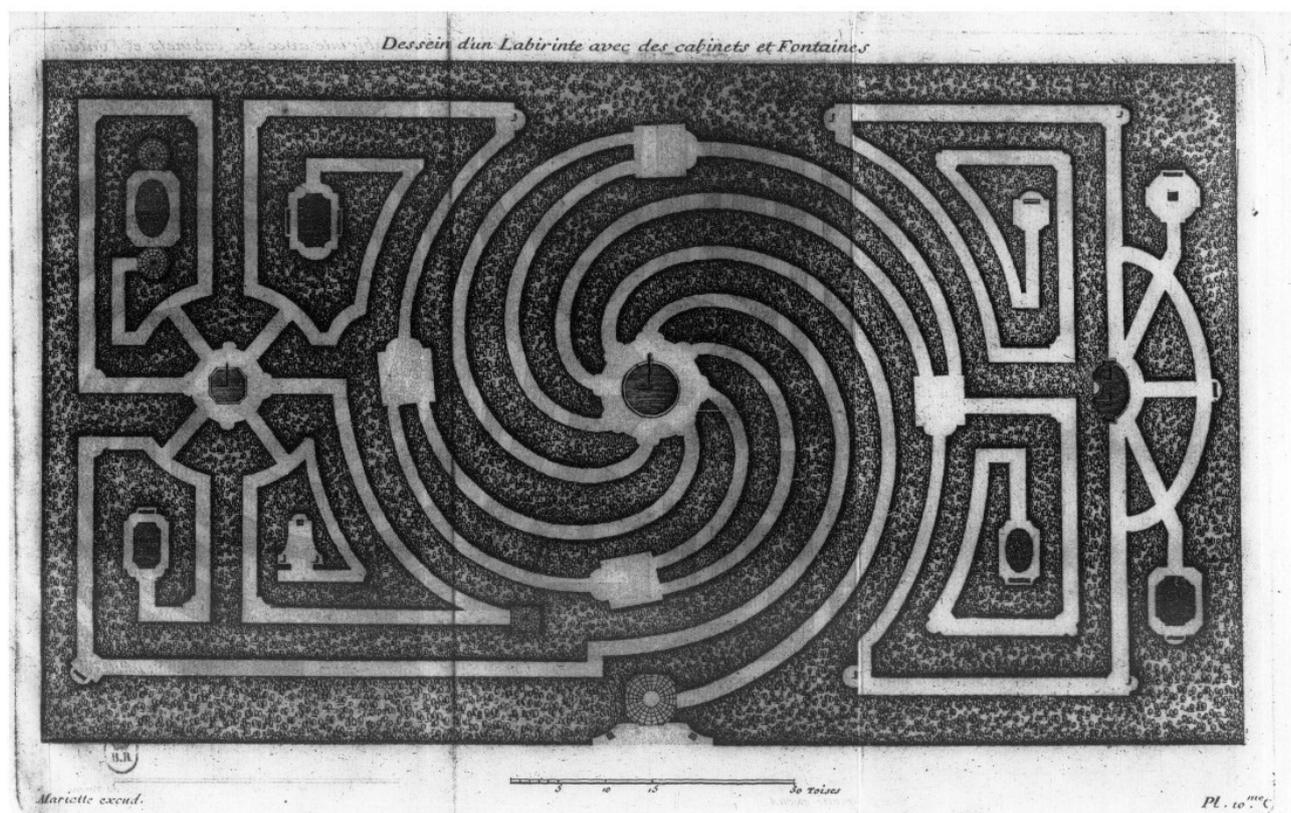


Figura 50 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *progetto di un labirinto con fontane* (d'Argenville 1709, Gallica: vista 105).

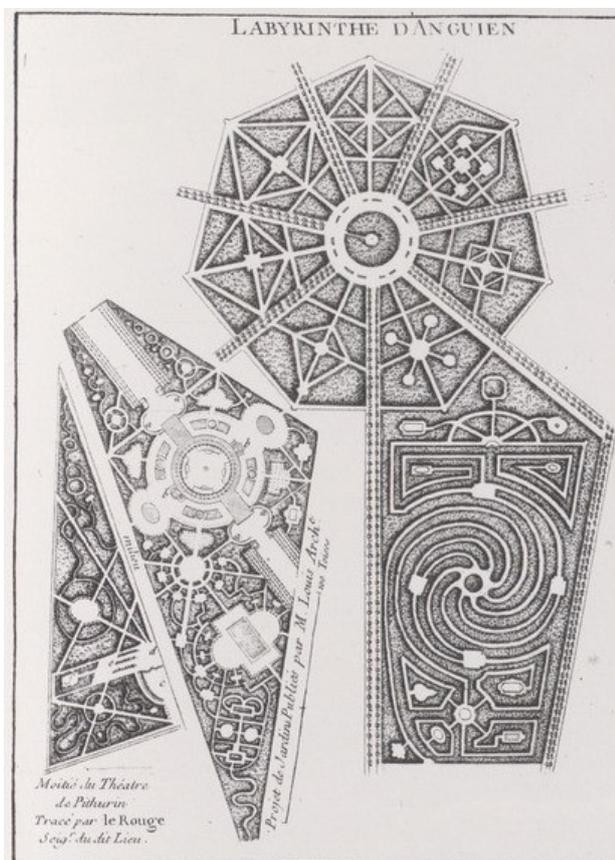
³² Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage où l'on traite a fond des beaux jardins appelés comunement Les jardins de plaisance et de Propriété, avec les Pratique de Geometrie necessaries pour tracé sur un terrein toutes sortes des figures. Et un Traité d'Hydraulique convenable aux jardins*, Parigi 1709.

E - *Détail des nouveaux jardins à la mode- jardins anglo-chinois*, Georges Louis Le Rouge (1775-1788)

Georges Louis Le Rouge è stato un cartografo, incisore e architetto del XVIII secolo. La sua carriera si sviluppa a cavallo tra la Germania e la Francia.

Dopo alcuni problemi finanziari nel 1773, Le Rouge iniziò a pubblicare le sue opere: cartografiche, piante e vedute di giardini. La sua produzione si sviluppa tra il 1775 e il 1789. Le sue incisioni sono tantissime, per un totale di 492, disposte in cartelle. Il suo lavoro ha contribuito alla circolazione in Europa di nuovi modelli di giardino e le sue rappresentazioni dell'arte del giardino a partire da rigide forme geometriche, Le Rouge fu il primo a usare il termine giardino anglo-cinese.

La pubblicazione di Le Rouge è la più completa raccolta di vedute incise di giardini anglo-cinesi ma anche giardini della tradizione. Le tavole comprendono un gran numero di piante per giardini nel loro insieme ma anche singoli parterre, boschi, labirinti, padiglioni, templi, chioschi ed altri edifici da giardino³³.



Tra le sue numerose incisioni vi sono tanti labirinti. La prima incisione che ho selezionato presenta un labirinto complesso caratterizzato al centro da una spirale circolare (fig. 51), molto simile a quello rappresentato da Antoine Joseph Dezallier d'Argenville nel suo trattato e che ricorda i labirinti francesi di Chantilly e Choisy-Le-Roi.

Figura 51 Georges Louis La Rouge, *Labyrinthe D'anguien* (La Rouge 1775, Gallica: vista 15).

33 Georges Louis le Rouge, *Détail des nouveaux jardins à la mode- jardins anglo-chinois*, Parigi 1775-1788.

La seconda incisione è datata intorno al 1776 (fig. 52) e rappresenta il disegno di un labirinto a pianta quadrata e di tipo monoviario. La terza incisione (fig. 53) invece presenta un un labirinto pluriviario, ha sempre pianta quadrangolare ma il percorso è sicuramente più complesso rispetto dell'incisione precedente, ed è datata intorno al 1781.

Ultima incisione di labirinto presente all'interno del trattato rappresenta il progetto per il Jardin Hollandois ed è datata intorno al 1784 (fig. 54). Diversamente dagli altri labirinti, anche riferendosi ai trattati precedenti, questo è di forma circolare e pluriviario.

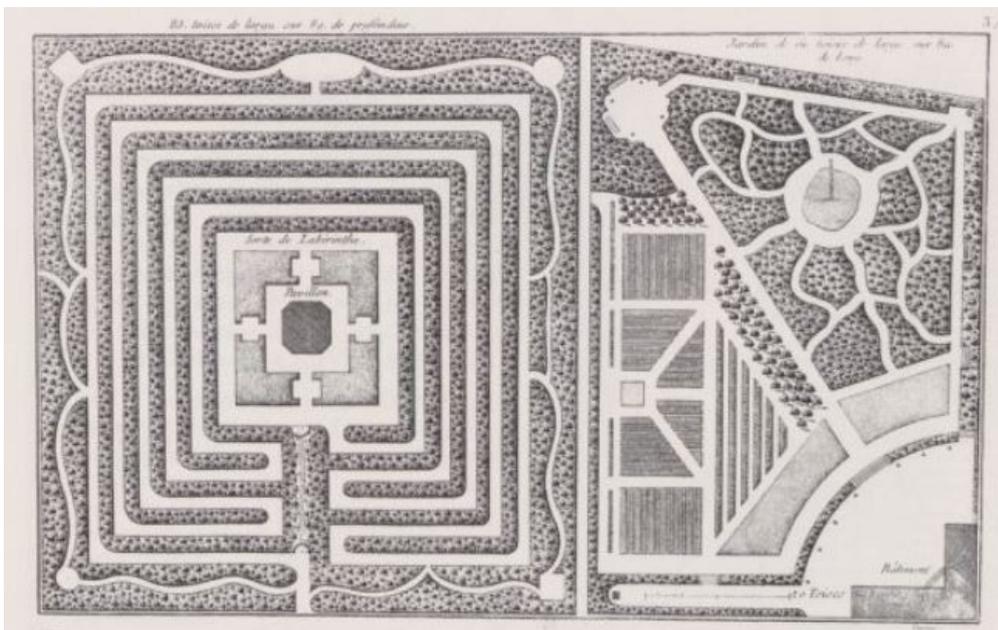


Figura 52
Georges Louis La
Rouge, *Compositions,
Jardins anglo-chinois
projets* (La Rouge III,4
-1776, Gallica: vista 98).

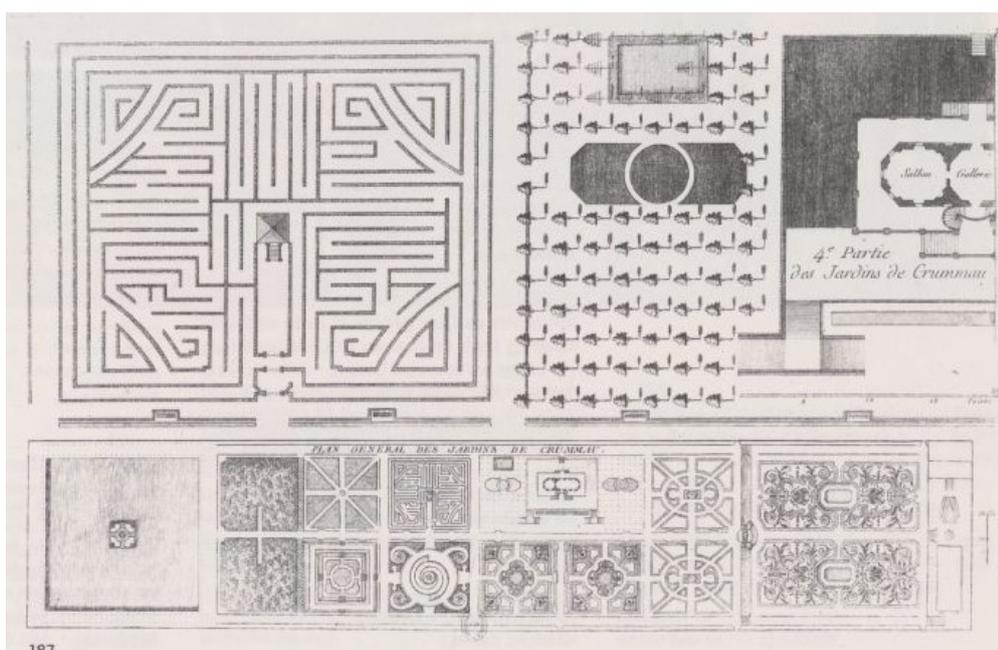


Figura 53
Georges Louis La
Rouge, *Jardins de
Crummau, Plan général
des jardins de
Crummau, Parterres de
jardind-labyrinthes* (La
Rouge VIII,8 -1781,
Gallica: vista 154).

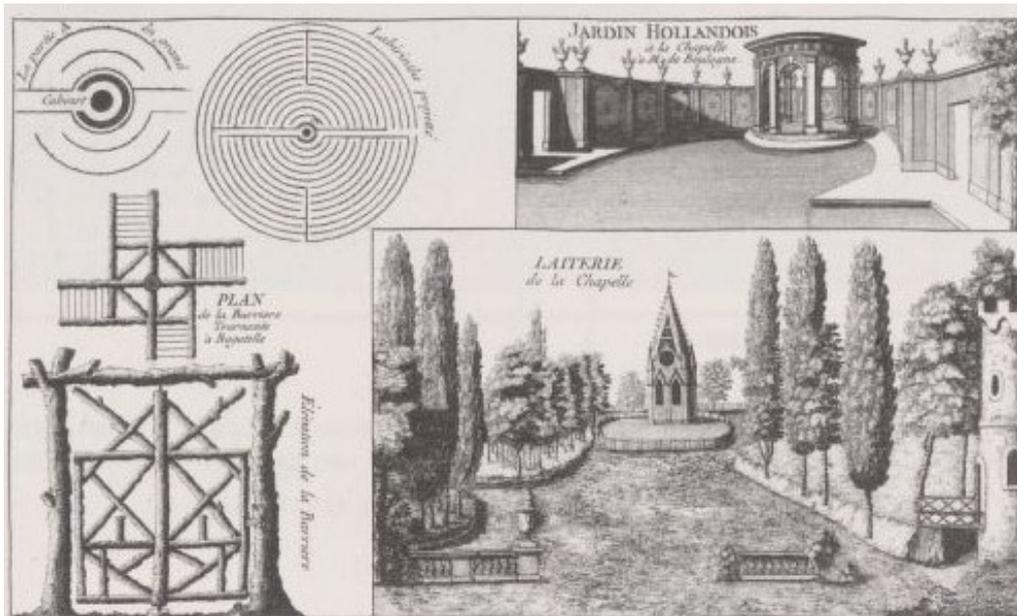


Figura 54
Georges Louis La
Rouge, *Jardin
Hollandois, labirinte
projeté* (La Rouge
XII,19 -1784, Gallica:
vista 154).

Analizzando anche il trattato di Jacques François Blondel, *Précis des Lecons d'Architecture*, pubblicato nel anni Settanta del Settecento, invece non vi sono disegni di labirinti. Forse non li considerava importanti per il gusto del tempo.

I giardinieri di spicco, in Francia, furono principalmente i membri delle due famiglie, i Mollet e i Le Nôtre. Questi ultimi furono al servizio della corte per tre generazioni: il primo fu Pierre, seguito da Jean e dal nipote André che fu senza dubbio il più abile.

Per tutta la seconda metà del XVII secolo André Le Nôtre dominò la scena dell'arte paesaggistica partecipando a tutti i più importanti progetti di giardini; egli seppe interpretare e tradurre nei suoi lavori il senso della potenza e del potere che connotava la Francia dell'epoca. Le dimensioni dei giardini divennero grandiose, estensioni permeate di eleganza, raffinatezza, ordine ed equilibrio che era derivato da regole precise. In questo modo creò uno stile nuovo caratterizzato dalle aperture verso il paesaggio, non a caso realizzò lunghi viali non più sempreverdi ma con alberi a foglia caduta, come ad esempio di tiglio, carpino e castagni in modo da allargare il campo visivo.

La caratteristica dei giardini alla francese è quindi una visuale libera che si ha dalla casa. L'edificio deve sorgere in posizione preminente lungo l'asse principale, su una terrazza, luogo destinato alla visuale globale. Nella zona più vicina al palazzo la visuale deve essere libera per poter godere di tutto

il paesaggio, per questo motivo ad esempio i *parterres* devono essere realizzati con piccoli arbusti tagliati in modo da non impedire la vista.

Il *parterre* è l'elemento più decorato che si deve presentare per primo alla vista, quindi è posto vicino all'edificio. Le interruzioni sono date dai viali trasversali e siepi in modo da ottenere una soluzione di continuità per rispettare il punto di vista principale. Le diverse parti del giardino sono ottenute da leggere pendenze o da bassi ma ampi scalini; gli alberi non sono mai collocati vicino alla casa ma nelle zone più esterne per delimitare lo scenario: i giochi d'acqua invece sono realizzati con dimensioni sempre maggiori allontanandosi dalla casa. Un elemento importante è la costruzione geometrica dei percorsi: il viale principale deve essere frontale all'edificio. Il giardino diventa il palcoscenico sul quale si rappresenta lo spettacolo del potere.

3.1.2 - Il labirinto in Francia

I labirinti da giardino sono testimoniati in Francia nel tardo medioevo: erano chiamati "*maison Dedalus*", come quelli tracciati nelle cattedrali, da cui riprendevano, oltre al nome, anche la forma circolare e il tipo di percorso³⁴. Sappiamo molto poco su questi labirinti; ma è plausibile immaginare che questi tracciati simboleggiassero una "ricerca" e "venissero percorsi dalle dame che in questo modo partecipavano in spirito delle prove dei loro sposi e cavalieri serventi, partiti con le Crociate alla conquista della tomba di Cristo"³⁵. La Francia per quanto riguarda i labirinti nei giardini fu indecisa nel dare la sua preferenza alla forma circolare o quadrata, tanto che vennero utilizzate entrambe.

Il cardinale d'Amboise e Renata di Francia potevano vantare nei loro giardini un dedalo circolare ed uno quadrato; forse la stessa soluzione era stata adottata anche a Bury³⁶ come ci fa notare il trattato *Les plus excellents bastiments de France*, pubblicato nel 1576, di J. A. Du Cerceau (fig. 56-57-58).

34 Testi di riferimento: Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, Parigi 1576 (riedizione 1988); Georges Louis le Rouge, *Détail des nouveaux jardins à la mode- jardins anglochenois*, Parigi 1775-1788; Franklein Hamilton Hazlehurst, *Gardens of illusion: the genius of André le Notre*, Nashville, Vanderbilt, University Press 1980.

35 Robert Mallet, *Jardins et paradis*, Gallimard, Parigi 1962.

36 Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, Parigi 1576 (Riedizione 1988).

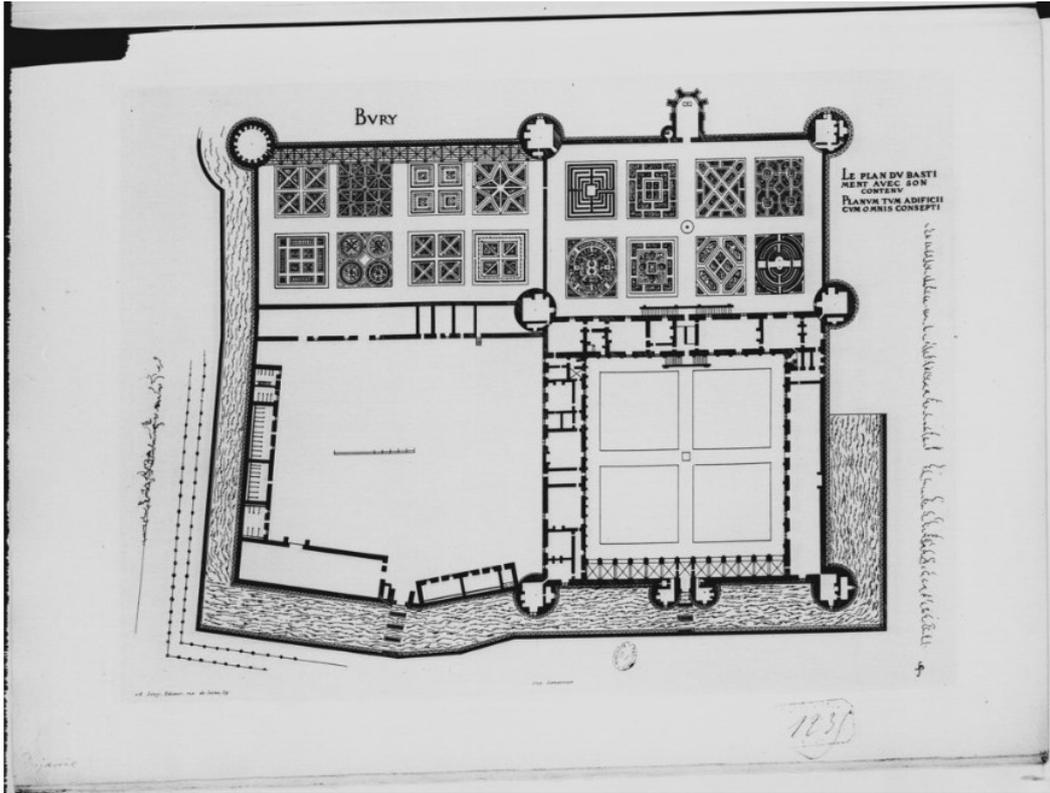


Figura 56 Jacques Androuet du Cerceau, *Bury* 1576 (Du Cerceau vol II, Gallica: vista 107).

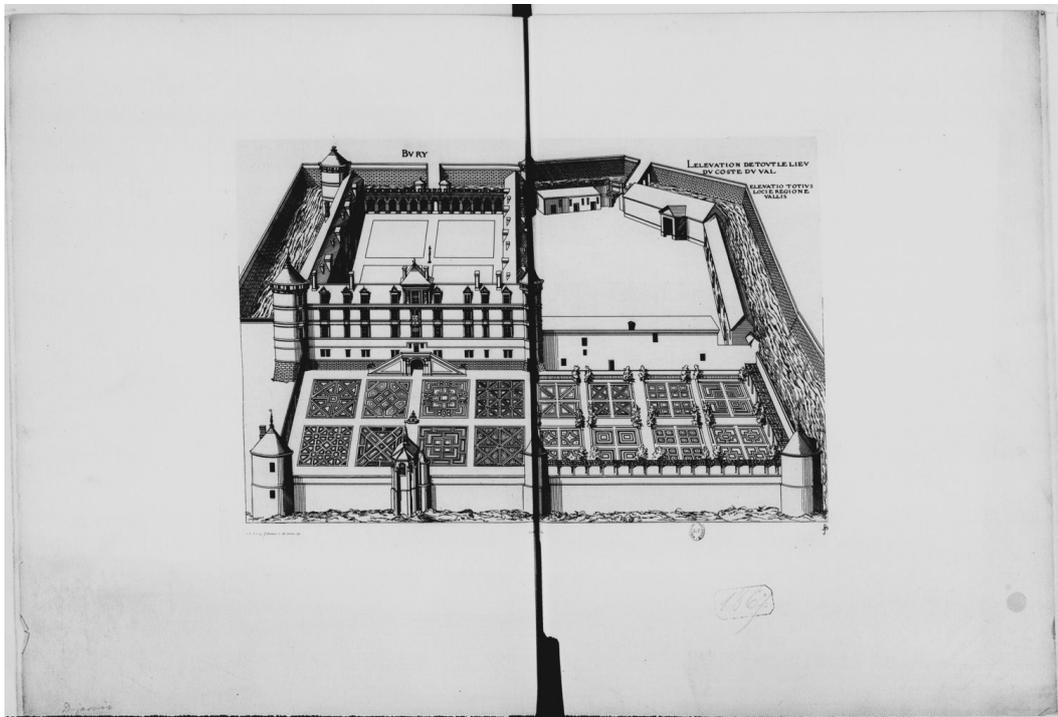


Figura 57 Jacques Androuet du Cerceau, *Bury*, 1576 (Du Cerceau vol II, Gallica: vista 108).

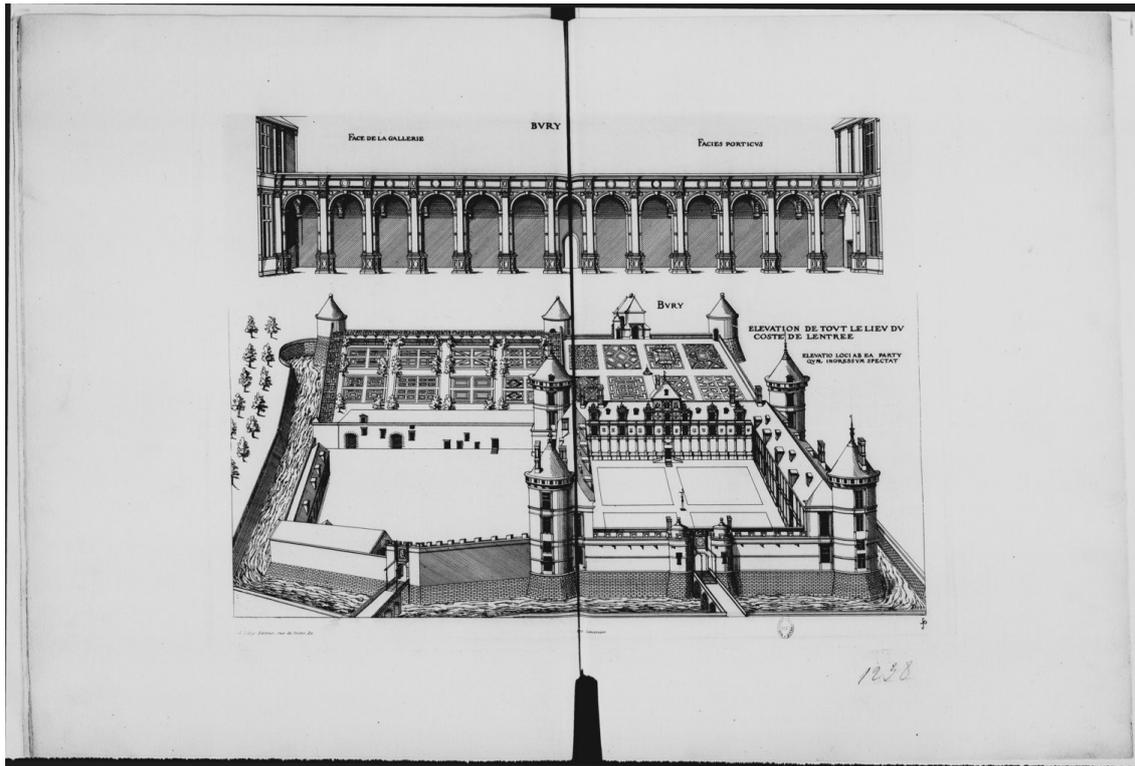


Figura 58 Jacques Androuet du Cerceau, *Bury*, 1576 (Du Cerceau vol II, Gallica: vista 109).

Nel 1564 Caterina de' Medici sembrò cancellare del tutto il ricordo delle *Maison Dédalus* circolari facendo impiantare alle Tuileries un dedalo quadrato. Tuttavia all'inizio del secolo successivo ritornò in auge il modello circolare quando furono organizzati i giardini del Luxembourg sullo schema del giardino Boboli a Firenze.

I "labirinti d'amore", tipologia che fu di moda fra 1550 e 1650, possono essere considerati una diretta prosecuzione degli antichi labirinti medievali. Le siepi erano disposte a cerchi concentrici e gli sbarramenti trasversali sono assimilabili ai semiassi del labirinto da chiesa di tipo di Chartres.

Al centro era posto un chiosco, costruito attorno ad un albero che durante le feste veniva adornato di ghirlande e considerato sacro in quanto "albero della vita", sede e simbolo della forza vitale che ogni anno fa rinascere la vegetazione, richiamando delle usanze pagane.

I labirinti d'amore erano connotati da una componente erotica, ma adombravano anche il giardino dell'Eden, riferimento rafforzato dall'allusione all'isola di Citera. Luogo di culto di Afrodite, in cui gli amanti potevano rifugiarsi e concedersi a gioie segrete, tanto quanto era possibile fare nascondendosi nei meandri di un labirinto di siepi.

Il labirinto da giardino si diffuse in Europa a partire dal Cinquecento e divenne una costante presente in tutti i giardini europei di una certa rilevanza.

L'evoluzione formale segue i gusti dell'epoca di appartenenza: se nel Cinquecento la forma prediletta era regolare e quadrata con tracciato simmetrico, nel Seicento il labirinto diventa forma decorativa sempre più complessa, connotata da allusioni dotte, ma più spesso priva di profondi contenuti filosofico-metafisici. La prima documentazione visiva di labirinti costruiti nei giardini italiani risale al 1573 e fu realizzata da Stefano Duperac, nella descrizione, dedicata a Caterina de Medici, del giardino di villa d'Este a Tivoli, progettato da Pirro Ligorio, in cui compaiono ben quattro labirinti unicursali (fig. 59).

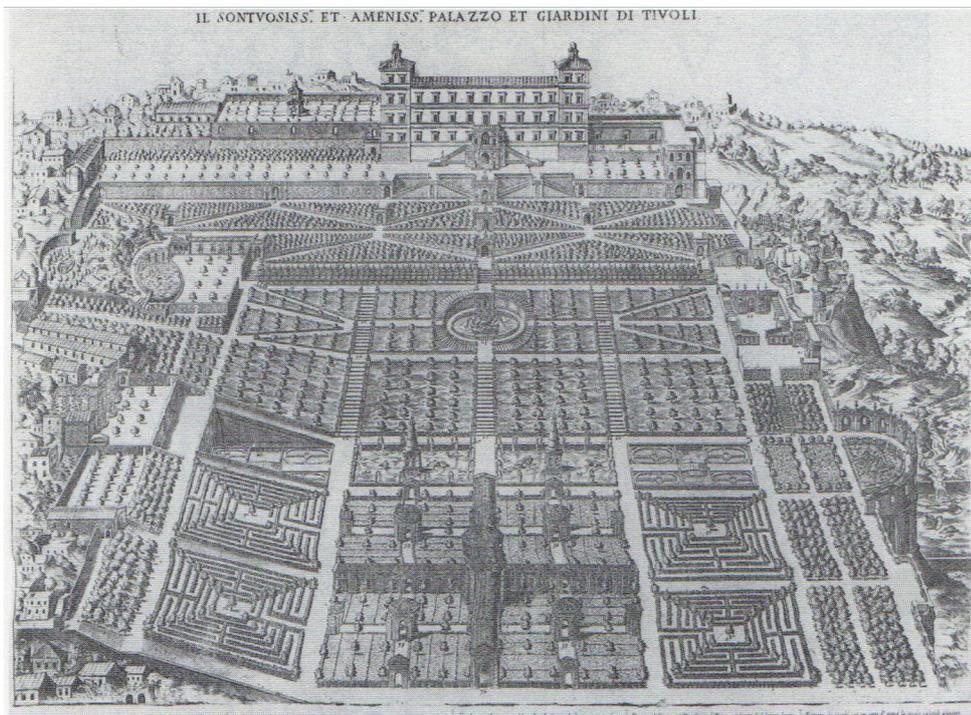


Figura 59 Tivoli, Villa d'Este con il giardino. Incisione in rame dell'architetto e artista di giardini Etienne Duperac, edita a Roma nel 1573. La costruzione dei quattro labirinti venne avviata attorno al 1550 secondo progetto di Pirro Ligorio, incaricato dal cardinale Ippolito d'Este per la progettazione della residenza (Fanelli p. 244).

Androunet du Cerceau, prima citato, è uno dei maggiori artefici del rinascimento francese, architetto di Caterina de Medici, ci ha lasciato tre schizzi di labirinti da giardino: tra questi il progetto del castello di Charleual, in Normandia, per il re di Francia, Carlo IX, risalente al 1560³⁷ (fig. 60).

³⁷ Jacques Androuet du Cerceau 1576, *op. cit.*, vol II, Gallica: vista 71.

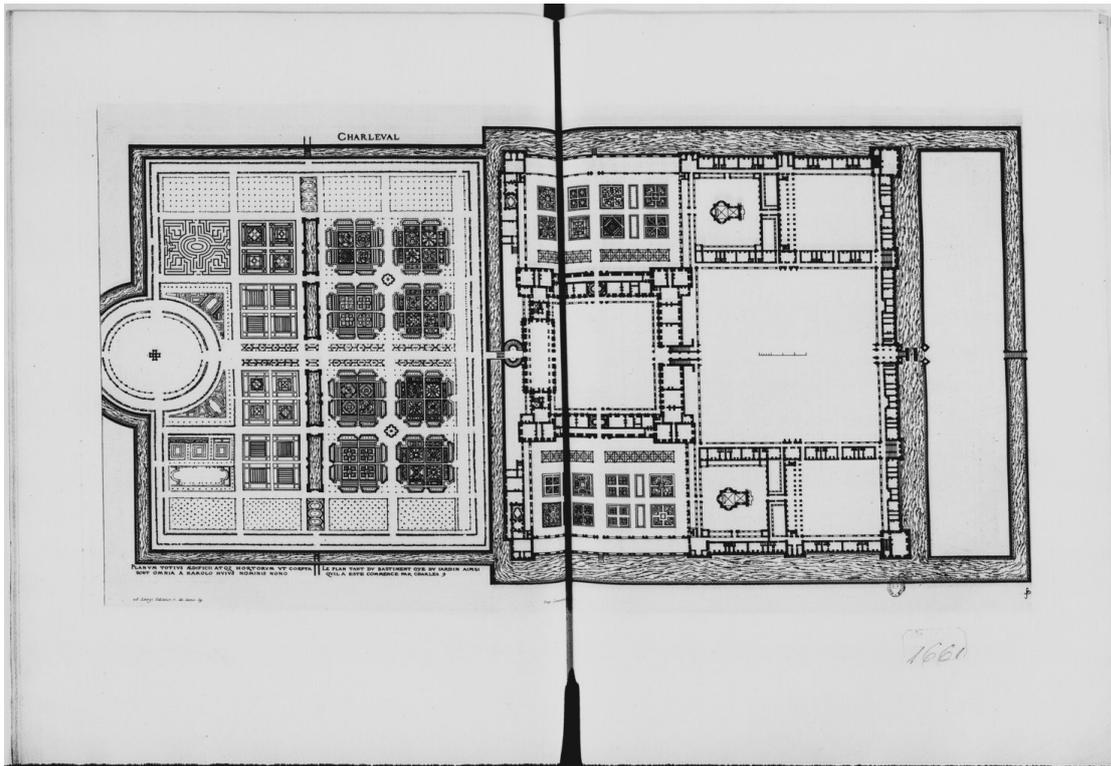


Figura 60 Charleval, Normandia. Pianta del castello e del giardino progettati dal Du Cerceau per il re di Francia Carlo IX attorno al 1560 (Du Cerceau vol II, Gallica: vista 71).

Altro esempio presente nel trattato di Du Cerceau dove sono ben visibili due labirinti, uno di forma quadrata e l'altro circolare, è il progetto per lo Chasteau de Montargis³⁸. Il castello di Montargis è un castello francese e un'antica residenza reale, oggi in gran parte in rovina, situato nella regione della Valle della Loira (fig. 61-62).

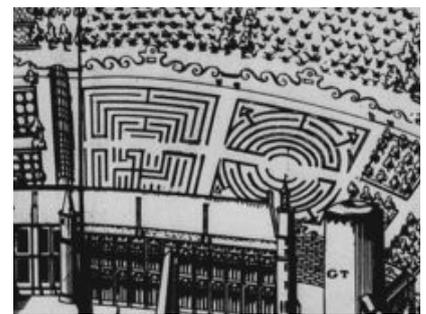
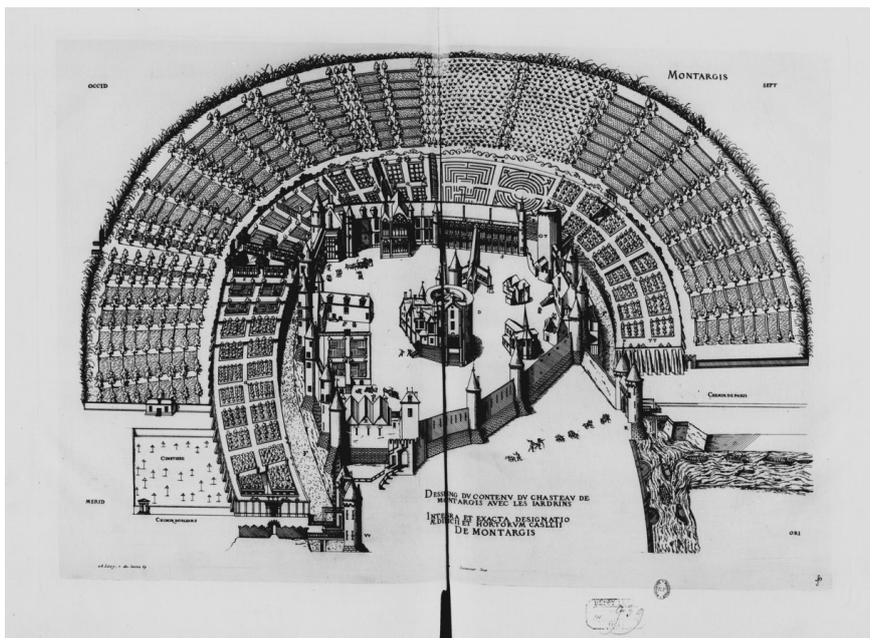


Figura 61 Chateau de Montargis (Du Cerceau vol I 1576, Gallica: vista 91).

³⁸ Jacques Androuet du Cerceau 1576, *op. cit.*, vol I, Gallica: vista 91.

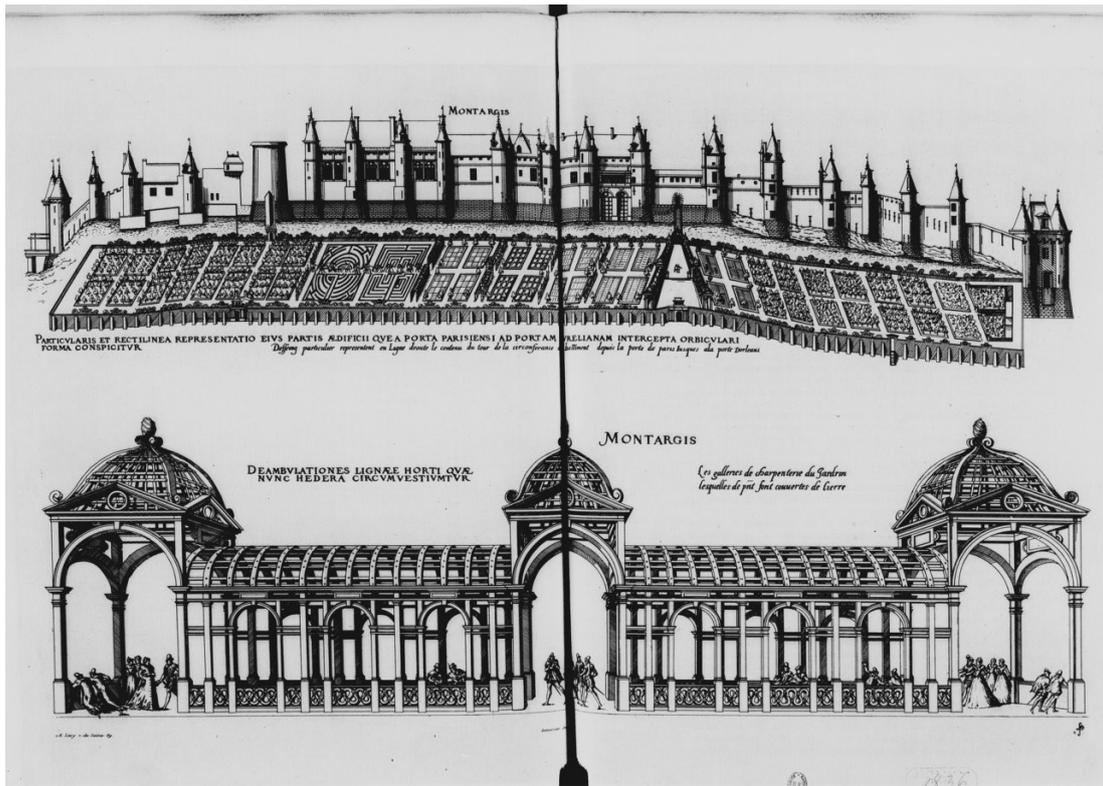


Figura 62 Chateau de Montargis (Du Cerceau vol I 1576, Gallica: vista 91).

Tra i numerosi trattati di giardinaggio, che dedicavano una parte della trattazione in modo specifico alla figura labirintica, possiamo ricordare *“The Gardener’s Labyrinth”* (fig. 63) edito nel 1594 a Londra, opera di Dydimus Mountain (Thomas Hill), che conferma il gusto formale predominante del Cinquecento, destinato ad essere superato dal nuovo gusto barocco del sontuoso e dello stravagante che porterà alla progettazione di labirinti irregolari asimmetrici e bizzarri.

Il gusto per il riccio e la voluta comporta una rottura con gli schemi del passato: il percorso viene realizzato secondo linee sinuose e ornato da statue, vasi, panchine, fontane e simboli allegorici dall’aspetto bizzarro.

Il centro è il luogo dove si trovano le realizzazioni più disparate: pergole fiorite, tempietti, conviti d’amore, genietti alati, cupole su colonne. Sicuramente il centro non è più un punto mistico, per lo meno nel senso classico del termine. Esempi di questo nuovo stile sono soprattutto i labirinti francesi.

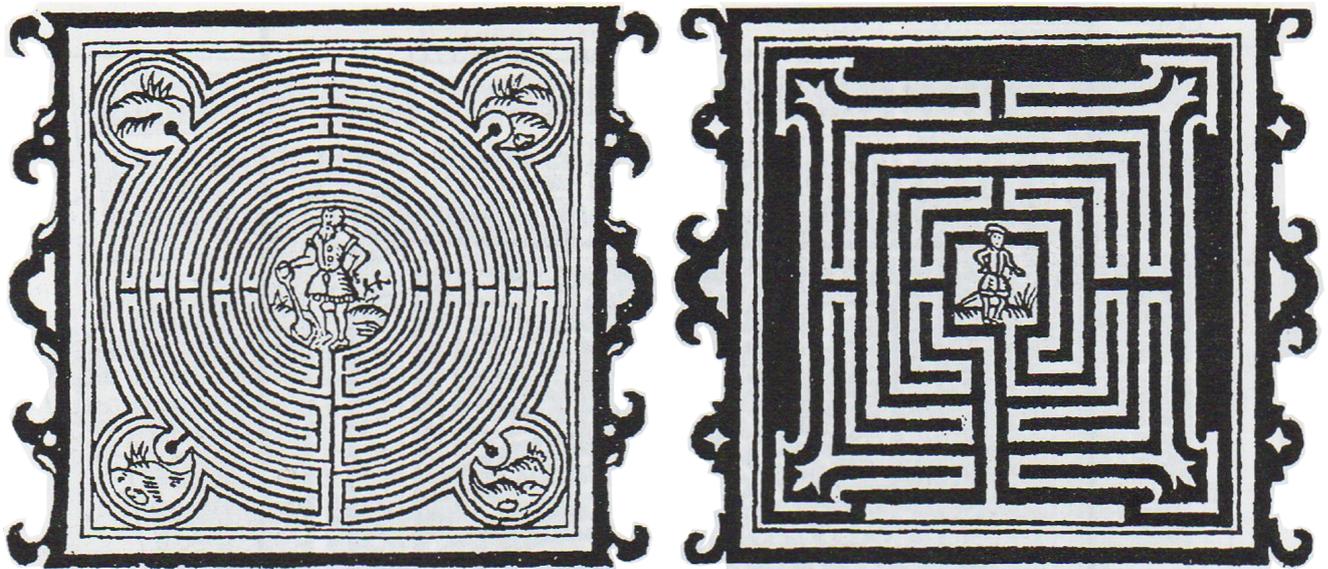


Figura 63 I labirinti di Dydimus Mountaine, in *The Gardener's Labyrinth* edito nel 1575. Così si legge a commenti di queste immagini: “*Qui, Gentile Lettore, io pongo due veri Labirinti, quali propri ornamenti di piacere per un Giardino, di modo che chi così ascolta, avendo abbastanza posto nel suo Giardino, possa collocarne uno, in quel posto vuoto del Giardino che meglio possa essere riservato per quel solo scopo, di giuocare in essi talvolta...Se saranno opportunamente curati dal giardiniere, i labirinti saranno resi molto belli, prevedendo di collocare quattro diversi alberi da frutto in ciascuno degli angoli del Labirinto e nel mezzo un vero Erbario coperto di Rose oppure qualche bell'albero di Rosmarino o altro frutto...poiché labirinti e nodi fatti con buona arte danno molta attrattiva ad un giardino*” (Fanelli p. 245).

3.1.2.1 - Jardin des Tuileries (Parigi - 1564)

Esempio per comprendere l'evoluzione delle forme del labirinto e del giardino dal periodo rinascimentale (fig. 64) a quello barocco è fare un confronto fra la versione secentesca dei giardini delle Tuileries, progettata da Le Nôtre (fig. 65), e la precedente versione di epoca rinascimentale.

In quest'ultima, risalente alla metà del '500, è espressa un'idea del giardino risultante dalla fusione del concetto di *hortus conclusus*, “giardino dei semplici” e orto botanico³⁹: tutte le piante sono disposte in modo classificatorio-conoscitivo, in riquadri che hanno un proprio ordine e senso interno, senza mai indulgere a scopi scenografici. In questo schema, governato da una simmetria di complessa struttura, bene si inserisce anche un labirinto.

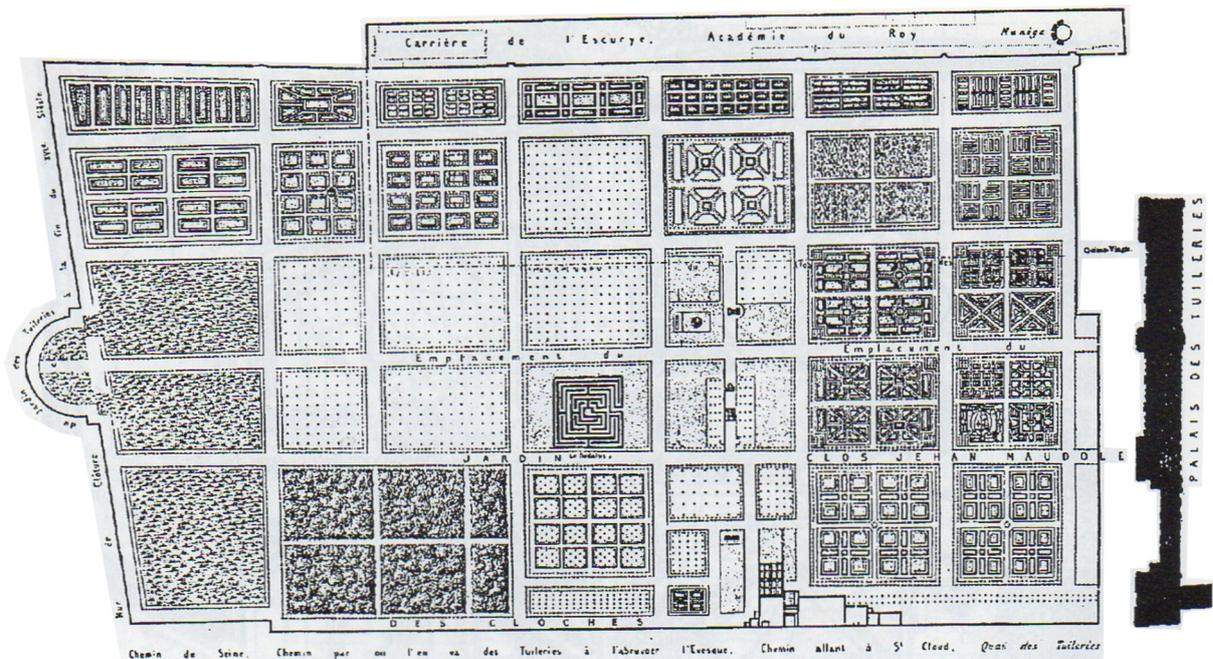


Figura 64 Parigi: le Tuileries rinascimentali (Hazlehurst p. 168).

39 Margherita Azzi Visentini, *L'orto botanico di Padova*, Il profilo, Milano 1984.

Il giardino dei semplici, spazio dedicato alla coltivazione e alla produzione delle erbe medicinali e di quelle necessarie alla cucina e alla profumeria, è una parte molto importante del giardino soprattutto in epoca medievale. L'orto botanico è l'espressione di una rivoluzione epistemologica. Infatti la sua creazione sancisce la continuità tra il sapere botanico dell'antichità e la botanica contemporanea; ma rappresenta il superamento dei metodi puramente empirici del medioevo a favore di una osservazione, di una ricerca, e di una sperimentazione condotta con metodi scientifici in un “laboratorio” che raccoglie “l'antico e il nuovo” del mondo vegetale.

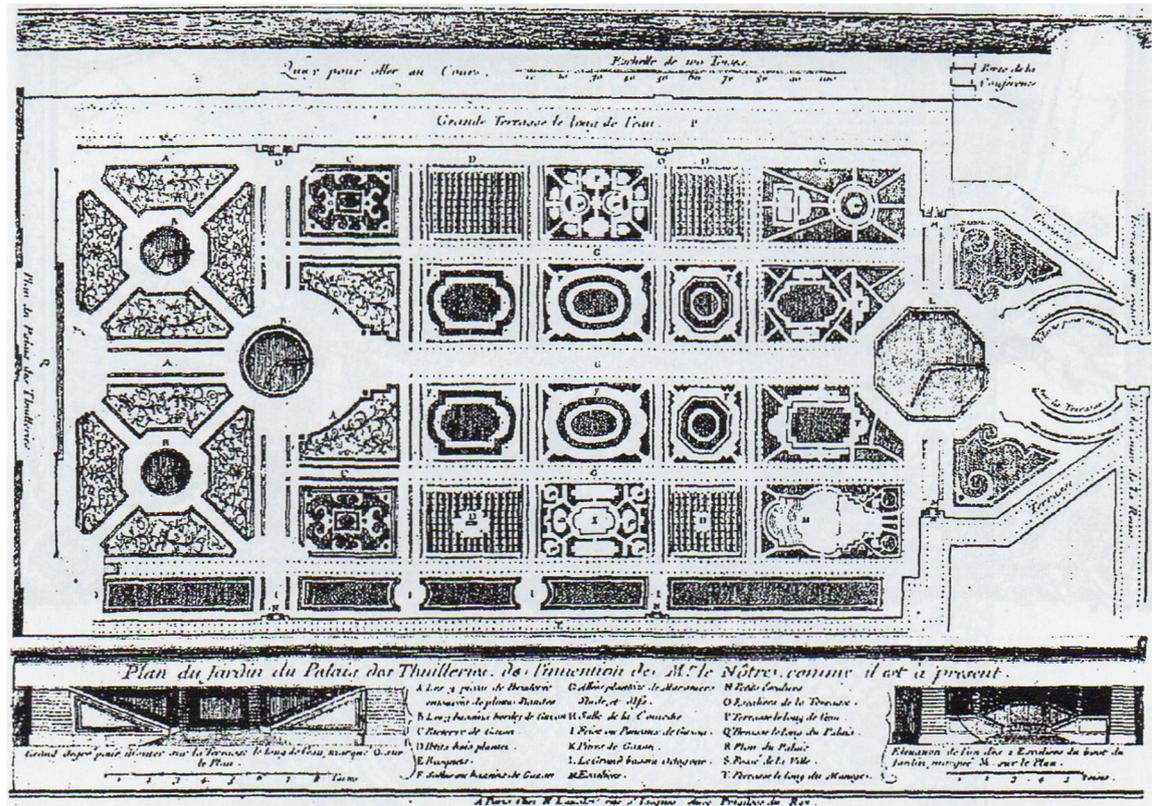


Figura 65 Parigi: le Tuileries secentesche realizzate secondo il progetto di Le Nôtre di metà Cinquecento (Fanelli p.247).

Esso fu progettato nel 1564, ha forma quadrata e di tipo unicursale o monoviario. Venne costruito prendendo a modello i mosaici romani; sorge tangente al viale, come per invitare ad entrare nei meandri, ma l'ingresso avviene all'interno dell'aiuola, che in tutti gli altri compartimenti del giardino era chiusa, facendo pensare ad un simbolo da osservare piuttosto che un elemento da percorrere fisicamente.

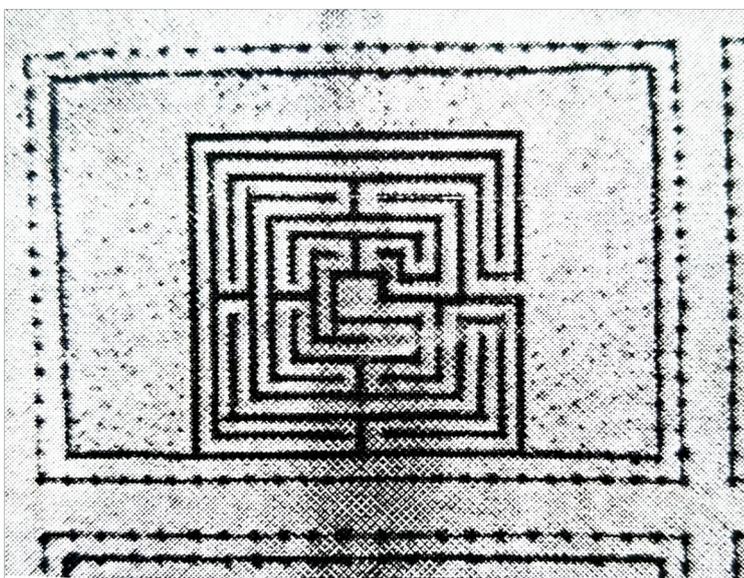


Figura 64 Parigi: il labirinto delle Tuileries: sorgeva quasi esattamente al centro del giardino (Hazlehurst p. 168).

Il labirinto venne distrutto durante la guerra civile e probabilmente non venne reimpiantato nel nuovo giardino, in quanto non compare in nessuno dei rilievi secenteschi della città e neanche nel progetto di Le Nôtre.

3.1.2.2 - Jardin du Luxembourg (Parigi - 1615)

Il giardino du Luxembourg (fig. 66) fu commissionato da Maria de' Medici intorno al 1615 e progettato da Jacques Boyceau e Tommaso Francini. La struttura del giardino nel complesso era identico a quello del giardino di Boboli, con l'anfiteatro e il viale che correva tra labirinti, cerchiate e boschetti verso una struttura verde; fontane, scherzi d'acqua e una grotta rivestita di spugne. Esso fu trasformato in foresta durante la rivoluzione ma venne in seguito restaurato ed è oggi nuovamente visibile nella sua forma barocca.

Il labirinto di forma ellittica e di tipo pluriviario, caratterizzato con viali ortogonali e radiali tagliati nella vegetazione e focalizzati su uno spiazzo tenuto a prato.

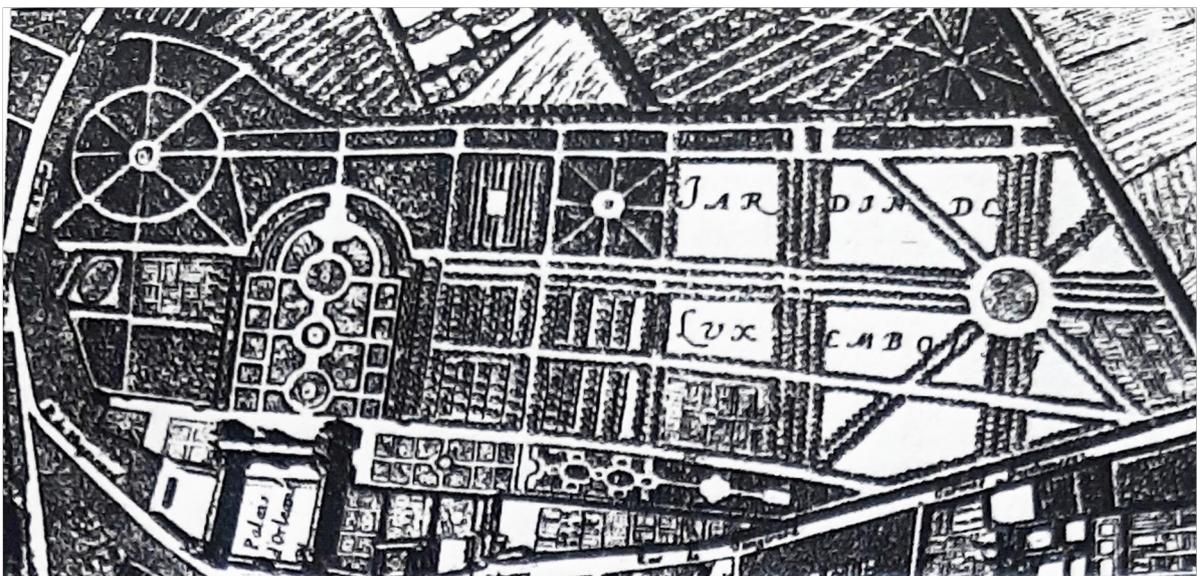


Figura 66 Parigi: *Jardin du Luxembourg*, Jacques Boyceau e Tommaso Francini 1615 (Vezzosi p. 88).

3.1.2.3 - La reggia di Versailles (1664-1667)

La visione del giardino nella metà del Seicento appare diversa: André Le Nôtre, il capostipite degli architetti dei giardini francesi, trasformò radicalmente i giardini secondo i dettami del nuovo gusto.

All'interesse per l'osservazione e la contemplazione dei vegetali a cui si ispirava il modello

tardorinascimentale, si sostituisce l'interesse di comporre, per mezzo di questi, una scena che sia gradevole e in sintonia con la vita elegante e raffinata del gentiluomo che la contempla. L'impianto simmetrico si riduce all'asse prospettico centrale che genera la disposizione speculare di una decorazione vegetale calligrafica, il cui scopo è generare la meraviglia e lo stupore nel visitatore. All'interno di questo meccanismo moltiplicabile all'infinito, si collocano dei labirinti-floreali, di siepi, e anche di cipressi- che formalmente esibiscono curve, percorsi sinuosi e irregolari in un variato succedersi di slarghi e stretti viali.

Proprio l'architetto Le Nôtre è l'artefice del giardino per eccellenza, quello di Versailles, al quale lavorò nella seconda metà del 1600⁴⁰. Le Nôtre, fondatore dello stile del giardino formale alla francese basato su un *esprit de géométrie* rigoroso e sul gigantismo dimensionale, diede forma alla perfetta idea di dominio assoluto del monarca Luigi XIV in questo giardino-percorso che si trasforma in un poliedrico racconto al centro del quale sono le "meraviglie": architetture di verde, d'acqua, terrazze,

fontane, laghi, apparati scultori, il labirinto e scene teatrali fisse (fig. 67-68).

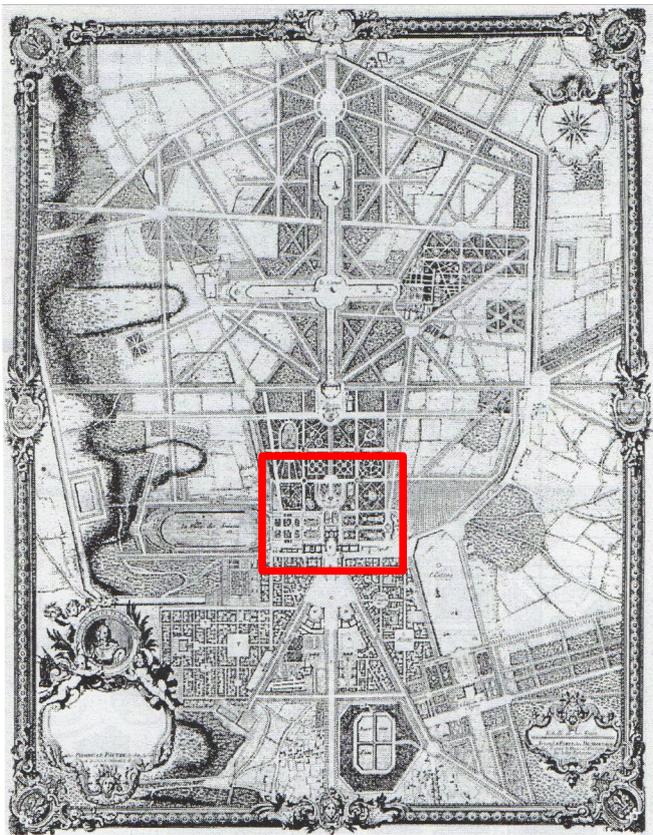


Figura 67 Versailles: il giardino del re Sole, progettato da Le Nôtre e costruito a partire dal 1662 (Fanelli p. 248).

40 Testi di riferimento: Charles Perrault, *Le labyrinthe de Versailles*, Parigi, l'Imprimerie Royale 1677 (Ristampa a cura di Michel Conan), Parigi 1982; Michel Baridont, *I giardini di Versailles*, Federico Motta editore, Milano 2001; Chiara Santini, *Il giardino di Versailles: natura, artificio, modello*, Leo S. Olschki, Firenze 2007.

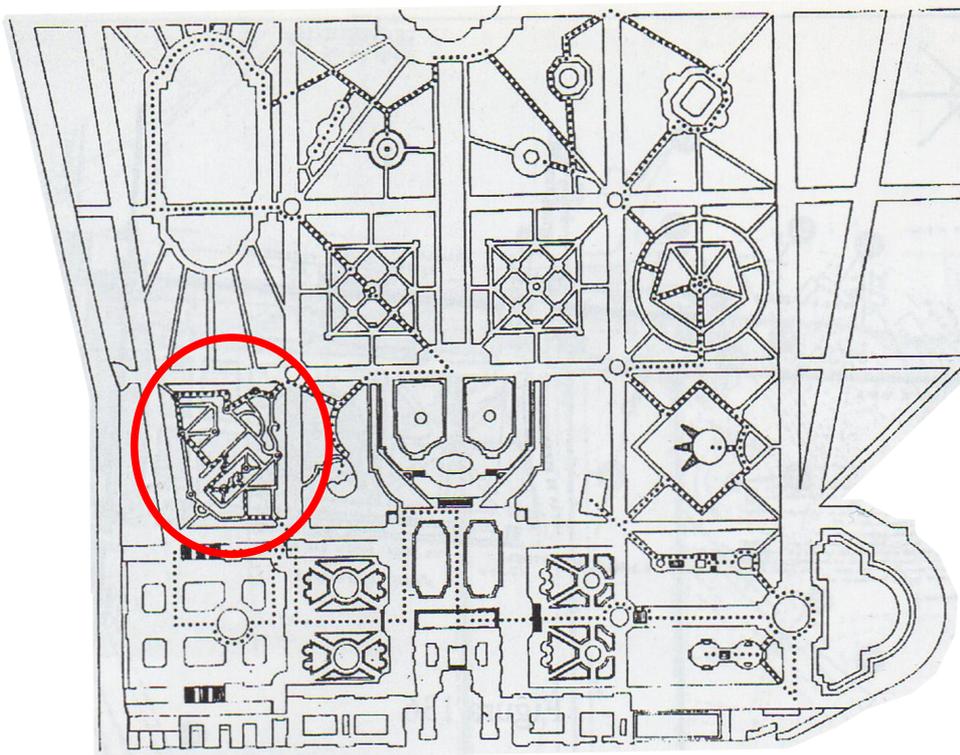


Figura 68 Versailles: pianta del giardino in cui si evidenzia il percorso minuziosamente studiato e prefissato con lo scopo di ottenere il migliore effetto scenografico e suscitare nel visitatore un vivo senso di stupore e meraviglia, Le Nôtre 1662 (Fanelli p. 249).

Il labirinto (fig. 69) – un irrgarten- ha in sé tutti i caratteri dell'epoca seicentesca. Il tracciato si snodava con alternanza di tratti rettilinei e curvilinei, partendo da due ingressi opposti in diagonale.

André Le Nôtre inizialmente aveva progettato nel 1665 un labirinto disadorno, ma nel 1669, Charles Perrault consigliò Luigi XIV di includervi all'interno trentanove fontane a rappresentare le favole di Esopo. Il lavoro stimolò l'interesse del re e venne compiuto tra il 1672 ed il 1677. Getti d'acqua spuntavano dalle bocche degli animali per dare l'impressione agli stessi animali di essere parlanti. Inoltre, ogni fontana era accompagnata da un riassunto della favola in versi.

Questo labirinto filosofico è ormai quanto più frivolo si può immaginare. Lo schema del labirinto non era usuale, non vi era un obiettivo centrale da raggiungere e tutto era reso ancora più divertente dalla presenza di siepi alte cinque metri che rendevano difficile l'orientamento ai cortigiani.

È da ricordare il sistema di creazione del labirinto: si trattò di tagliare i viottoli del percorso attraverso volumi di vegetazione compatta, operando, secondo il nascente gusto del *parc à l'anglaise*.

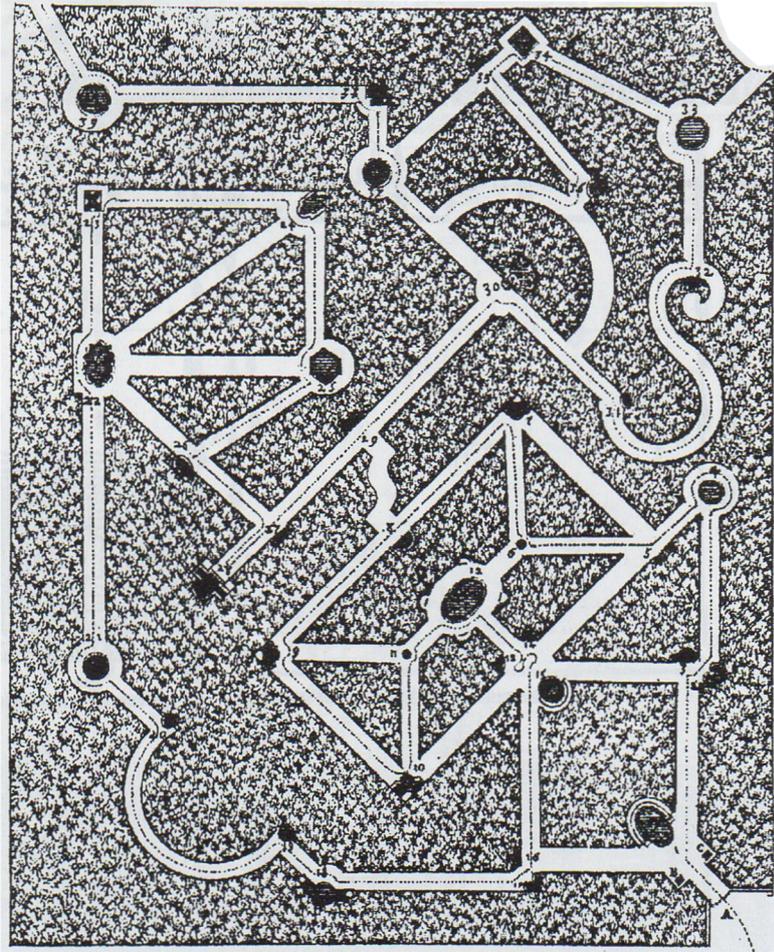


Figura 69 Versailles: pianta del labirinto, un *irrgarten*, progettato da Le Nôtre, distrutto nel 1775. Il tracciato venne costituito fendendo la massa della vegetazione compatta (Fanelli p. 249).

Proprio l'ideale naturalistico del giardino all'inglese, contrapponendosi allo stile degli ordinati e razionali giardini all'italiana e alla francese, segnerà il tramonto dell'uso del labirinto nell'arte dei giardini. Nel 1778 Luigi XVI diede ordine di rimuovere il labirinto e di rimpiazzarlo con un arboreto di piante esotiche ed un giardino "all'inglese".

3.1.2.4 – Chantilly (1679)

Il giardino di Chantilly⁴¹, fu progettato tra il 1524 e 1532 e commissionato da Anne de Montmorency. Esso venne impiantato lateralmente alla fortificazione. Nel 1662 Luigi II di Borbone decise di dedicarsi al miglioramento delle sue proprietà ed incarica Le Nôtre di risistemare i giardini ed il parco. Nel 1679 Le Nôtre realizza il primo labirinto nel parco, di forma rettangolare e di tipo pluriviario, i sentieri erano ritagliati nel boschetto con tratti rettilinei e formavano una serie di sale.

⁴¹ Nicole Gaznier-Pelle, *André Le Nôtre (1613-1700) et les jardins de Chantilly*, Somogy Edition d'Art, Parigi 2000.

Statue marmoree raffiguranti il mito cretese erano disposte lungo tutto il percorso: Teseo e Arianna all'ingresso, fanciulli in atteggiamenti timorosi nei sentieri e il Minotauro al centro. Dal disegno di Le Nôtre possiamo notare che il labirinto è composto da otto viali curvilinei che vorticano attorno al centrale fulcro di rotazione, posto al centro, connettendosi fra loro verso l'esterno dando origine ad altri piccoli centri (fig. 70).

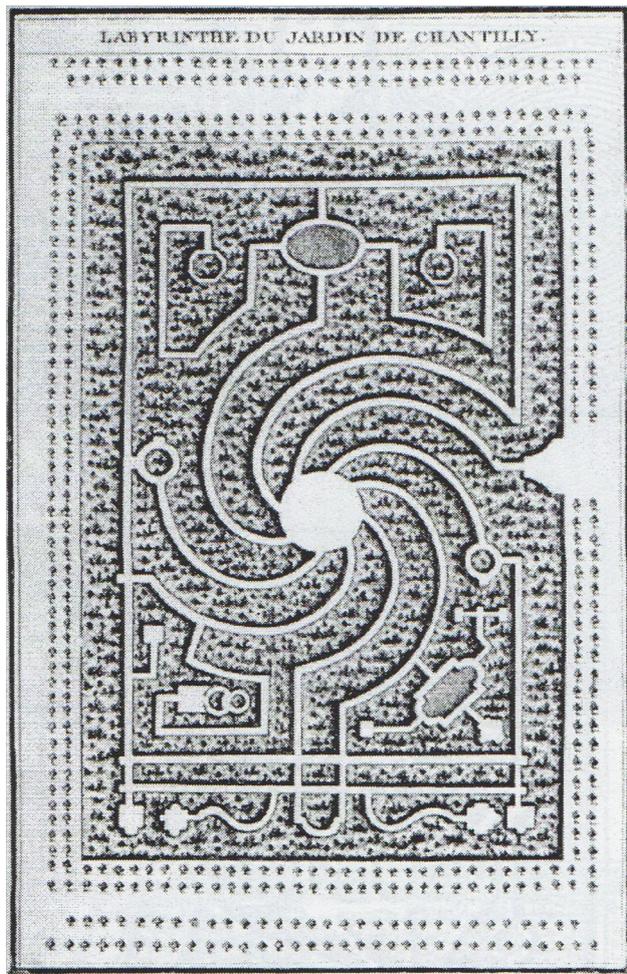


Figura 70 Chantilly, Francia. Pianta del labirinto presso il castello di Chantilly, disegnata attorno al 1665 dall'architetto di giardini reali André Le Nôtre (Kern p. 258).

3.1.2.5 – Castello di Choisy-le-Roi (1739)

Il labirinto progettato da Jacques Gabriel IV (1636-1686) per il giardino di Choisy, commissionato da M.lle de Montpensier, nel 1739 ha pianta trapezoidale con percorso pluriviario. Esso presenta un insieme di motivi: una spirale che si snoda e si tramuta in un elaborato *irrgarten* che rifiuta l'uso della linea e dell'angolo retto a favore del curvo e del circolare (fig. 71)⁴².

⁴² Jacques François Blondel, *Précis des Lecons d'Architecture*, Parigi, 1771-1777, Volume IV, tav. 18.

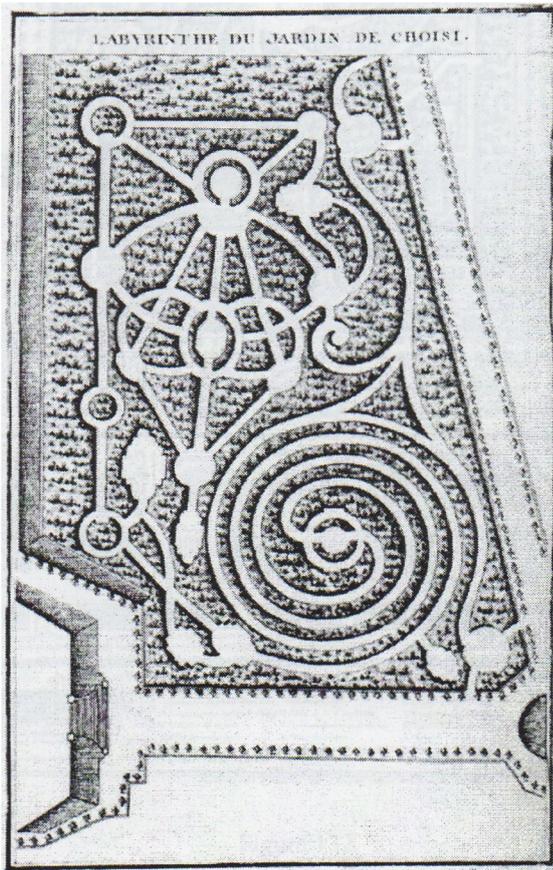


Figura 71 Choisy, Francia. Pianta del labirinto del giardino di Choisy, disegnata dall'architetto di corte Jacques IV Gabriel (1636-1686) (Blondel vol. IV, tav 18).

3.1.3 - I labirinti d'Italia

Il labirinto comparve molto di frequente nei giardini italiani nel Cinquecento e Seicento, ma la maggior parte non si è mantenuta fino a noi e la testimonianza della loro esistenza è affidata alla ricerca in archivi e biblioteche di tutta Italia, che permettono di raccogliere una ricca documentazione, in grado di dimostrare la presenza dei labirinti nelle ville toscane, laziali, napoletane, siciliane e soprattutto venete⁴³.

In Italia la forma favorita nei primi anni della diffusione del labirinto da giardino fu il cerchio, il quadrato si diffuse nella seconda metà del XVI secolo. I primi labirinti a mostrare questa forma furono quelli creati da Pirro Ligorio a Villa d'Este, seguiti dalle realizzazioni a Villa Lante.

43 Testi di riferimento: Georgina Masson, *Giardini d'Italia*, Garzanti, Milano 1961; Isa Belli Barsali, M. Grazia Bianchetti, *Ville della campagna romana*, in *Ville italiane*, Rusconi, Milano 1975; Marc Laird, *I grandi giardini storici. I capolavori del giardino formale dal XV al XX secolo*, Allemandi, Torino 1993; Paola Maresca, *Giardini, mode e architetture insolite*, Angelo Pontecorboli editore, Firenze 2004.

La tipologia era diffusa anche in Veneto: il dedalo del giardino Giusti di Verona nacque con un percorso fedele al modello romano, mentre altri esempi di anni successivi rivelano la trasformazione in *irrgarten* come quello dei Barbarigo a Valsanzibio e quello Ottocentesco del Giardino Piazza a Padova.

Il labirinto di tipo circolare rimane comunque presente nel Seicento e Settecento: esempi di dedali circolari erano presenti in Villa Altieri a Roma o al Giardino di Boboli a Firenze.

Nel XVIII secolo venne creato con pianta circolare uno dei labirinti più famosi e meglio conservati d'Italia, quello di Villa Pisani in Veneto.

3.1.3.1 - Villa d'Este (Tivoli, Roma - 1551)

Il giardino di Villa d'Este, fu progettato da Pirro Ligorio nel 1551 su commissione di Ippolito d'Este, è diviso in una parte più ripida e boschiva adiacente al palazzo, attraversata da viali in diagonale e ornata da fontane e grotte. Nella parte pianeggiante è divisa in aree regolari di boschetti e peschiere (fig. 72).

Lo scopo del giardino era celebrare il committente per mezzo di allegorie e allusioni, fu scelto il tema della virtù e del vizio leggibile nelle fontane e nelle grotte.

I labirinti di Villa d'Este hanno forma quadrata e sono di tipo romano, quindi costituiti da basse siepi e decorati da alberi in forma libera al centro e sulle diagonali. Secondo il progetto i labirinti avrebbero dovuto occupare la fascia più lontana dal palazzo, due per ciascun lato della grande aiuola centrale ornata di architetture verdi, in modo da sottolineare il sistema geometrico generale (fig. 73). Tuttavia non vennero mai realizzati quelli che dovevano decorare la pendenza verso l'abitato di Tivoli.

I labirinti di Villa d'Este ebbero vita breve, infatti nel Seicento si scelse di estirparli sostituendoli con arredi vegetali più semplici e di più facile manutenzione (fig. 74).



Figura 72 Veduta dello stato attuale di Villa d'Este : la zona al di sotto delle peschiere ospita oggi dei prati con alberi in forma libera (Steenbergen p. 84).

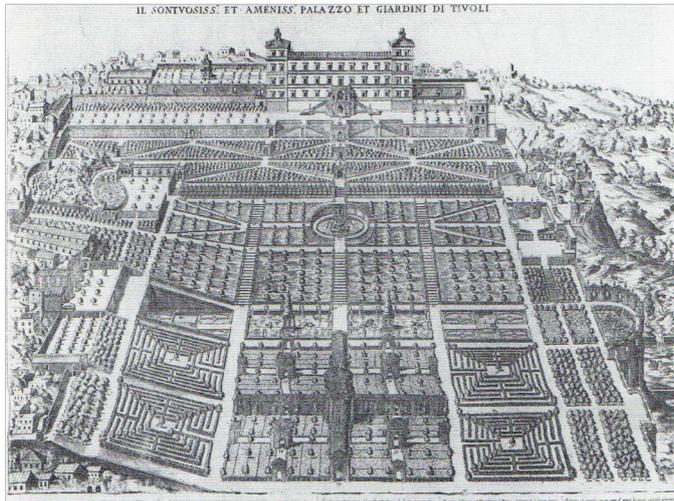


Figura 73 Etienne Dupérac, *Il sontuosiss.mo et ameniss.mo palazzo et giardini di Tivoli*, 1573: sono rappresentati quattro labirinti secondo il progetto originario⁴⁴(Laird p. 12).

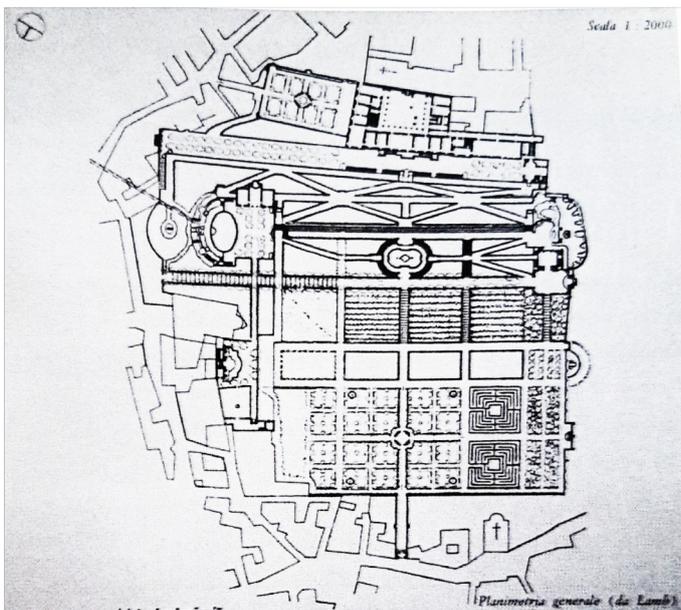


Figura 74 Rilievo di C. Lamb per la sua opera *Die Villa d'Este in Tivoli*, pubblicata a Monaco nel 1900: sono segnalati splo i labirinti che vennero effettivamente costruiti (Belli Barsali p. 130).

44 Marc Laird, *I grandi giardini storici. I capolavori del giardino formale dal XV al XX secolo*, Allemandi, Torino 1993.

3.1.3.2 - Villa Gambara (Villa Lante- Bagnaia, Viterbo - 1574)

Il parco di Bagnaia in origine era la riserva di caccia dei cardinali viterbesi, fino a quando Raffaele Riario lo fece cingere da un muro. La parziale trasformazione in giardino avviene sotto Nicolò Ridolfi qualche anno più tardi, ma in modo definitivo nel 1568 sotto la commissione del cardinale Gambara che lo suddivise: definendo così una parte più selvatica e un'altra in giardino formale progettato da Jacopo Barozzi detto il Vignola e Tommaso Ghinucci.

Il programma iconografico, riferibile al passaggio dall'era di Saturno a quella di Giove e quindi del progredire della civiltà è leggibile già entrando nel parco: subito si incontra la fontana di Pegaso con i busti delle Muse.

I lavori procedettero in modo rapido, si cominciò a lavorare al complesso nel 1574, ed era già stato completato per la visita del papa Gregorio XIII avvenuta nel 1578.

Nel 1574 fu anche realizzato il labirinto di tasso e bosso di forma quadrata classica di tipo unicursale che al centro presenta un albero, come a Villa d'Este che richiama il modello romano molto apprezzato.

Il labirinto si trovava nel parco circondato da un fitto bosco che serviva a farlo risaltare figurativamente e simbolicamente. Per sottolineare il contrasto tra la rigidità geometrica del labirinto e la cornice selvatica: la vegetazione selvatica è vista come labirinto naturale e il labirinto come selva artificiale (fig. 75).

La sua presenza è documentata nelle immagini ancora nel primo decennio del XVII secolo, ma un inventario dei beni del palazzo e del parco del 1588 chiarisce che esso era già scomparso da qualche tempo e sostituito da alberi da frutto: « [...] una piantata di persiche , et sotto a questo ci è una piantata di prugne, dove che altre volte c'era il laberinto, et sotto questa piantata c'è un boschetto d'abete⁴⁵ ». Oggi resta solo il giardino formale, mentre del parco rimangono le fontane, la grande vasca della Riserva e il portale, rifatto dopo la seconda Guerra Mondiale (fig. 76-77).

45 Sabine Frommel, *Villa Lante a Bagnaia*, Electa, Milano 2005, p. 362.

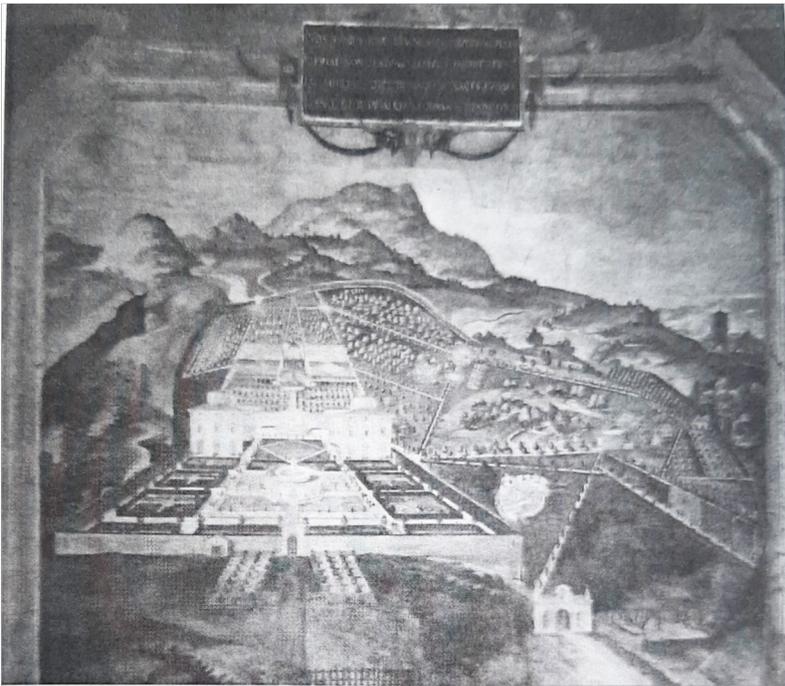


Figura 75 Affresco nella loggia della palazzina Gambara, che mostra l'aspetto della villa nel 1578 (Frommel p. 305).

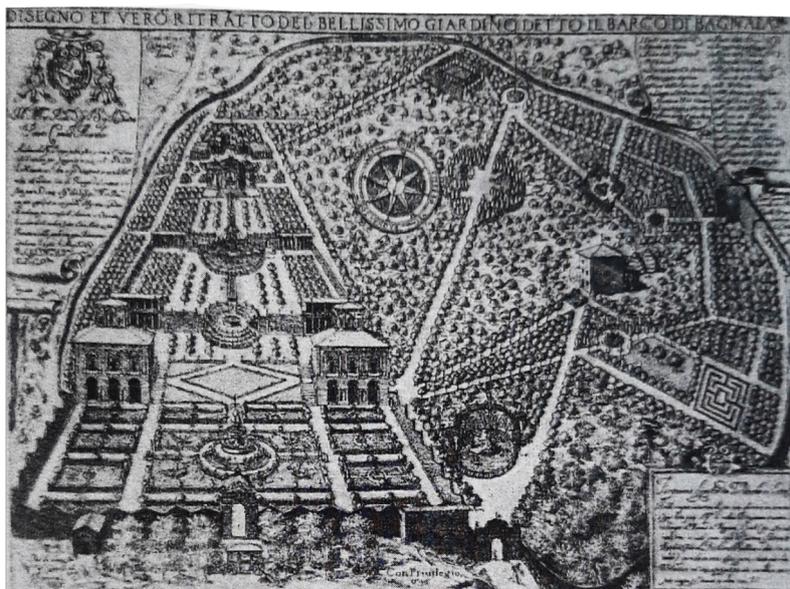


Figura 76 Tarquinio Ligustri, *Disegno et vero ritratto del bellissimo giardino detto il Barco di Bagnaia*, incisione del 1596. la forma del labirinto appare semplificata ma basata sui mosaici romani (Frommel p. 32).

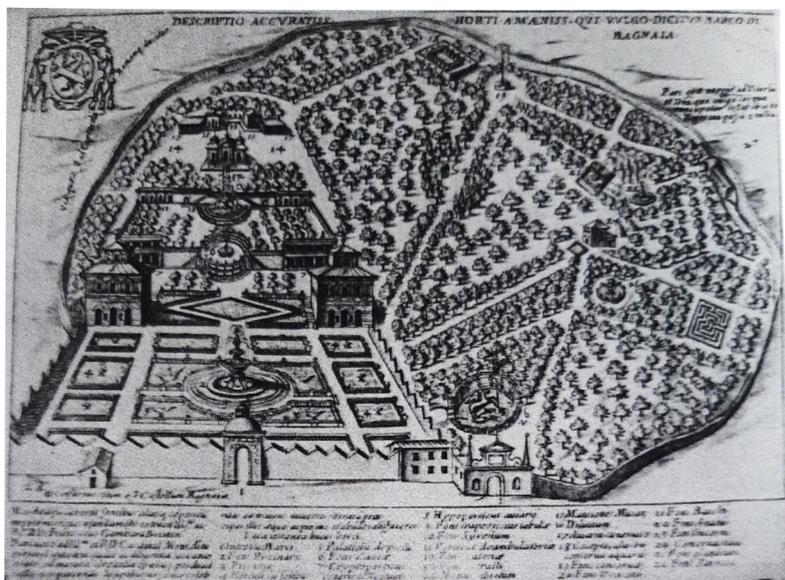


Figura 77 Giacomo Lauro, *Descritio accuratiss. Horti amoeniss. qui vulgo dicitur Barco di Bagnaia, da Antiquae urbis splendor*; Roma 1612-1628: nonostante il labirinto fosse scomparso da almeno trenta anni, in questa vista a volo d'uccello esso appare ancora presente: si tratta probabilmente di una copia del disegno precedente e il dedalo appare imperfetto e molto semplificato (Frommel p. 174).

3.1.3.3 - Giardino di Boboli (Firenze - 1612)

I giardini Boboli hanno nel complesso una configurazione simile ad a triangolo allungato, con forti pendenze e due assi quasi perpendicolari che si incrociano vicino alla *Fontana del Nettuno* che si staglia sul panorama. A partire dai percorsi centrali degli assi poi si sviluppano una serie di terrazze, viali e vialetti, vedute prospettiche con statue, sentieri, radure, giardini recintati, costruzioni e rosai antichi, in un'inesauribile fonte di ambienti curiosi e scenografici⁴⁶.

Il primo impianto fu progettato da Tribolo, seguirono poi le sistemazioni seicentesche a partire dal 1612 e il grande ampliamento verso Porta Romana, avvenuto per commissione di Cosimo II in base al progetto di Giulio e Alfonso Parigi: lo caratterizzano la creazione dei labirinti, di forma ellissoidale, circolare e ottagonale lungo i lati del grande viale dei cipressi (fig. 78).

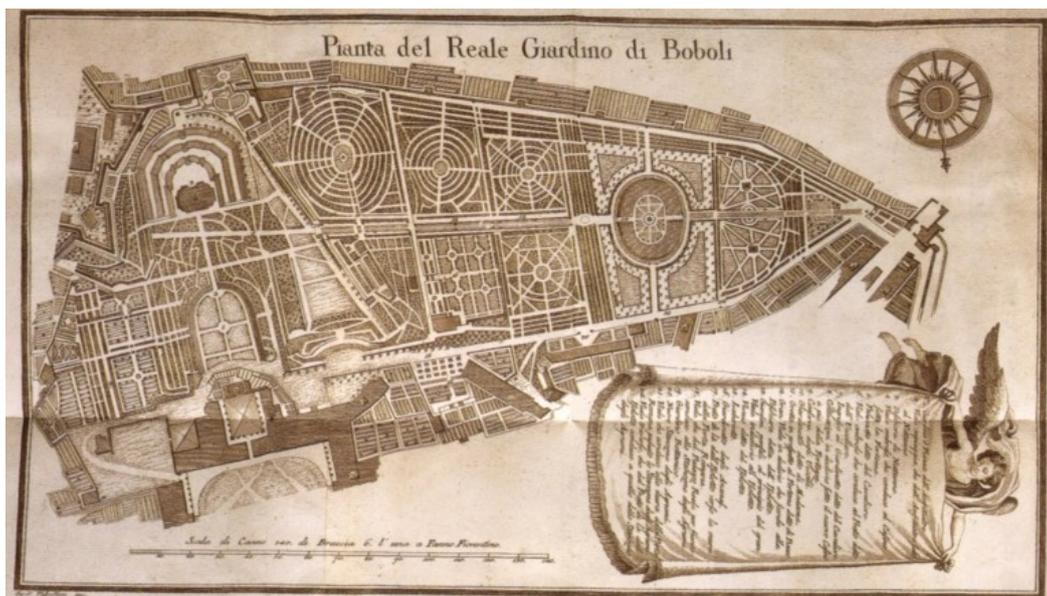


Figura 78 Il giardino di Boboli in una pianta del XVIII secolo (Sambo p. 176).

Dei tre o forse quattro labirinti oggi non resta che la radura erbosa centrale: non possiamo più avventurarci al loro interno fino a raggiungere il prato al centro perché furono eliminati per far posto alla rampa delle carrozze voluta dal granduca Leopoldo nella prima metà dell'Ottocento. I labirinti furono creati accanto al grande viale dei Cipressi o Viottolone: a nord il primo detto anche per questo "Vecchio", di forma ovale costituito da lecci piantati in modo da costituire ellissi sempre più strette

46 Testi di riferimento: Lolli Ghetto Mario, *Il Giardino botanico di Boboli, Palazzo Pitti*, Centro Di, Firenze 1996; Litta Maria Medri, *Il giardino di Boboli*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale 2003.

fino all'apertura del prato il cui ingresso era preceduto da una cerchia di cipressi e da un camminamento abbellito con statue (fig. 79).



Figura 79 Veduta aerea del Giardino di Boboli oggi che mostra la scomparsa dei labirinti e il tracciato della rampa delle carrozze (Immagine attuale da Google maps).

Così Cambiagi racconta il Labirinto che costeggiava il Viottolone da lui chiamato Stradone.

« Si entra in questo Laberinto per tre porte, e sopra le medesime vi sono due animali di pietra, cioè, sopra a quella del mezzo due Leoni, e nelle laterali due Tigri, e due Cani, come pure altri due Cani in faccia all'entrata di mezzo si vedono. Questo luogo è situato in una parte più remota, circondato d'ogni intorno da cipressi e lecci, che con i loro rami quasi affatto lo ricoprono a guisa di una folta boscaglia, ed all'intorno il suo passeggio vien diviso con diversi piccoli viali pure di forma ovale, che tra di loro hanno la comunicazione. »

Ragnaie, labirinti e cerchiate sono costruzioni legate all'attività venatoria cui si accompagnava la presenza delle acque, come la Fontana dei Mostaccini, realizzata nel 1612, che corre parallela alla ragnaia da una parte e alle mura arnofiane: sedici stretti gradini al cui centro è scavata una canaletta che guida l'acqua che esce dalle bocche di sedici mascheroni di animali fantastici i cui "baffi" gli hanno forse meritato il nome. Il nuovo asse relativo all'ampliamento verso Porta Romana era

costituito dal detto Viottolone o Viale dei cipressi per gli alberi che lo bordavano insieme a statue classiche e di fattura fiorentina del XVI secolo.

3.1.3.4 – Giardino Giusti (Verona - 1620)

Il giardino di Villa Giusti⁴⁷ fu progettato e realizzato dal 1565-1580 su committenza di Agostino Giusti. Esso occupava un ampio lotto di terreno in pieno, seguito da una fascia in lieve pendio e da un dirupo alto 20 metri, oltre il quale vi era un terreno ondulato. Oggi tutto il complesso ha la stessa destinazione, ma in origine alla quota inferiore vi era il giardino decorativo e nella parte superiore l'orto (fig. 80-81).

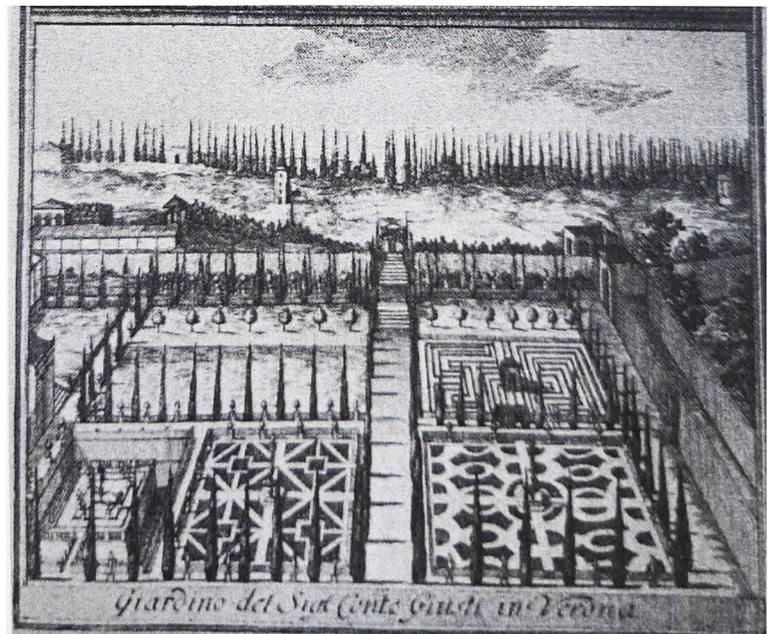
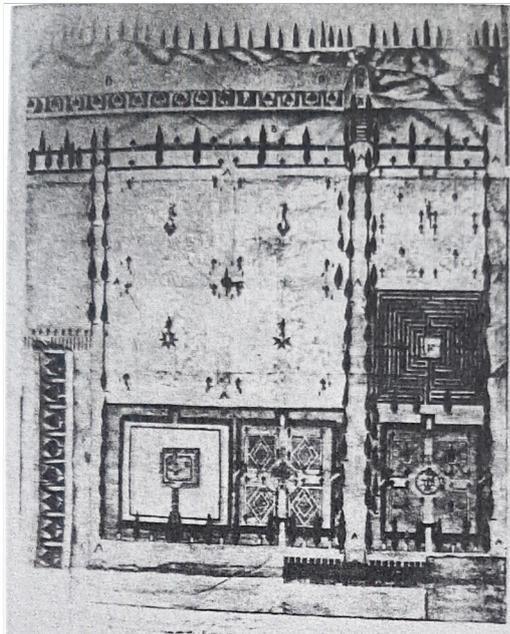


Figura 80 A sinistra: Acquerello anonimo della prima metà del XVIII secolo (Verona, Archivio di Stato) il labirinto ha una pianta quadrata con percorso univario, derivata da esempi romani (Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini p. 181).

Figura 81 A destra: Incisione di J.C. Volkamer del 1726: al centro del dedalo figura un padiglione che non è presente nella veduta precedente e anche all'ingresso sembra esserci una struttura, attorno al labirinto un'alta siepe. I meandri raffigurati seguono uno schema molto più libero e sembrano essere realizzati con basse bordure mentre le fonti parlano di altezza d'uomo (Zoppi p. 70).

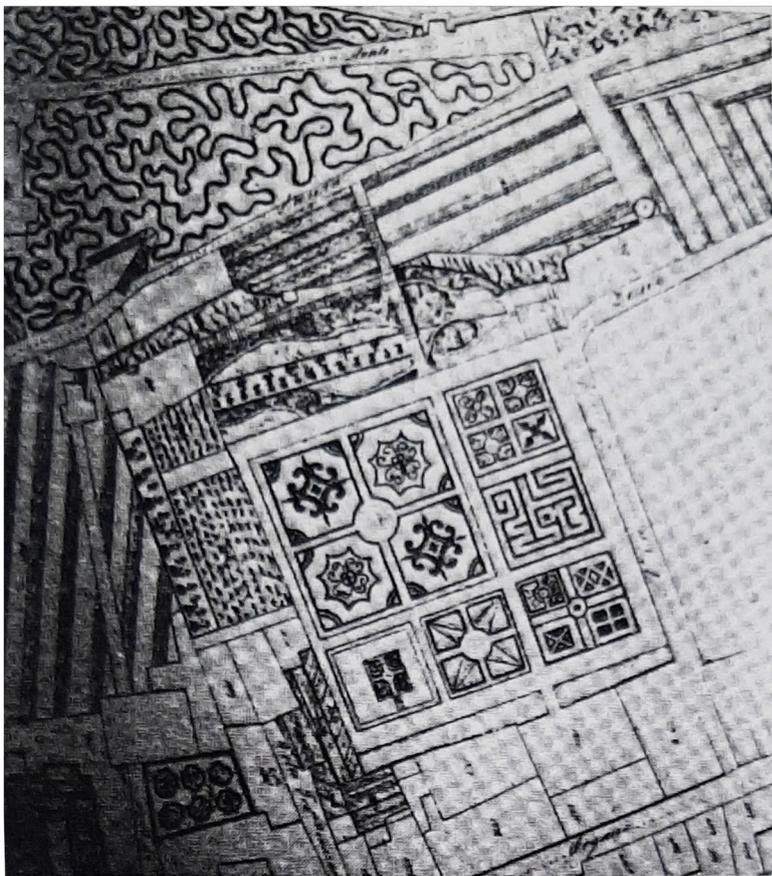
L'impianto era caratterizzato da un asse principale bordato di cipressi che corre lungo il giardino basso in direzione est-ovest e si alza lungo il dirupo in direzione nord-sud, terminando in un belvedere decorato con un mascherone che offre la vista sul giardino da un lato e sulla città dall'altro. La parte

47 Margherita Azzi Visentini, *Il giardino Giusti di Verona*, in centro studi di storia e arte dei giardini (coordinatore Gianni Pirrone), *Il giardino come labirinto della storia*, Atti del convegno, 14-17 aprile 1984, Palermo, Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini 1984, pp. 177-181.

più vicina al palazzo è trattata a *parterre* fioriti, ornati dall'ampia collezione di epigrafi antiche e sculture del committente; al lato vi è una peschiera con la statua di Venere, mentre il labirinto sorge sulla destra a metà dell'impianto.

In origine tutte le parti erano chiuse da alti cipressi in modo da creare delle stanze che il visitatore doveva scoprire una alla volta.

Il giardino vuole essere dedicato a poesia e filosofia, un novello Eden che fosse tempio tanto delle arti quanto di quiete, bellezza e amore.



Il labirinto fu ricostruito dall'attuale proprietario sulla base del progetto di Luigi Trezza del 1786, in origine fu realizzato intorno al 1620 (fig. 82-83-84).

Figura 82 Rilievo del catasto austriaco (circa 1830). Il labirinto è indicato con una pianta quadrata e traiettorie molto irregolari. Al centro sembra esserci un padiglione (Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini p. 181).

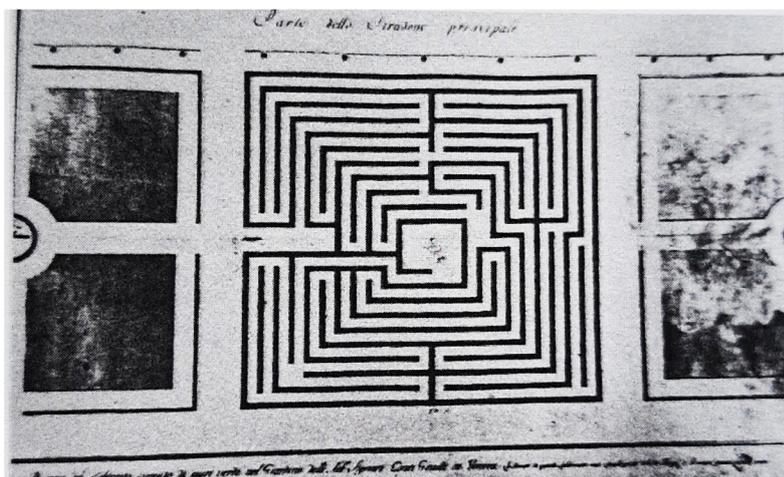


Figura 83 Progetto di Luigi Trezza per la risistemazione del labirinto, che è stato preso a modello per la ricostruzione attuale (non vi è traccia del padiglione centrale) (Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini p. 181).

Esso ha forma quadrata ed è di tipo pluriviario, realizzato in bosso nella ricostruzione, ma non si conosce l'essenza usata nel labirinto originale del Seicento.

La pianta attuale è basata sul disegno di Trezza e ricorda vagamente i labirinti delle ville romane; le siepi sono ad altezza d'uomo e formano dieci circuiti. L'ingresso è più ampio del resto del percorso per proseguire idealmente in viale dei *parterre* posti di fianco al labirinto.



Figura 84 Due immagini che mostrano lo stato attuale del labirinto di Villa Giusti ripristinato dall'attuale proprietario (Sito ufficiale di Villa Giusti: <https://giardinogiusti.com/article/11305/il-giardino/>).

3.1.3.5 - Villa Barbarigo (Villa Pizzoni Ardemani – Valsanzibio, Padova - 1688)

Il giardino di Villa Barbarigo venne realizzato nel 1678 su un'area rettangolare divisa da due assi principali, di cui quello trasversale è costituito da una serie di peschiere. Gli assi secondari dividevano i quadranti in settori adibiti alla coltivazione di alberi da frutto. Tra gli apparati ornamentali vi sono oltre al labirinto due grotte, un padiglione dedicato ai bagni di Diana, una conigliera posta su un isolotto. Quello di Villa Barbarigo è un giardino di tipo filosofico, come si può notare dalle numerose



iscrizioni legate alla natura e alla mitologia che accompagnano statue e fontane (fig. 85).

Figura 85 Immagine d'insieme del giardino (Migliorini, Latini p. 54).

Il labirinto di Villa Barbarigo, è databile intorno al 1688, ha forma quadrata ed ha un percorso di tipo pluriviario costituito da piante di bosso e carpini (fig. 86-87). Il suo percorso è lungo quasi 1,5 Km e venne creato con l'intento di rappresentare l'arduo cammino mistico dell'uomo. L'ingresso avviene attraverso una grande siepe di bosso, che nasconde il dedalo alla vista e lo circonda. Le siepi sono alte due metri e il tracciato, di tre chilometri, copre una superficie di circa mezzo ettaro; al centro vi è una piccola montagnola circondata da siepi a forma circolare, con una pergola e alberi.

Questo labirinto è l'unico in Italia come esempio di *irrgarten* dove è possibile raggiungere il centro seguendo due vie, una più corta a sinistra dell'ingresso e una più lunga che percorre quasi tutti i meandri prima di arrivare alla meta (fig. 88).



Figura 86 Vista dall'alto del labirinto di Villa Barbarigo (Sito ufficiale di Villa Barbarigo) (<https://www.valsanziobiogiardino.com/it/il-giardino/il-labirinto/>).



Figura 87 Vista dall'alto del labirinto di Villa Barbarigo dove è visibile il piccolo padiglione centrale sopraelevato, così come la siepe che circonda il dedalo. (Sito ufficiale di Villa Barbarigo) (<https://www.valsanziobiogiardino.com/it/il-giardino/il-labirinto/>).

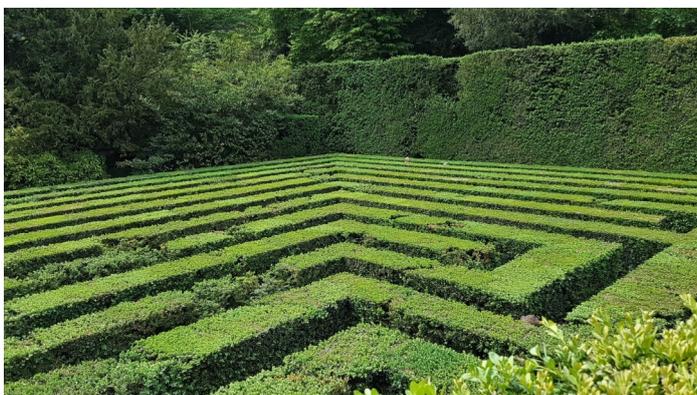


Figura 88 Altre immagini del labirinto (Sito ufficiale di Villa Barbarigo: <https://www.valsanziobiogiardino.com/it/il-giardino/il-labirinto/>).

3.1.3.6 - Villa Nazionale (Villa Pisani – Stra, Venezia - 1720)

Il giardino di Villa Pisani fu progettato da Girolamo Frigimelica Roberti e Francesco Maria Preti nel 1720 su commissione di Almorò e Alvise Pisani, che fu doge di Venezia dal 1735 al 1741.

Il giardino ha una struttura elaborata, la villa agisce da centro del complesso, con assi prospettici che si proiettano nella campagna circostante grazie ai cancelli e alle finestre nel muro del parco progettate da Frigimelica.

L'architetto si ispirò alla cultura francese dei giardini del XVIII secolo, anche nelle dimensioni imponenti, creando *parterres*, riccamente decorati e grandi viali (fig. 89).

Il labirinto è databile intorno al 1721-1722, con successive aggiunte nel 1809 e 1814. Esso ha la forma di trapezio irregolare ma in origine era circolare e inscritta in un quadrilatero irregolare.

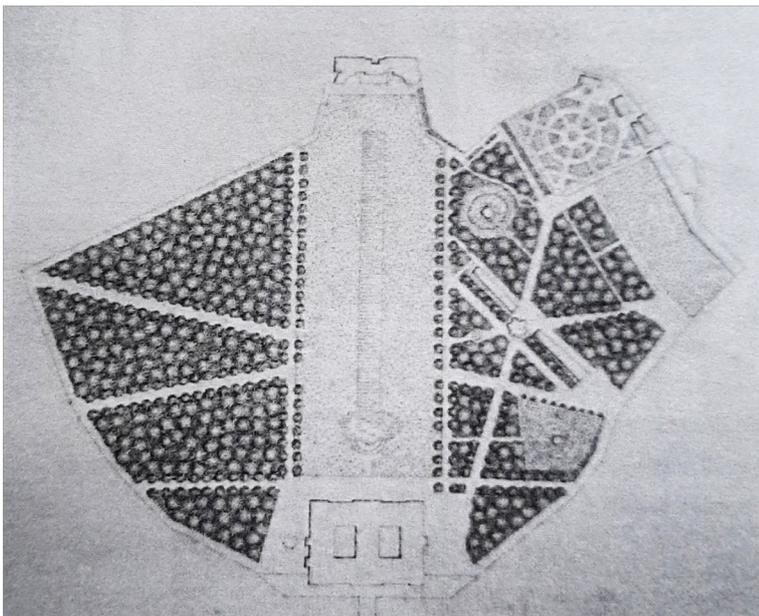


Figura 89 Rilievo del parco della villa; il labirinto, posto sul lato destro della villa è parzialmente fruibile dall'esterno da una delle aperture lungo la chiusura esterna progettate da Frigimelica, inizio Settecento (Mosser, Teysot p. 202).

Il suo percorso è di tipo pluriviario ed è costituito da bosso anche se in origine l'elemento vegetale era il carpino, ma un documento del 1872 parla di essenze miste e uno del 1896 specifica la presenza di biancospino. Nel 1929 si dovettero sostituire tutte le siepi e si utilizzò il bosso.

Il labirinto venne interamente restaurato negli anni Settanta, dato lo stato di abbandono in cui versava, è composto geometricamente da otto circuiti di forma circolare, che rappresentano il nucleo

originario, circondati su tre lati da meandri rettilinei aggiunti nell'Ottocento così da ottenere una forma trapezoidale. Le siepi sono alte due metri e larghe sessanta centimetri (fig. 90-91).



Figura 90 Vedute di insieme del dedalo (<https://www.villapisani.beniculturali.it/>).

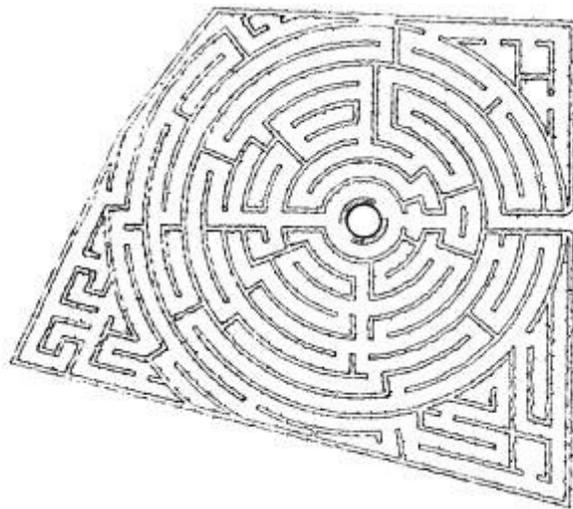


Figura 91 Pianta del labirinto di Villa Pisani di inizio Settecento (Fanelli p. 252).

Il labirinto si ispira al modello dei *labirinti d'amore* tipici del Cinquecento, il cui elemento centrale è una torretta a due piani attorno alla quale sale una scala a chiocciola (fig. 92-93).

Sulla base del programma iconografico del giardino la torre è sormontata da una statua di Minerva, mentre all'ingresso vi sono due putti, simili al Cupido posto d'ingresso del labirinto di Versailles, che tengono rispettivamente un delfino e un'aquila. Il modello ligneo originale, conservato a Venezia al

Museo Correr, mostra che la torretta doveva essere bordata da un pergolato ad archi tutti uguali in modo che la vista del visitatore si confondesse.



Figura 92 Foto della torretta posta al centro del labirinto (<https://www.villapisani.beniculturali.it/>).

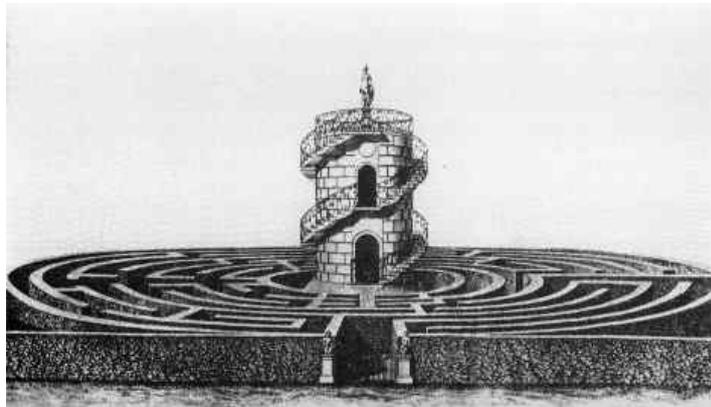


Figura 93 Gian Battista Carboni e Pierre Nicolas Ransonette, *Nel Giardino Pisani a Stra- Torrione del Labirinto*, 1792 (Rallo p. 150).

3.1.3.7 - Villa Altieri (Roma - 1826-1878)

Il labirinto di Villa Altieri, è l'esemplare più celebre a Roma ed ha forma circolare. Villa Altieri fu costruita durante il pontificato di Clemente X Altieri (1670-1676), probabilmente da Giovanni Antonio De' Rossi, nei pressi di Santa Croce in Gerusalemme.

Nelle carte storiche di Roma comprese tra il 1826 e il 1878 si può notare l'impianto vegetale, dal diametro paragonabile a quello della vicina Chiesa di Santo Stefano Rotondo. In alcune di queste planimetrie, come quelle elaborate dalla Direzione Generale del Censo, compare anche la scritta "laberinto", che diventa "labyrinth" nella versione inglese di Giovanni Murray (1829), a fugare i dubbi sulla natura di quei cerchi concentrici e a confermare la fama di vera e propria attrazione turistica.

Dalle carte del Censo (fig. 94), generalmente costituite sulla base planimetrica del Nolli, emerge con chiarezza la geometria dell'impianto generale, con il cerchio inscritto in un trapezio che rappresenta la base maggiore allineata sulla via Labicana: la stessa chiarezza non si riscontra però nel disegno del dedalo.

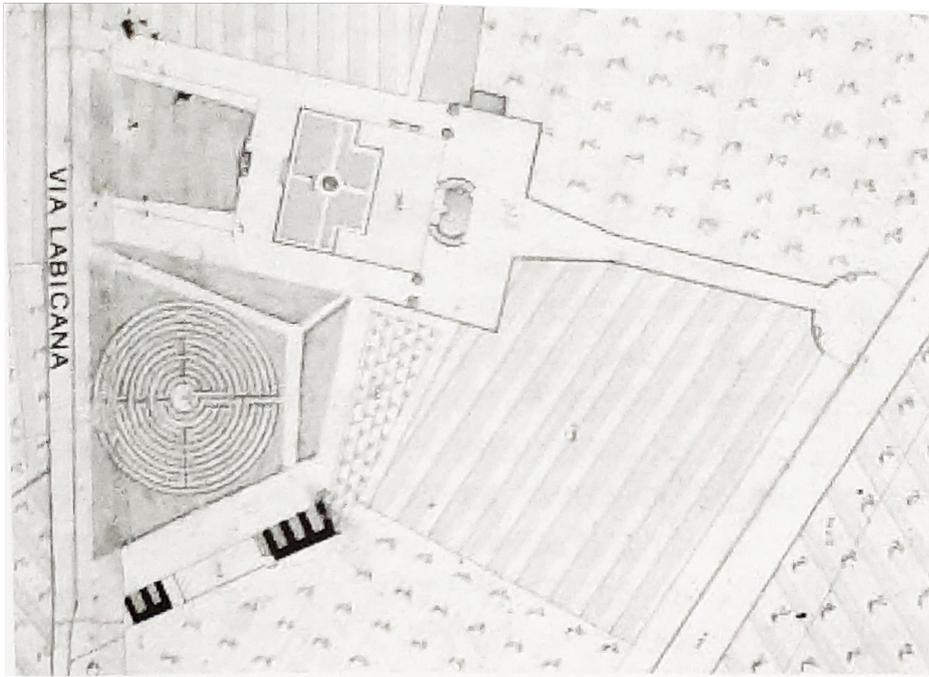


Figura 94 Planimetria di Villa Altieri, dove viene mostrato l'impianto generale della villa e del labirinto, XIX secolo (Colonnese p. 105).



Si può allora ricorrere ad una fotografia per una migliore costruzione (fig. 95), eseguita attorno al 1852, che mostra la villa di tre quarti appena nascosta dal pino marittimo piantato al centro del labirinto in primo piano.

Figura 95 Foto di metà 800 di Villa Altieri e del labirinto (Colonnese p. 105).

Questa veduta da 5-6 metri di altezza rivela la presenza di almeno 12 spire concentriche ma per capire la distribuzione delle ambagi occorre osservare l'unica incisione rimasta (fig. 96).

Il disegno in assonometria è apparentemente influenzato dall'*Impresa di Teseo* del Maestro del Cassone, che poteva essere ammirata in quegli anni presso la Collezione Campana nella capitale.

Dall'incisione si evince uno schema unicursale analogo a quello di Chartres, con una minima variazione presso l'ingresso.

Dalle figure umane rappresentate all'interno si ricava un'altezza eccessiva delle siepi, così come appare sproporzionato il centro rispetto alle indicazioni suggerite dalla foto.

Della Villa rimane oggi solo l'edificio, del labirinto non resta niente essendo stato distrutto sul finire dell'Ottocento.

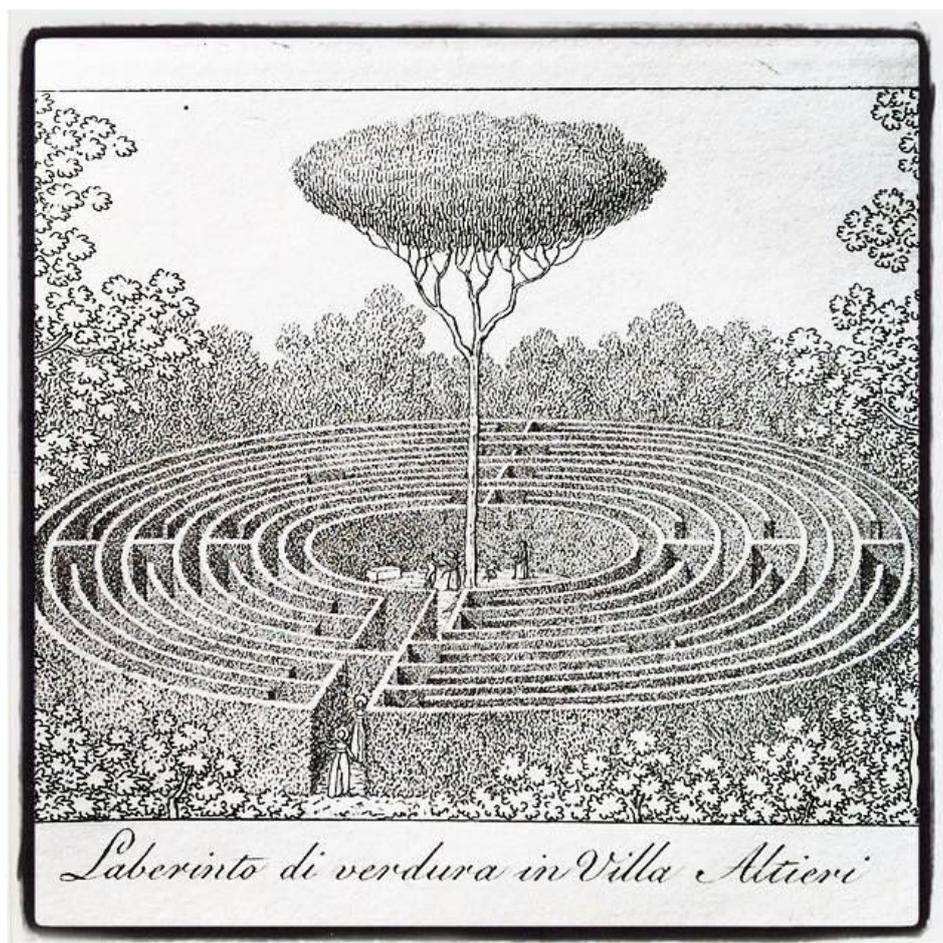


Figura 96 Disegno assonometrico del labirinto di Villa Altieri, XIX secolo (Colonnese p. 105).

3.1.4 – Le influenze francesi alla Corte Sabauda

Il tema delle influenze francesi in Europa tra Seicento e Settecento e sui giardini della corte sabauda è ampiamente trattato in recenti studi⁴⁸.

Il giardino formale francese acquista le proprie caratteristiche nel corso del Seicento fino a diventare una formula vincente in tutta Europa come immagine del potere. Nasce un nuovo modo di disegnare lo spazio attraverso l'unione del gusto italiano con la cultura, società e mode francesi.

In Italia gli elementi del giardino francese che riproponevano in forme nuove le nostre stesse ideazioni, sono facilmente assorbiti, e prima che altrove, in Piemonte.

Anche Fiorella Rabellino, nel capitolo *Statue, fontane e parterre nel giardino di sua Altezza*⁴⁹, affronta il tema delle influenze francesi in Piemonte. Nel 1663 l'attenzione era rivolta prevalentemente ad una conservazione in condizioni ottimali del giardino e del suo patrimonio vegetale e artistico. A questo scopo viene assegnato l'incarico di "giardiniere del Palazzo di Sua Altezza" ad una persona scelta accuratamente e in possesso di competenze specifiche.

La volontà di aumentare la qualità traspare dall'attenta ricerca di una professionalità specifica a cui affidare il giardino. Vengono chiamati da Parigi grandi professionalità a cui affidare la direzione dei giardini di Torino. Inaugurando una tradizione che si protrarrà per più di cinquant'anni. È proprio dalla Francia che arrivano gli stimoli più innovativi per quanto riguarda l'arte dei giardini.

Grazie ai trattati francesi di Jacques Boyceau e Claude Mollet, che proponevano infiniti modelli per i labirinti e per i *parterre* irrompono con intrecci di volute e linee sinuose nella geometria rigorosa del giardino all'italiana. Il trattato di André Mollet del 1651, detta i principi per una concezione nuova del progettare il giardino, integrato con l'architettura in una visione prospettica globale che si diffonderà preso in tutta l'Europa.

48 Paolo Cornaglia, José Luis Sancho, *La diffusione del giardino francese in Europa tra Sei e Settecento*, in *Viaggio nei giardini d'Europa. Da Le Nôtre a Henry James*, La Venaria Reale, Torino 2019, pp. 50-56.

49 Fiorella Rabellino, *Statue, fontane e parterre nel giardino di sua Altezza*, in Paolo Cornaglia (a cura di), *Il giardino del Palazzo Reale di Torino 1563-1915*, collana *Giardini e paesaggio. I pomi delle esperidi*, Leo S. Olscki, Firenze 2019, pp. 17-20.

Il processo di affermazione di un modello e la sua diffusione europea raggiunge l'apice sicuramente con la figura di Le Nôtre e nel giardino di Versailles, emblema del Re Sole e del potere assoluto.

Fiorella Rabellino scrive che

« Verso la fine degli anni Cinquanta questo nuovo gusto stava già conquistando le maggiori corti europee, dove i più famosi *jardiniers* francesi vengono invitati per rinnovare e abbellire i giardini di principi e sovrani. Soprattutto si va profilando in quest'epoca una figura professionale del tutto inedita e qualificata. Questa nuova figura unisce l'esperienza pratica del giardinaggio e conoscenze fino a quel momento esclusive per degli architetti e dei disegnatori. La scelta di un giardiniere francese per il giardino di Torino denota quindi un preciso indirizzo di gusto e una grande attenzione alle novità culturali, che ben presto coinvolgerà anche le residenze extraurbane. »⁵⁰

Per quanto riguarda la situazione politica del Piemonte, è noto che era in balia delle variabili fortune militari che non aveva permesso un Rinascimento splendido come nel resto dell'Italia.

La situazione cambia quando il Duca Emanuele Filiberto decide, in seguito al trattato da Cateau-Cambrésis nel 1559, di far diventare Torino capitale dello stato. Questo darà l'avvio ad un procedimento di aggregazione dell'aristocrazia piemontese e savoiarda nel luogo deputato alla rappresentazione emblematica del potere. Nel Seicento la cultura e l'arte diventano un sostegno del programma dinastico dei duchi.

Un riflesso preciso di questa concezione è leggibile nei programmi urbanistici ideati per la capitale e per il territorio circostante, segno tangibile e caratteristico del Piemonte sabauda. Città e residenze ducali esterne, le cosiddette *maison de plaisance*, costituiranno un sistema molto articolato senza tralasciare il legame ideologico e funzionale. Questo è lo scopo del grandioso progetto di politica territoriale, che verrà attuato in diverse fasi grazie all'opera di numerosi architetti. Le prime residenze ducali, disposte lungo i fiumi, cominciarono a essere concepite secondo l'idea del *loisir*.

50 Rabellino 2019, *op. cit.*, p. 18.

Maria Teresa Cruciani Boriosi scrive

« il giardino francese, assai modesto per tutto il Quattrocento, appare un compromesso tra la tradizione locale goticeggiante e le poche innovazioni italiane note attraverso la pittura e adottate come curiosità; solo più tardi l'ammirazione suscitata dalle ville italiane nei francesi, venuti al seguito di Carlo VIII e poi in visitatori come il Montaigne (1570), provoca un interesse per il giardino italiano: nostri artisti sono chiamati allargare corti di Carlo VIII e di Francesco I, mentre architetti francesi vengono a studiare direttamente in Italia. »⁵¹

L'intero complesso della villa e dei giardini, nella concezione spaziale barocca, si costruisce in relazione al contesto ambientale, sia dal punto di vista prospettico che da quello paesaggistico.

Parte del paesaggio circostante viene inglobata nel giardino e rimodellata allo scopo di dilatare le dimensioni ed esaltare la profondità delle visuali, si sfruttano gli elementi del paesaggio che rappresentano le maggiori potenzialità scenografiche.

Nonostante i giardini francesi esprimono da tempo ipotesi alternative, durante la prima metà del Seicento, il giardino italiano continua a rappresentare il principale riferimento. Come nel Cinquecento Caterina de' Medici, moglie di Enrico II, aveva trasfuso la cultura italiana nei giardini francesi - ad esempio nelle Tuilleries - allo stesso modo Maria de' Medici fece costruire tra il 1615 e il 1635, in ricordo di Palazzo Pitti e dei giardini di Boboli, il palazzo e i giardini di Luxembourg. Anche se l'impianto può ricordare Boboli, la realizzazione dei particolari rispecchia i principi di Jacques Boyceau de la Baraudiere, teorizzati in seguito nel *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* del 1638.

3.1.5 - I labirinti nelle residenze Sabaude

Il trasferimento della capitale del Ducato di Savoia da Chambéry a Torino, operato da Emanuele Filiberto dopo la pace di Cateau-Cambrésis (1559), innesca un processo di riqualificazione e di ingrandimento della città e del suo intorno.

51 Maria Teresa Cruciani Boriosi, *Il giardino piemontese e l'inizio del gusto francesizzante in Italia*, in "Antichità viva", n. 7, 1968, pp. 58-68.

Le residenze di corte che i duchi di Savoia hanno realizzato, in Torino e dintorni, a partire dalla metà del Cinquecento e rappresentano un esempio significativo di sviluppo dell'arte, dell'architettura e della pianificazione del territorio del XVII e XVIII secolo.

Ogni complesso monumentale – castello, palazzo, villa, residenza di caccia – costruito a Torino è parte di un disegno unitario volto a realizzare una precisa gerarchia di segni nel territorio che fosse emblema del potere ducale. Un progetto urbanistico globale che si è formato e completato tra la metà del XVI e la fine del XVIII secolo e che ha portato alla formazione di un sistema territoriale le cui matrici barocche risultano ancora unitarie. Giardini e parchi hanno arricchito questi complessi secondo i modelli culturali del formalismo barocco. Durante il Seicento anche i Savoia, come molti principi europei, mostrarono un notevole interesse per il simbolo del labirinto, tanto da creare o progettare dedali per i loro giardini, come a Racconigi. Esempi più tardivi sorsero a Venaria Reale, ad Agliè e Stupinigi nel corso del XVIII secolo⁵².

I labirinti dei giardini sabaudi costituiscono un buon soggetto di analisi in quanto sono rappresentativi di tutte le tipologie incontrate nei giardini e negli scritti nel corso di due secoli, dimostrando l'interesse dei Savoia per le tendenze e la moda riguardo i giardini.

52 Testi di riferimento generali: Costanza Roggero Bardelli, Vittorio Defabiani, Maria Grazia Vinardi, *Ville Sabaude*, in *Ville italiane*, Rusconi, Milano 1990, pp. 55-86; Francesco Bonamico, Vittorio Defabiani, Sergio Joretti, Marisa Maffoli, Luciano Re, Costanza Roggero Bordelli, Maria Grazia Vinardi, *I giardini di Torino*, Torino, Lindon 1991, pp 9-22.

Testi di riferimento specifici: Gritella Gianfranco, *Stupinigi dal progetto di Juvarra alle premesse neoclassiche*, Modena, Panini 1987, pp. 215-241; Vittorio Defabiani, *Racconigi*, *ibid*, pp. 368-409; Mirella Macera, *Racconigi. Il parco e il giardino del Castello*, in Ministero dei Beni Culturali e Ambientali (direzione della mostra: Marcello Fagiolo, Vincenzo Cazzato, Alessandro Tagliolini), *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, 8giugno-29 settembre 1991, Roma, Leonardo- De Luca editori 1991, pp. 19-22; Maria Grazia Vinardi, *Agliè. Castello*, in Ministero dei Beni Culturali e Ambientali (direzione della mostra: Marcello Fagiolo, Vincenzo Cazzato, Alessandro Tagliolini), *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, 8giugno-29 settembre 1991, Roma, Leonardo- De Luca editori 1991; Mirella Macera, Rossana Vitiello, *Racconigi*, in *Le grandi residenze sabaude*, Torino, Londra, Venezia, New York, Allemandi 2007; Carla Enrica Spantigati (a cura di), *La palazzina di Stupinigi*, collana *Le grandi residenze sabaude*, Torino, Londra, Venezia, New York, Allemandi 2007; Paolo Cornaglia, *Da André le Nôtre a Michel Benard. Il giardino francese alla corte di Torino (1650-1773)*, collana "centro sudi delle residenze Reali Sabaude. La civiltà delle corti", Leo S. Olschki Editore, 2021.

Racconigi fu una delle prime residenze in cui fu realizzato un labirinto come vedremo in seguito. Nella metà del Seicento uno pseudolabirinto d'alberi, con viali concentrici tagliati era presente alla Vigna di Madama Reale; il modello derivava probabilmente dal giardino di Boboli che per replica Maria de' Medici ne aveva fatto realizzare uno al Luxembourg.

Il giardino di Racconigi era da intendersi come citazione della cultura classica in un ambiente abbastanza severo, progettato con elementi fissi del giardino come ad esempio i *parterre*, una grotta e un'isola quadrata. Le aiuole di Luc La Verdure, essendo di pochi anni più tarde e presentando un certo rigore nelle forme, sembrano invece indirizzate alla pura godibilità estetica.

Il labirinto di Venaria Reale aveva invece una grande estensione ed una forma originale adattandosi in questo senso alle mode del periodo. La figura univa nella pianta un triangolo e un rettangolo che combinava nei percorsi cerchi, esedre, una spirale e spazi lobati. Il labirinto di Venaria fu probabilmente aggiunto perché ritenuto un elemento obbligatorio nel giardino di una corte.

Il castello di Agliè invece si dotò di labirinti intorno al 1766, quando i giardini furono riorganizzati da Michel Benard. Essi erano costituiti da percorsi sinuosi e spiazzi insabbiati ricavati nel solco di due boschetti a limitare il giardino.

A Stupinigi, residenza di caccia, il labirinto fu inserito agli inizi del XIX secolo occupando alcuni settori del rondò e alternandone la simmetria. Era in questo caso costituito da meandri irregolari, in cui si inserivano in parte gli assi diagonali e gli spiazzi del giardino tardo-settecentesco.

3.1.5.1 - Il Castello di Racconigi (Racconigi, Cuneo - 1650)

André le Nôtre inviò il suo progetto per il parco di Racconigi, sotto richiesta dei principi di Carignano ma senza mai recarsi in *situ*. Non è un caso che sia stato lui la prima richiesta dei principi dato lo stretto rapporto tra Francia e i giardini della corte sabauda. È un momento importante in cui il gusto francese arriva in Italia attraverso la figura dei giardinieri, ancora molto legati al dettaglio del *parterre*.

Il parco di Racconigi era di notevole estensione, il primo progetto ufficiale, è datato nel 1650 circa, per la sistemazione del castello e dei giardini fu affidata a Carlo Morello, ingegnere ducale, e

riguardava la sistemazione di castello, giardino e parco⁵³. Il grande progetto di Morello era composto da quattro compartimenti principali ornati circondati da altri dodici compartimenti, per un totale di sedici parterre. Il disegno del progetto documenta anche la presenza di un labirinto decisamente vasto. Esso era lungo quanto il lato delle sostituzioni del castello e di *parterres* realizzati sul sito dell'antico fossato. Il lotto era irregolare e i meandri non ne seguivano le forme ma si basavano su una fitta maglia quadrata, al centro della quale spiccava un bacino ovale che richiamava la vasca al fondo del parco (fig. 97)⁵⁴.

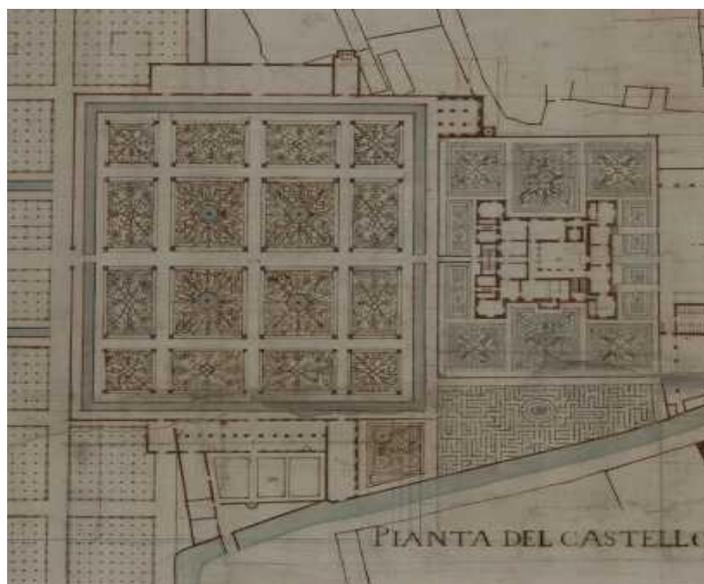
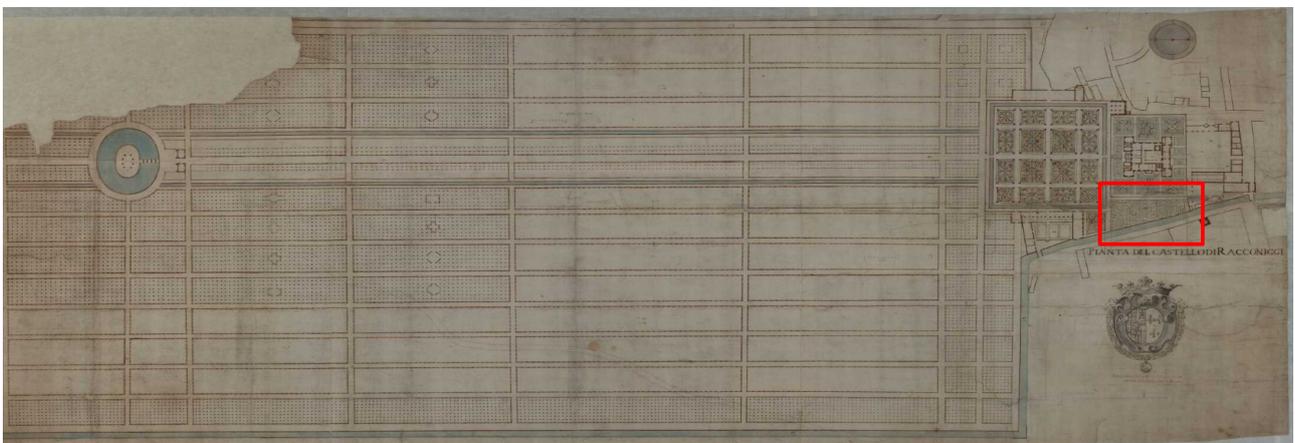


Figura 97 Carlo Morello, *Pianta del Castello di Racconigi*, 1650 (Torino, Archivio di stato, Pianta e disegni, Tipi Savoia-Carignano, mazzo unico, cat 43, fasc. 6, n. 5).

53 Paolo Cornaglia, *Da André le Nôtre a Michel Benard. Il giardino francese alla corte di Torino (1650-1773)*, collana *Centro sudi delle residenze Reali Sabaude. La civiltà delle corti*, Leo S. Olschki Editore, 2021, pp. 21-23.

54 Mirella Macera, Rossana Vitiello, *Racconigi*, collana *Le grandi residenze sabaude*, Allemandi, Torino, Londra, Venezia, New York 2007.

L'idea del labirinto verrà poi confermata anche nei successivi progetti per l'impianto. Si registra l'arrivo di un giardiniere francese Luc La Verdure, come testimoniano tre disegni di parterre, che ricordano un labirinto.

Dal 1656 vengono progettati dedali determinati dall'unione di cerchi e quadrati, per i quali la presenza di stanze verdi e un'annotazione indicano una probabile realizzazione con alberi racchiusi da *palissades*. Dai disegni proposti da Luc La Verdure si evince una profonda conoscenza dei trattati francesi del suo periodo, in particolare quello di Claude Mollet, *Le Théâtre de plans et Jardinege*.

Il primo progetto di mostra un labirinto che combina un quadrato ruotato di 45 gradi rispetto al perimetro con semicerchi lungo i lati; non è chiaro se il disegno riguardi piattabande o siepi (fig. 98).

Il secondo ricalca nella parte centrale il modello romano, con settori da percorrere in sequenza, tuttavia vi si uniscono meandri rettangolari e spiazzi che ricordano stanze verdi (fig. 99). Proprio questo disegno è uguale a quello ideato da Noël Mollet per il trattato di Claude Mollet⁵⁵.

L'ultimo progetto disegnato da Luc La Verdure ha pianta circolare con quattro aree lobate sulle diagonali e uno spiazzo centrale che ospita una struttura ottagonale. Il disegno presenta l'indicazione dell'orientamento e di file di alberi lungo i sentieri (fig. 100).

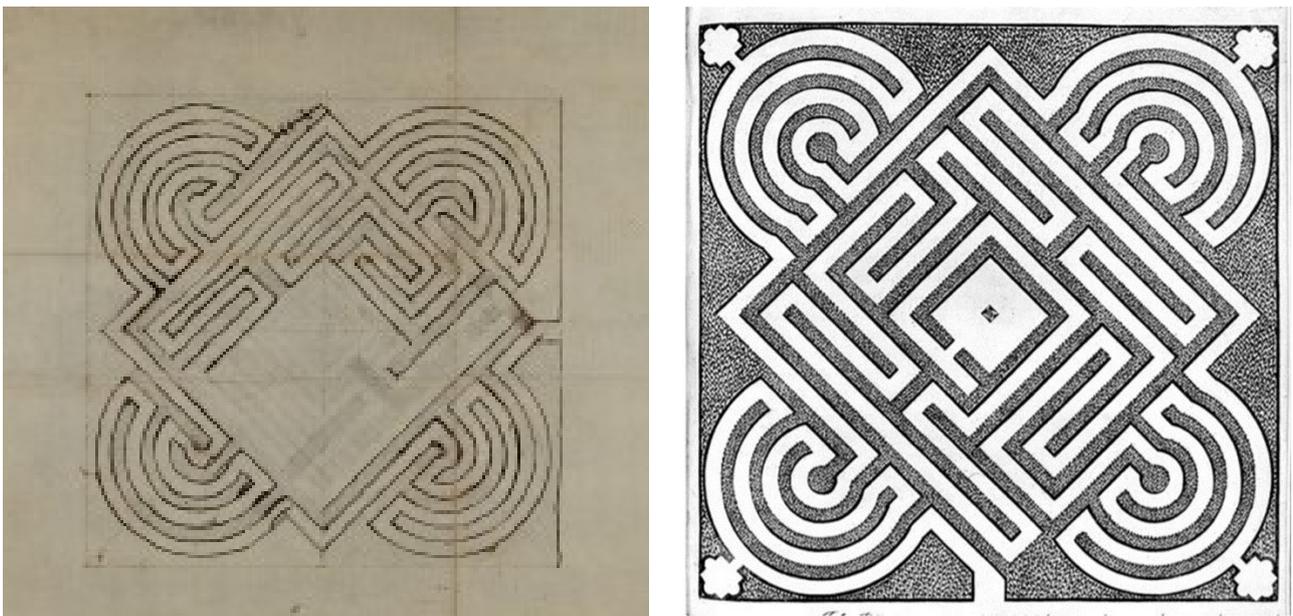


Figura 98 A Sinistra: Luc La Verdure, *Disegni di labirinto per un giardino*, 1656 (Torino, Archivio di Stato, Carte topografiche e disegni, Azienda Savoia-Carignano, Tipi e disegni, Racconigi Parco, mazzo 50). A destra il riferimento: Labirinto, Claude Mollet (Mollet 1652, tav. 22).

⁵⁵ Si fa riferimento alla figura 47, p. 62.



Figura 99 A sinistra: Luc La Verdure, *Disegni di labirinto per un giardino*, 1656 (Torino, Archivio di Stato, Carte topografiche e disegni, Azienda Savoia-Carignano, Tipi e disegni, Racconigi Parco, mazzo 51). A destra il disegno di riferimento: Claude Mollet, *disegno di labirinto*, idea di Noël Mollet (Mollet 1652, Gallica: vista 222).

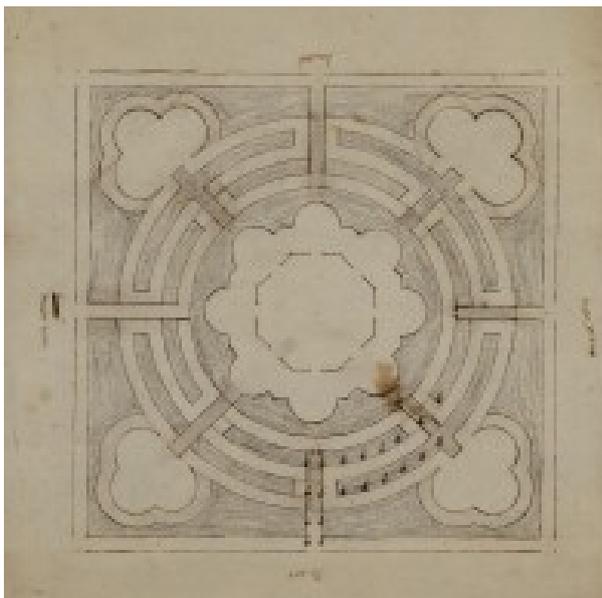
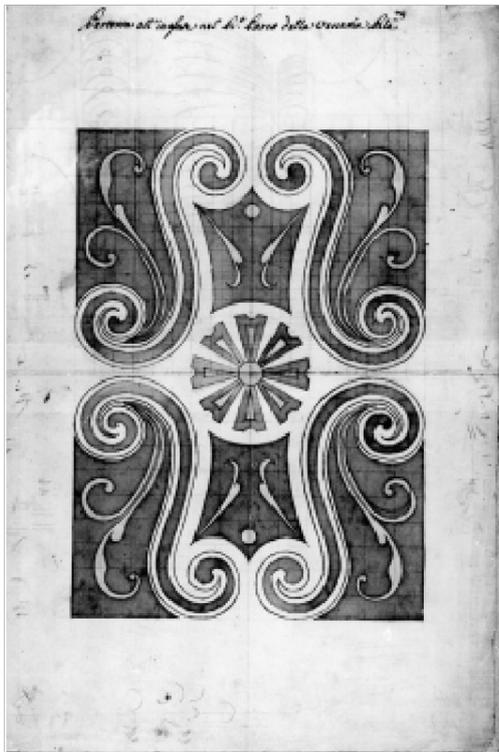


Figura 100 Luc La Verdure, *Abbozzo di labirinto per un giardino*, 1656 (Torino, Archivio di Stato, Carte topografiche e disegni, Azienda Savoia-Carignano, Tipi e disegni, Racconigi Parco, mazzo 52).

3.1.5.2 - Il labirinto di Venaria Reale (Torino – 1729)

Filippo Juvarra ha sicuramente avuto un ruolo importante nei giardini di Venaria Reale⁵⁶. Il parco venne realizzato nella sua porzione meridionale già nel 1708 e venne ampliato a sud con elementi significativi di aggancio territoriale, proprio negli anni in cui Juvarra attende all'ampliamento del



palazzo, iniziato nel 1716. Elementi cardine realizzati sono il viale degli *ah-ah*, il Giardino Inglese e il Giardino a Fiori; questi erano già previsti nel progetto complessivo di matrice francese. Il Giardino Inglese, venne così chiamato per la presenza al centro di un *parterre à l'anglaise*, del parterre resta un rilievo (fig. 101) di fine Settecento.

Figura 101 Giuseppe Battista Piacenza, Carlo Randoni, *Parterre all'inglese nel R. Parco della Venaria Reale*, in *Mobili e arredi fissi ec. Nei Reali Palazzi delineati dagli Architetti Piacenza e Randone 1788* (BCT, ms. Bosio 145, s.n.). Il rilievo documenta il disegno del parterre negli anni in cui Juvarra interviene nel complesso di Venaria Reale.

Resta anche un progetto per il “Portico inglese” di olmi, carpini e strutture tutorie in legno che cingeva il parterre. Gli appartamenti verdi, ovvero le strutture architettoniche di verzura in carpini, olmi e strutture lignee vengono realizzati sulla base di contratti siglati nel 1717 e nel 1722.

Juvarra realizzò anche degli schizzi per la facciata della Citroniera (fig. 102), pensata come grande fondale dell'Allea Reale in piena sintonia con le coordinate del giardino.

Certo è invece il contributo di Juvarra nell'intersezione del viale che separa il Giardino a Fiori da quello Inglese, con il viale degli *ah-ah*, esso rappresentava il limite sud del parco.

⁵⁶ Testi di riferimento: Paolo Cornaglia, *Juvarra e l'architettura dei giardini. Il padiglione del labirinto a Venaria Reale* in Paolo Cornaglia, Andrea Merlotti, Costanza Roggero. *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia. Architetto in Europa*, Roma, Campisano Editore 2014. pp.111-126; Masoero Elisabetta. *Il labirinto di Venaria Reale: simboli, modelli e realizzazioni nei giardini d'Europa*, Rel. Prof. Paolo Cornaglia, Politecnico di Torino, Torino febbraio 2010; Paolo Cornaglia, *Da André le Nôtre a Michel Benard. Il giardino francese alla corte di Torino (1650-1773)*, collana centro sudi delle residenze Reali Sabaude. *La civiltà delle corti*, Leo S. Olschki Editore, 2021.

Gli *ah-ah* impedivano il passaggio a persone e animali, nella zona della Fagianaia invece non esistevano e vi era una cancellata in ferro battuto, oggi scomparsa, realizzata su disegno di Juvarra.

Il labirinto era posto in fondo al parco (fig. 103) a fianco del termine del Gioco del Maglio.

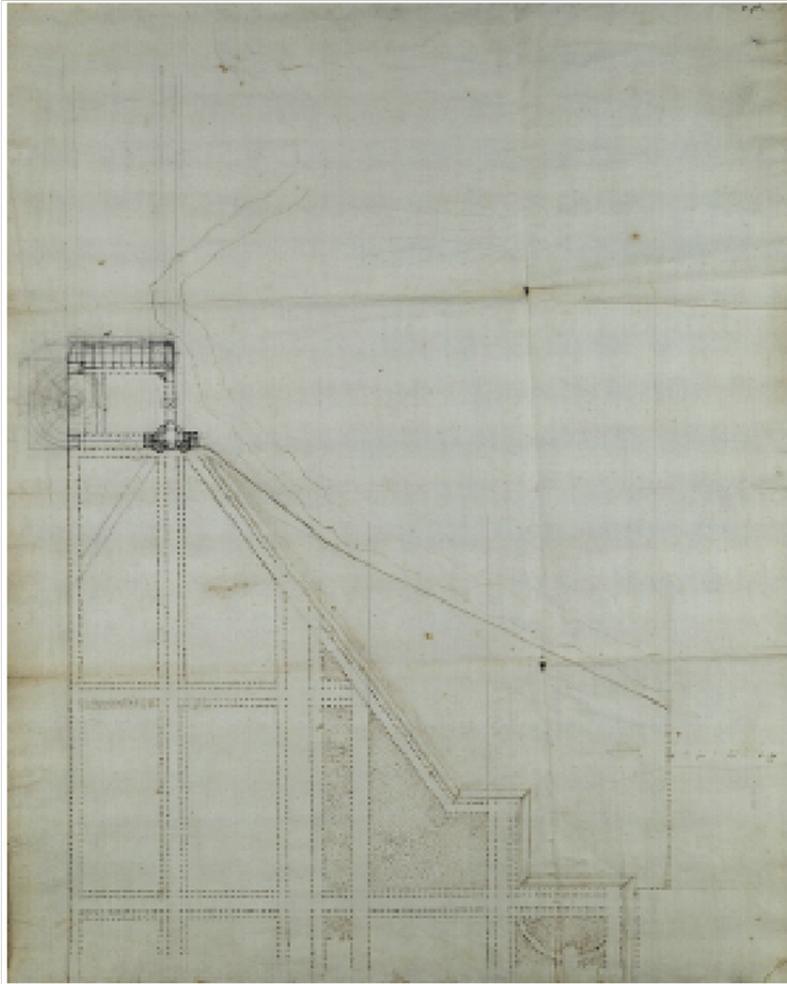


Figura 102 Progetto di ricostruzione della cascina Merli come fondale dell'Allea Reale, s.d. primo quarto del XVIII secolo (AST, Carte Topografiche e Disegni, *Palazzi Reali, Rivoli, Mazzo* 1, n. 3).

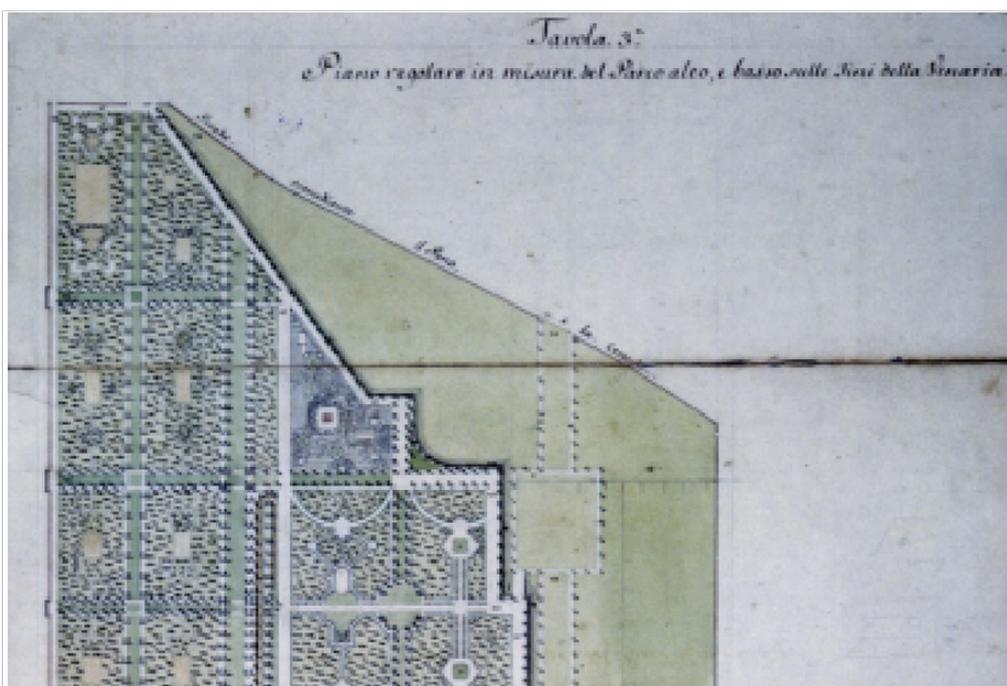


Figura 103 Giacinto Falchetti, Ludovico Perratone, *Piano regolatore in misura del Parco alto, e basso sulle fini della Venaria, 1826 ma 1796-97* (AST, Genio Civile, *versamento 1936*, pacco 13, fasc. 40), dettaglio relativo al labirinto Filippo Juvarra 1720.

Secondo numerose ricerche il labirinto fu inserito nei giardini della Venaria Reale nel secondo decennio del XVIII secolo, era dovuto alla volontà di adeguare il giardino al modello francese. Nel suo progetto Juvarra pose il labirinto in un ampio lotto, l'ideazione venne affidata a Henry Duparc e la realizzazione al giardiniere Giovanni Battista Davico responsabile del parco. L'essenza scelta per la costruzione del dedalo era il carpino.

Dal punto di vista contabile le prime notizie, che riguardano il labirinto come struttura, si hanno dal 1729 al 1730. E' logico pensare che la ideazione del padiglione e la sua costruzione sia parallela a quella del labirinto come suo coronamento (fig. 104-105).

Il padiglione si presenta con la funzione di belvedere al centro del sistema di viali del dedalo ed era decorato con cineserie al suo interno. Il progetto per il padiglione del labirinto di Venaria esiste ed è



conservato nelle raccolte del Museo Civico di Torino. Il disegno n. 51 del volume II degli schizzi di Juvarra rappresenta una struttura con diagonale di circa 13 metri, facciate concave e una scala interna di circa 6 metri⁵⁷.

La presenza del labirinto è riscontrabile fino agli ultimi anni del XVIII secolo, la struttura andò perduta in epoca francese e sopravvisse solo il padiglione anche se abbandonato e ridotto a rudere.

Figura 104 Filippo Juvarra, “pensiero” (veduta e pianta) per il padiglione alla cinese, probabilmente da riferirsi a quello di Venaria Reale (MCT, *Disegni di Juvarra*, Vol I, C. 96, n.115, 1857).

57 Paolo Cornaglia: *Juvarra e l'architettura dei giardini. Il padiglione del labirinto a Venaria Reale*, in Paolo Cornaglia, Andrea Merlotti, Costanza Roggero (a cura di). *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia. Architetto in Europa*, Campisano Editore, Roma 2014, p. 121.

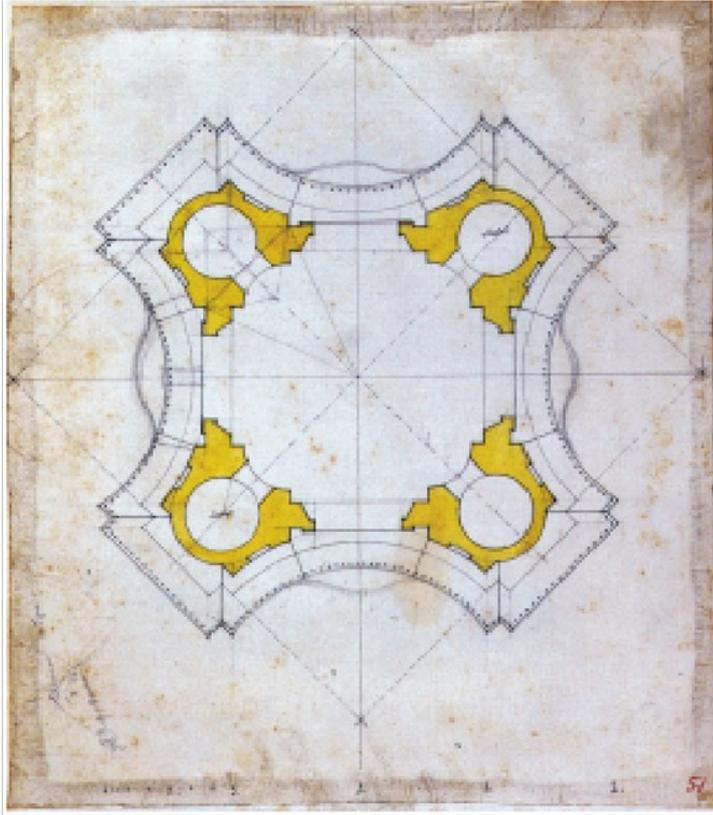


Figura 105 Filippo Juvarra, padiglione del labirinto nel parco di Venaria Reale 1725, pianta del primo piano (MCT, *Disegni di Juvarra*, Vol II, n.51, 1920).

3.1.5.3 - Il Castello di Agliè (Agliè, Torino - 1771)

Il giardino del Castello di Agliè fu progettato da Amedeo di Castellamonte nel 1642 per volere di Filippo d'Agliè⁵⁸ (fig. 106). Il giardino originario era disegnato da *parterres* con delimitazioni di basse siepi e aranci in vaso. Nel giardino alto erano ospitate delle grotte decorate, mentre ad ovest il giardino assume una forma cavea. Il parco era distaccato dal giardino e presentava un'allea interrotta da un rondò e una collina.

Nel 1764 il complesso passò ai Savoia come appannaggio dei duchi del Chiabrese e viene riprogettato su progetti di Ignazio Birago di Borgaro.

⁵⁸ Testi di riferimento: Maria Grazia Vinardi, *Agliè. Castello*, in Ministero dei Beni Culturali e Ambientali (direzione della mostra: Marcello Fagiolo, Vincenzo Cazzato, Alessandro Tagliolini), *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, 8giugno-29 settembre 1991, Roma, Leonardo- De Luca editori 1991; Paolo Cornaglia, *Dal giardino all'italiana al parco paesaggista: i giardini delle residenze sabaude dal XVI al XIX secolo*, in Laura Sabrina Pelissetti, Lionella Scazzotti (a cura di), *Giardini, contesto, paesaggio. Sistemi di giardini ed architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione, tutela*, Leo S. Olschki, Torino 2005; Paolo Cornaglia, *Da André le Nôtre a Michel Benard. Il giardino francese alla corte di Torino (1650-1773)*, collana centro sudi delle residenze Reali Sabaude. *La civiltà delle corti*, Leo S. Olschki Editore, 2021.

Già nel 1775 era stata costruita la grande fontana sul sito del teatro, si erano collegati il giardino ed il parco con due scale e si era riorganizzato l'impianto di entrambi: il primo prevedeva un giardino a fiori, un piccolo labirinto e pergole; il secondo, progettato da Michel Benard, prevedeva allee, boschetti, aiuole dal disegno complesso, due labirinti, un ampio bacino centrale ed altri minori. In particolare la logica generale del progetto si muoveva su quattro fronti: l'unione tra il castello ed il giardino attraverso terrazze e scalinate, valorizzare l'eredità del Seicento e la connessione tra il giardino e parco mediante la Fontana dei fiumi incorniciata da rampe e portici di verzura. Sicuramente il progetto per Agliè supera tutti gli interventi precedenti⁵⁹.

Durante la dominazione francese il castello divenne ricovero e alcuni terreni furono lottizzati ma il parco si mantenne invariato fino al trasferimento a casa reale, quando assunse l'aspetto romantico.

Molti furono i progetti per il "labirinto" realizzati da Michel Benard nel 1771, tutti irregolari e di tipo pluriviario documentati da disegni di dettaglio⁶⁰. Nel primo disegno è rappresentato che nel giardino venne progettato un piccolo pseudolabirinto: tre ambienti di varia forma realizzati all'interno di un boschetto e collegati da sentieri curvi e da una scalinata (fig. 107).

Nel secondo, l'ultima parte del parco ad ovest, viene rappresentato un "labirinto", che ricorda più un *parterre*, bordato da alberi e presentava sentieri delineati con palizzate, sale insabbiate e tenute a prato ed un'isola centrale con una corona d'alberi raggiungibile con quattro scalinate poste ai lati (fig. 108).

Nell'ultimo disegno invece è rappresentato un boschetto orientale che ospitava al suo interno un "labirinto", simmetrico rispetto all'asse trasversale con curve e sale ovali tracciate tra gli alberi. Al centro vi era anche in questo caso un'isola di forma quasi circolare raggiungibile con una scala (fig. 109).

59 Paolo Cornaglia 2021, *op. cit.*, p. 177.

60 AST, Carte topografiche e disegni, *Palazzi reali, Venaria Reale*, n.26. L'indicazione topografica è errata.

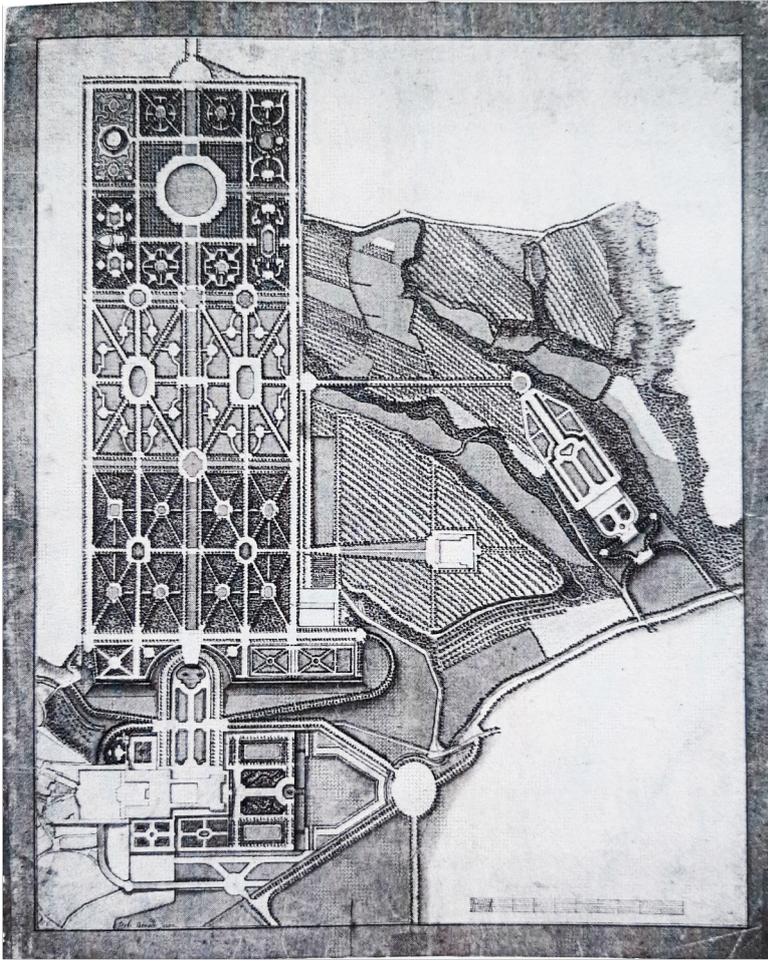


Figura 106 Michele Andrea Benard, Planimetria del Castello di Agliè e del suo giardino, 1765 circa (AST, Tipi Duchi di Genova, Agliè, n. 3/22).

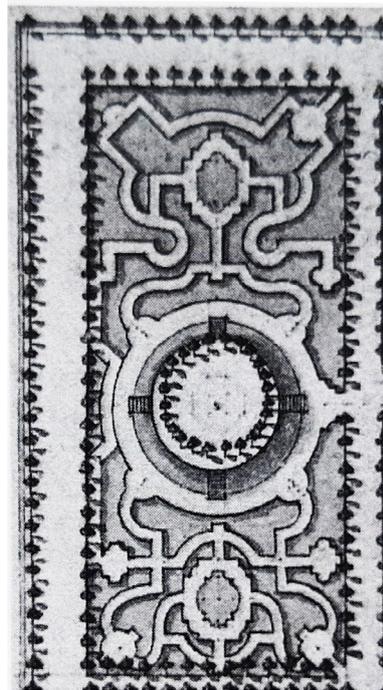
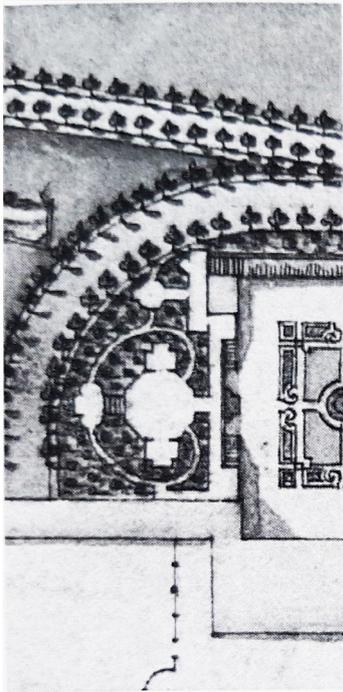
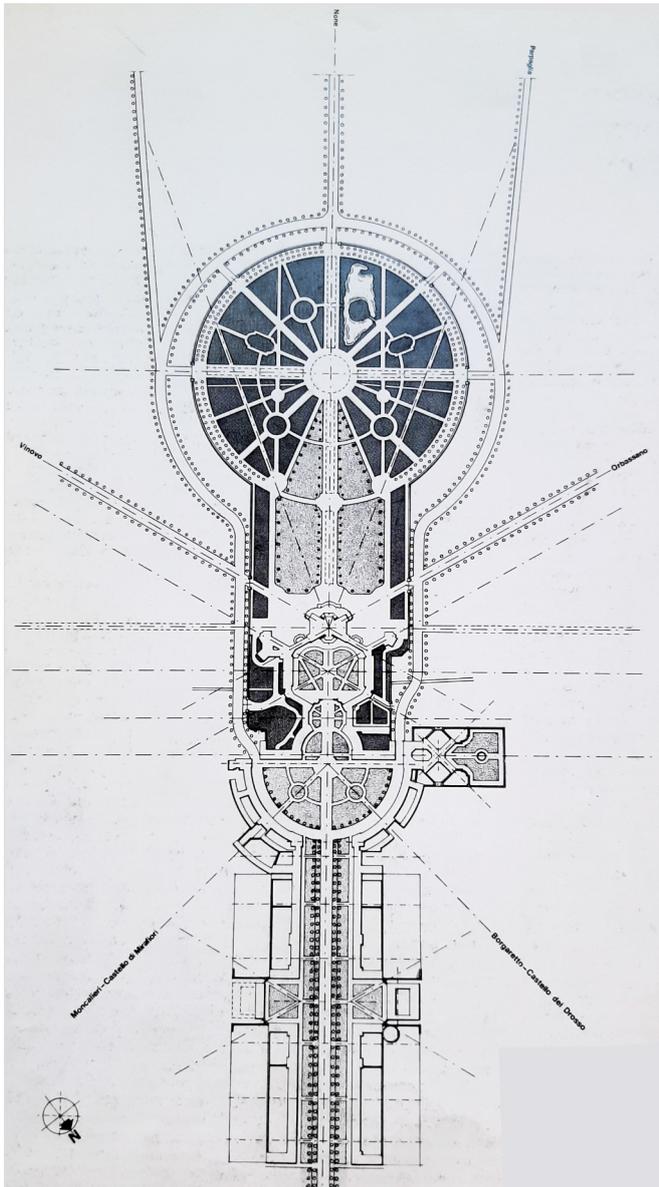


Figura 107-108-109 Michel Benard, *Piano del parco d'Agliè ed adiacenze* (Torino, Archivio di Stato, Carte topografiche e disegni, Duca di Genova, Tipi del Duca di Genova, Agliè).

3.1.5.4 - La Palazzina di Caccia di Stupinigi (Stupinigi, Torino - 1800)

Il giardino della Palazzina di caccia di Stupinigi fu progettato da Filippo Juvarra, nella seconda metà del Settecento, per volere di Vittorio Amedeo II⁶¹. Il giardino occupava una vasta area di forma rotonda, chiamata rondò (fig. 110), da cui partivano le rotte di caccia che impostavano il disegno del territorio. La stella dei viali di olmo e pioppo tagliava una superficie trattata a prati e definiva dei varchi del muro di recinzione, chiusi da cancellate. A questo impianto si univano i due settori a



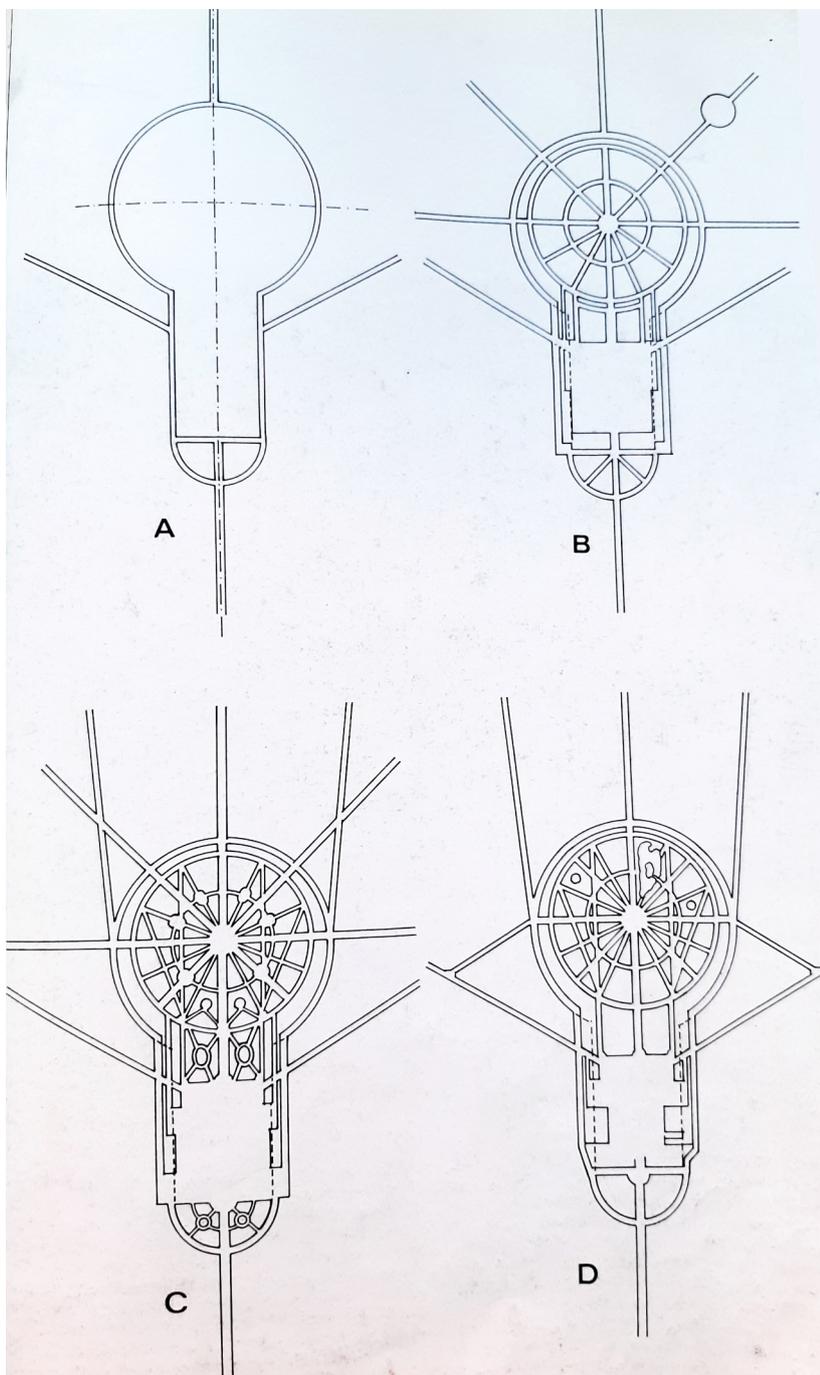
broderie e le stanze verdi realizzate in carpino, l'altro lato dell'edificio affacciava su corti e l'emiciclo *en bowlingrin*. Gli appartamenti verdi erano l'elemento più ricco del giardino, con sei filari paralleli collegati da arcate in ferro, le pareti verso il *parterres* aperte con arcate e finestre ed il viale mediano coperto con volte a botte; a distanze regolari si aprivano stanze coperte da cupole concluse da pinnacoli.

Figura 110 Planimetria generale dell'insediamento architettonico di Stupinigi con lo schema dei giardini all'interno del grande *rondò* circolare e gli assi delle fighe prospettive, delle strade e rotte di caccia. Il disegno delle aiuole all'interno del cortile centrale della Palazzina e nello spiazzo semicircolare delimitato dalla grande esedra corrispondente allo schema settecentesco. Le linee tracciate indicano le strade e i tappeti erbosi oggi scomparsi. Nel grande giardino circolare sono indicati i percorsi dei viali secondo lo schema ancora oggi esistente (Gritella p. 217).

61 Testi di riferimento: Gritella Gianfranco, *Stupinigi dal progetto di Juvarra alle premesse neoclassiche*, Panini, Modena 1987, pp. 215-241; Defabiani Vittorio, *Il progetto del territorio: l'intorno di Stupinigi e i rilevamenti del Settecento*, 2002; Carla Enrica Spantigati (a cura di), *La palazzina di Stupinigi*, collana *Le grandi residenze sabaude*, Allemandi, Torino, Londra, Venezia, New York 2007; Paolo Cornaglia, *Da André le Nôtre a Michel Benard. Il giardino francese alla corte di Torino (1650-1773)*, collana *centro sudi delle residenze Reali Sabaude. La civiltà delle corti*, Leo S. Olschki Editore, 2021.

All'*étoile* si aggiunsero altri viali rettilinei e diagonali ed un *parterre en patte d'oie* centrale, con funzione di cannocchiale prospettico (fig. 111).

Il disegno del progetto di Benard, reso noto da Gianfranco Gritella e Vittorio Defabiani, mostra i caratteri generali del giardino poi variati nei dettagli nel corso della realizzazione ma non nella struttura generale. Benard eredita la forma circolare dal progetto di Juvarra. L'interno del tondo è circondato da muri e bordato da una doppia fila di alberature, ne consegue: quattro grandi spicchi a prato nella parte meridionale e sei in quella settentrionale. Gli spicchi a sud prevedevano un



tattamento decorativo mentre gli spicchi della parte settentrionale del giardino erano suddivisi in ulteriori compartimenti trattati a prato (fig. 112).

Figura 111 Successione schematica delle principali variazioni nel tessuto planimetrico dei giardini di Stupinigi della 1730 ad oggi.

A) situazione nel luglio 1730

B) 1740

C) ultimo ventennio del XVIII secolo

D) stato attuale.

Il tracciato indica il tracciato esterno del viale perimetrale nel disegno A e corrispondente al percorso del viale periferico secondo il progetto di Juvarra (Gritella p. 241).

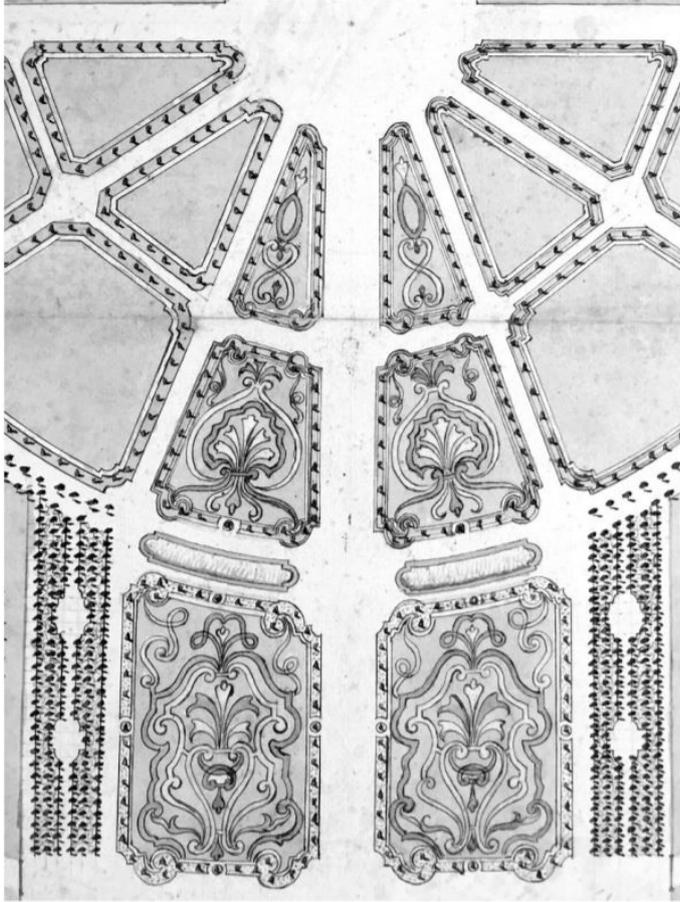


Figura 112 Michel Benard, *Plan du jardin de la Royale Maison de Stupinis*, 1740 (BRT, Disegni VI 65).

Alla fine del secolo un settore di prato venne trasformato in *parterre* ed un altro fu mutato in labirinto all'inizio dell'Ottocento (fig. 113).

Il labirinto si pensa sia stato realizzato agli inizi del XIX secolo. Esso aveva forma trapezoidale e di tipo pluriviario. Il labirinto occupava una superficie di circa 250 mq ed aveva una struttura abbastanza complessa, riconoscibile fino agli anni Settanta del Novecento.

Il labirinto inglobava due delle allee, vi erano tre sale due circolari e una rettangolare lobata che si poteva raggiungere direttamente (fig. 114).

Il labirinto di Stupinigi è paragonabile a quello di Venaria Reale e forse vi si ispirava; ha forme molto spigolose che non sono riscontrabili nel labirinto di Agliè. Come esempio più vicino in ordine di tempo, vi sono similitudini nella forma di alcuni tratti del percorso, come l'emiciclo formato dalle siepi all'ingresso sul perimetro esterno ed un tratto a zig-zag, una caratteristica abbastanza rara.

Un rilievo del dedalo realizzato da Foglietti ha forme fantasiose, con le allee lasciate libere e il disegno delle pareti tracciato sull'erba (fig. 115).



Figura 113 Veran, misuratore, *Pianta del regio Parco di Stupinigi*, inizio XIX secolo. Inchiostro, acquerello e tracce di matita su carta (Archivio di Stato di Torino, Sez Corte, Carte topografiche segrete, 37 A.V. rosso).

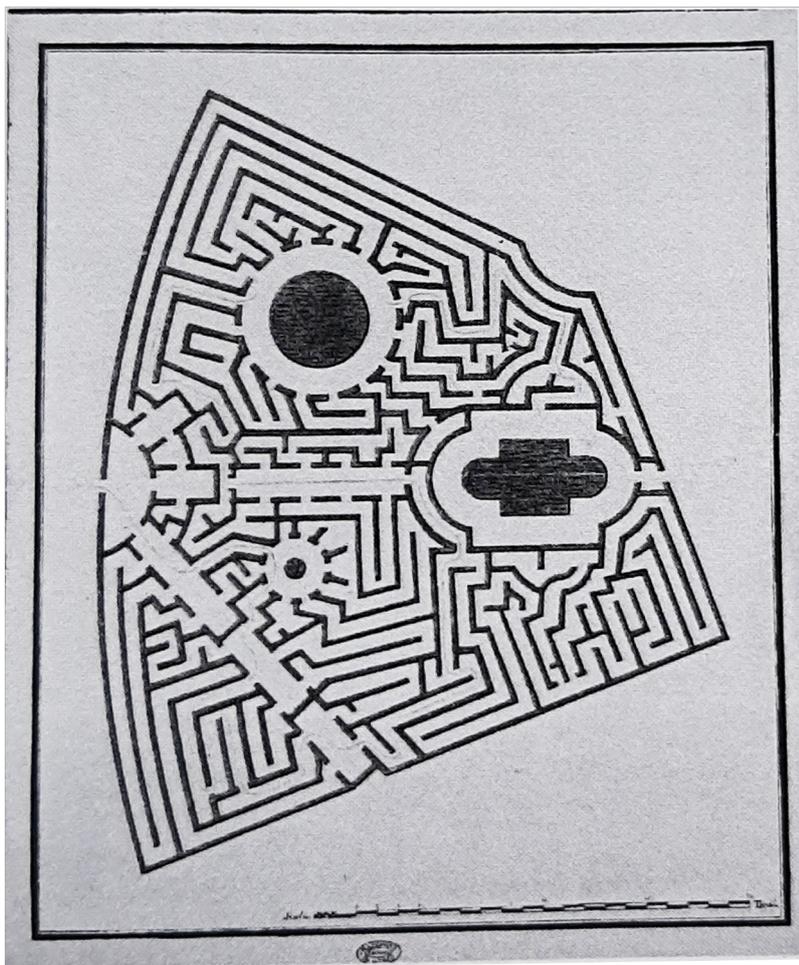


Figura 114 Pianta di labirinto. Giardini che si credono della Venaria Reale, in realtà planimetria del labirinto di Stupinigi (Torino, Archivio di Stato, Carte topografiche e disegni, Palazzi Reali e altre fabbriche regie, Venaria, Venaria fabbrica, n. 26).

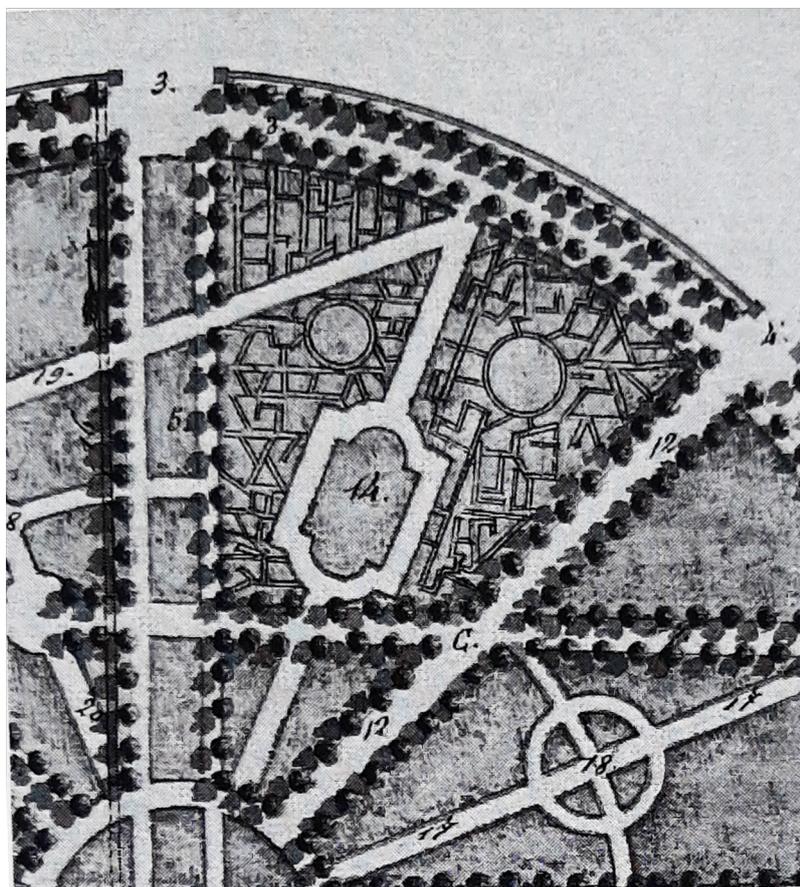


Figura 115 G. Foglietti, *Real Palazzina di Stupinigi*, 1864 (Torino, Archivio di Stato, Casa di Sua Maestà, Tipi e disegni).

4- QUARTA PARTE: IL LABIRINTO DEL CASTELLO DI MASINO CARAVINO, TORINO

4.1 - Il paesaggio del Canavese, cornice del Castello

Il castello di Masino nei pressi di Caravino è oggi proprietà del FAI, Fondo per l'Ambiente Italiano, ed è citato per la prima volta in un documento del XI secolo⁶². Nel corso dei secoli venne distrutto più volte, in quanto, controlla un territorio di grande importanza strategica, dominando la via di comunicazione tra Vercelli e Ivrea e tra la Savoia e Milano. Questo spiega perché il feudo dei Masino sia stato tanto ambito diventando luogo di assedi e battaglie, grazie alle quali la famiglia dei conti di Masino divenne una delle più rappresentative del potere feudale che nel Medioevo dominò le terre del Canavese.

Dalla fine del Duecento tutto il Canavese, e Masino, comincia ad essere interessato dall'espansione dei Savoia, situazione che durerà fino al Settecento, sotto la guida del conte Carlo Francesco Valperga di Masino.

Vengono chiamati ad abbellire i siti dell'intorno del Castello artisti emergenti presso la corte sabauda come ad esempio il giardiniere Michel Benard e l'ingegnere André Guibert. Benard, Direttore dei Giardino Reali di Torino, era arrivato appositamente da Parigi nel 1739 e risulta artefice di tre importanti progetti di giardini alla francese: prima opera a Stupinigi intorno al 1740 poi ad Agliè intorno al 1766⁶³.

Dalla fine del Seicento a metà del Settecento lo stato sabauda è una struttura che ruota intorno alla figura del sovrano, impegnato in un processo di attivazione dello stato, la formazione di una milizia

62 Questo capitolo si basa su: Lorenzo Faletto, Giuseppe Ravera, *Ivrea e Canavese nelle antiche stampe*, Ivrea 1977; Beatrice Niccolini, *I Valperga e i Savoia. Due dinastie per un regno*. Vallecchi Editore, Firenze 1986; Walter Barberis, *Le armi del Principe. La tradizione militare sabauda*, Einaudi, Torino 1988; Andreina Griseri, Le guide del FAI, *Il Castello di Masino*, Electa, Milano 1989; Massimo Venturi Ferriolo, *Il giardino specchio della regalità*, in *Giardini Regali, Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo* a cura di Monica Amari, Electa, Milano 1998; Busano Michela Maria Chiara, Ottolenghi Myriam Daniela, *Giardino e Parco di Masino*, rel. Prof. Vittorio Defabiani, Politecnico di Torino, Torino febbraio 2000.

63 Paolo Cornaglia, *Dal giardino all'italiana al parco paesaggista: i giardini delle residenze sabaude dal XVI al XIX secolo*, in *Giardini, contesto, paesaggio. Sistemi di giardini ed architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione, tutela*, Leo S. Olschki, Torino 2005, pp. 466-467.

nazionale e la creazione di un nuovo apparato burocratico. L'unificazione territoriale e la creazione della milizia hanno come scopo quello di rinforzare le connessioni tra territori lontani, diversi per lingua, cultura e tradizione.

4.1.1 - Il territorio e il borgo di Masino

Pietro Azario, nel *De bello Canepiciano*, manoscritto cartaceo conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, dell'area canavesana del XIV secolo ci dà un'immagine ricca di suggestione⁶⁴:

un paesaggio collinare popolato da castelli con frutteti e boschi, popolati di selvaggina dove i frutti

della terra e della caccia sono abbondanti e i fiumi sono ricchi di pesci (fig. 116).

In questa immagine il borgo e il castello di Masino sono raffigurati insieme ai diversi consortili feudali dei conti di Valperga di Biandrate.



Figura 116 Il borgo e il castello di Masino sono raffigurati in basso a destra, accanto al corso della Dora. Pietro Azario, *De bello Canepiciano*, manoscritto cartaceo del XIV secolo (Biblioteca Ambrosiana, Milano, fogli 75v-76r).

⁶⁴ Lorenzo Faletto, Giuseppe Ravera, *Ivrea e Canavese nelle antiche stampe*, Ivrea 1977; Pietro Azario, *De bello Canepiciano* manoscritto cartaceo conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, (D 269 inf, fogli 75v-76r), p. 8-9.

Il castello di Masino e il suo borgo sono molto antichi. Un atto di alienazione di beni tra i feudatari canavesani, risalente al 1070, conferma tale antichità e l'importanza e notorietà del luogo. Collocato tra la Dora e il naviglio di Albiano, arroccato intorno al castello, il borgo di Masino dopo l'età feudale non ha avuto occasioni di ampliarsi.

L'importanza del luogo era legata in antichità al fatto che il castello si trovava a difesa della strada che fino al XIX secolo costituiva la comunicazione tra Vercelli e Ivrea non lontano dal canale di Albiano.

Sia la strada che il naviglio costituivano una fonte di ricchezza che spiega in parte le vicende tormentate di questo luogo e le lotte per il loro possesso.

La litografia *Album delle principali castella feudali della Monarchia di Savoia* di Gonin testimonia la consistenza del borgo ai piedi del castello nell'Ottocento⁶⁵ (fig. 117) ed anche la documentazione catastale dell'epoca (fig. 118). Oltre le immagini possiamo ricordare la descrizione del Bertolotti durante le sue passeggiate nel Canavese:

« il villaggio è famoso nella storia per i suoi valorosi feudatari e per vari fatti d'armi ne' quali si trovò involto. Gli abitanti primitivi furono servi, coloni, addetti al castello ed altri che a poco a poco ebbero il permesso di fabbricare abituri ove trovavano ad esercitare il loro mestiere ed a vendere le loro merci; ma gli assedi, gli assalti, le prese non permisero guari che il comune prendesse grandi proporzioni. Il luogo era fertile e ben coltivato, il clima temperato, in modo che le olive vi possono vegetare come in un'oasi, produce specialmente granoturco, segale, marzuoli e soprattutto vino, di cui quelli rossi di lusso e scelti, fecero degna mostra all'Esposizione nel 1864 a Torino esposti dal Conte Cesare Valperga di Masino. »⁶⁶

Il paese seguì nel tempo la storia del castello e dei conti: più volte distrutto e ricostruito, raggiunse l'assetto attuale nel Settecento, quando i feudatari avevano ormai stabilmente legato la propria sorte a quella della casa sabauda.

65 Enrico Gonin, *Album delle principali castella feudali della Monarchia di Savoia*, conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, 1842-54, citato in Lorenzo Faletto, Giuseppe Ravera, *op. cit.*, p. 216.

66 Bertolotti, *op. cit.*, pp. 340-341.

Agli inizi del Settecento il castello di Masino cessa di essere teatro di eventi sanguinosi e diventa un luogo noto.



Figura 117 Enrico Gonin, *Veduta del castello di Masino* collezione del 1842-54, sono visibili il tempio neogotico e il parco, ancora in fase di ampliamento; sotto il castello si estende il borgo di Masino (da litografia: *Album delle principali castella feudali della Monarchia di Savoia*, Biblioteca Reale di Torino 1845).

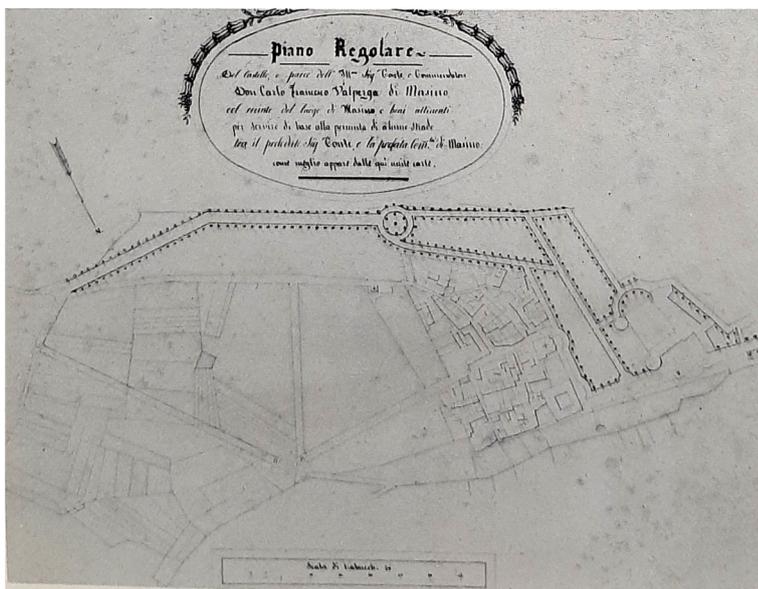


Figura 118 Mappa catastale del borgo di Masino 1810, il bordo è raffigurato prima che fosse tracciato il viale del Valentino e fosse abbattuto parte del ghetto (Le guide del FAI p. 52).

Nella sua forma originaria del XI secolo, il Castello di Masino è stato per molti secoli la residenza principale dei Valperga, discendenti secondo la tradizione da Arduino d'Ivrea.

Guido II, fratello di Arduino, incrementa i possedimenti acquistando da un ricco signore del Monferrato 2000 iugeri di terra con i beni e i diritti in essa contenuti. Queste terre sono Masino, Vestigné, Caravino e Cossano. Guido II si può considerare dunque il primo Conte di Masino.

L'evoluzione del Castello e del borgo di Masino si sviluppa nei secoli successivi, l'aspetto odierno si deve alle ulteriori modifiche settecentesche.

Il feudo di Masino per la sua posizione era molto ambito: fu luogo di assedi e battaglie grazie alle quali la famiglia dei Conti di Masino prima, e dei cugini Valperga poi, divenne una delle più rappresentative famiglie del potere feudale che nel medioevo dominò le terre del Canavese.

Nel corso del XIV secolo il castello rimase coinvolto nelle dure lotte tra i Savoia, gli Acaja, i Visconti e gli stessi Conti di Masino; nel 1387 il castello venne occupato e distrutto da Amedeo VII di Savoia che nel 1390, concesse il perdono ai Masino, in cambio di 1000 fiorini.

Dalla fine del XVII secolo quando i feudatari legarono la propria sorte a quella dei Savoia, il castello e il borgo cessarono di essere luogo di battaglie e divennero luogo deputato alle arti⁶⁷.

4.1.2 - Il Castello di Masino: da fortezza medioevale a dimora di *loisir*

Beatrice Niccolini nel suo libro *i Valperga e i Savoia* descrive il castello e ci racconta che

« Le contese con i Savoia, continuamente insediati nelle loro prerogative sovrane dagli orgogliosi e petulanti discendenti di re Arduino, ne causarono due volte lo smantellamento; e tre assedi, [...] ne causarono danni di grande entità. Si dovette quindi provvedere alla ricostruzione, pur mantenendo quelle parti che avevano resistito all'assalto dei nemici e alle vendette dei Savoia, perché la solidità della costruzione non permetteva la sua assoluta distruzione, essendo inattaccabile anche dal fuoco. In queste occasioni venivano apportate quelle necessarie modifiche per renderlo più bello, più abitabile e più spazioso. Accanto a questi radicali cambiamenti, ogni generazione portava il suo contributo di idee, di gusti e di comodità [...] tanto che ora si presenta come un'immensa costruzione che ha le caratteristiche sia del castello che della villa [...] dal torrione originario del X secolo, all'ala dell'estrema destra della L che ne rappresenta la forma odierna e dove il Viceré, alla fine del Settecento fece costruire lo scalone che porta al primo piano. »

67 Beatrice Niccolini, *I Valperga e i Savoia. Due dinastie per un regno*, Vallecchi Editore, Firenze 1986.

Il castello appare come un esteso quadrilatero dominato da un edificio del Seicento e Settecento a “L” e da un massiccio torrione circolare. L’intera struttura si eleva su alte mura medioevali in parte coincidenti con quelle visibili.

La fortezza si sviluppa dal grande torrione ed occupa i lati nord-ovest dell’antica pianta quadrata.

L’edificio incorpora il mastio medioevale a nord-ovest e termina nell’angolo sud-est con un padiglione detto “Torre dei Venti”. Il quadrilatero, cinto da alte mura, era difeso verso il borgo, a sud e ad est, da fossati, barbacani e alte mura; ad ovest dal fianco scosceso della collina e dal paese di Vistigné; a nord, dal lato che guarda Caravino e la Serra di Ivrea, dalle opere difensive dell’ingresso costituite da una salita lungo il rapido pendio della collina.

Il castello e il suo borgo erano dunque fortificati e, se le forme della fortificazione del borgo sono mutate nei secoli e le opere a difesa sono oggi scomparse, è rimasto molto del castello.

Il mastio rettangolare, che ospita i saloni delle grandi occasioni pubbliche del castello, è percorso, nello spessore delle sue murature, da scale e passaggi nascosti. Il collegamento tra i vari piani avviene mediante una scala a chiocciola dalla quale si accede a costruzioni minori che ospitavano alloggi e locali di servizio.

Il grande torrione circolare, che oggi domina l’intera costruzione, un tempo faceva parte di quell’apparato difensivo che prevedeva la presenza di quattro torri angolari e di uno sviluppo generalmente quadrangolare.

Nonostante le numerose distruzioni, ricostruzioni, le aggiunte e le modifiche il Castello di Masino è sempre stato un insieme armonico; le stratificazioni non hanno generato un complesso caotico ma un edificio equilibrato ed imponente (fig. 119).

La collaborazione tra i proprietari e gli artisti chiamati a prestare la loro opera ha contribuito a rendere questa signoria, posta ai piedi delle Alpi, degna dei sovrani.



Figura 119 Veduta del castello dal viale dell'allea. Sulle due antiche torrette, a sinistra si nota l'ala con l'appartamento della marchesa di Agliè, a destra l'appartamento della regina, frutto delle ricostruzioni cinquecentesche (Le guide del FAI p. 63).

4.2 - Il giardino come affermazione di potere

Con le precedenti premesse possiamo dire sicuramente che i Valperga desideravano affermarsi nella corte Sabauda, per far ciò era necessario riplasmare l'immagine del castello e il suo giardino.

Per comprendere lo stretto rapporto tra il giardino e l'affermazione del potere è necessario fare un passo indietro infatti, con la pace di Vestfalia del 1648, che vede la Francia confermare la sua potenza di livello europeo, si apre per l'Europa un periodo di maggiori certezze sostenute dalle scoperte scientifiche e fondate sull'assolutismo monarchico.

Partendo dai principi dell'estetica classica, che esprimono il riscatto da tutti i conflitti e da tutte le inquietudini che avevano caratterizzato la prima metà del secolo, il barocco glorifica le vanità terrene; prima fra tutte la sete di potere.

Massimo Venturi Ferriolo nel suo articolo *Il giardino specchio della regalità*⁶⁸ scrive « il giardino è il luogo privilegiato dalla relazione tra l'uomo e la natura [...] è opera d'arte, prodotto della libertà umana che dà forma, crea, modifica e costituisce l'orizzonte della contemplazione. Simbolo della natura, sua "figura", sua immagine, il giardino è arte della bella disposizione del suolo con finalità

⁶⁸ Massimo Venturi Ferriolo, *Il giardino specchio della regalità*, in Monica Amari (a cura di), *Giardini Regali, Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, Electa, Milano 1998. pp. 44-48.

estetiche: ha lo scopo di rappresentare e fissare nella temporalità della natura oltre i secoli, la vita temporanea dell'individuo [...]. »

All'inizio del XVII secolo Nicolas D'Amour, autore del *Traité de la Police*⁶⁹ afferma che non esiste al mondo esercizio più regale di quello dei giardini. Egli dedica parte del suo trattato ai giardini, delineando la loro storia fino ad elaborarne i regolamenti. Per D'Amour il desiderio della felicità è aperto solo ai potenti attraverso la signoria sulla natura, l'arte del giardiniere è paragonabile a quella del legislatore che civilizza i popoli selvaggi. D'Amour⁷⁰ spiega che

« i giardini iniziarono a cambiare aspetto con Francesco I: questo principe, padre e protettore delle scienze e delle arti, rese i suoi giardini più levigati e più regolari, togliendo ciò che appariva troppo campestre e aggiungendo nuovi abbellimenti. Allora si videro, al posto dei semplici prati, dei parterres in compartimenti ritagliati, riempiti dai fiori più rari e con maggior simmetria: la curiosità e il buon gusto aumentarono sempre di più e la magnificenza dei giardini giunse alla sua massima perfezione sotto il regno di Luigi XIV. »

Ferriolo nel suo articolo continua chiedendosi il ruolo del re in questo contesto tra natura, arte e politica e da dove ha origine la regalità, a questi quesiti i teorici offrono una risposta che rivela l'essenza naturale della monarchia; un elemento che rafforza la grazia divina e la volontà della nazione. Scrive infatti « dal giardino, dal suo ordine, dal suo essere specchio del mondo. [...] la vocazione per i giardini è una componente offerta dalla natura a tutti gli uomini in quanto immagine della loro origine, non va quindi ricercata nella persona del re. Egli non è la causa motrice dell'attenzione per una particolare cura degli impianti: il sovrano ascolta meglio la voce della natura e guida gli uomini alla coltura. »

I processi di evoluzione politica, sociale e culturale che cambieranno il volto dell'Europa si fanno strada nei primi anni del Settecento. Il progresso scientifico, già affermato nel primo Seicento nelle intuizioni spaziali di René Descartes, di Blaise Pascal e di padre Nicéron⁷¹, promuove un'esperienza spaziale legata a nuovi concetti dell'ottica che hanno specifico riferimento alle innovazioni di André

69 Ferriolo, *ibidem*.

70 Ferriolo, *ibidem*.

71 Clemens Steenbergen, Wouter Reh, *Architecture and Landscape*, Prestel 1996.

Le Nôtre nei rapporti di spazio e di collegamento con il territorio di parchi e giardini. Con queste premesse un nuovo concetto della natura e conseguentemente dell'arte dei giardini che avrà un maggior sviluppo in Inghilterra e non nell'Europa dell'Antico Regime.

Nel XVII secolo si affermano i giardini formali con una conseguente espressione del potere. Durante il regno di Luigi XIV si impone il concetto di arte ufficiale: strettamente legata al potere e al tempo stesso strumento di consenso che anche nella gestione dello spazio di *loisir* gestisce la coreografia e l'etichetta di corte, come assioma del potere.

In questo quadro il giardino svolge un ruolo fondamentale: è la dimostrazione di un potere che si esprime attraverso la trasformazione dell'ambiente naturale. Vittorio Defabiani in *Ville Sabaude* scrive:⁷²

« la reggia, le ville e i giardini sono lo scenario coreografico, che nel Seicento, con l'assunzione di assialità programmaticamente prioritarie, si incentra ideologicamente in una prospettiva a un solo punto di fuga, proprio a definire l'unicità dell'artefatto costruito focalizzato sulla maestà. In questa logica le “maison de plaisance” nel rimando agli emiteatri o al paesaggio circostante, sentito quale grande teatro, sottolineano la singolarità di un contesto spaziale e architettonico che si fa scena [...] Si attua così, col ricorso al teatro, il divertimento, le “invenzioni”, un complesso commento che trasla proprio nello spettacolo il sotteso significato politico con la partecipazione di personalità di Corte, nella costruzione allegorica che su vuole imporre anche attraverso uno spazio architettonico effimero. [...] L'universo artificiale del giardino viene così accostato a quello del teatro, sia a livello di episodi specifici che nel significato più generale. Il giardino e il teatro diventano strutture intercambiabili. »

Quindi il giardino diventa il teatro degli eventi della corte, un luogo privilegiato. Di ciò ne parla anche Marcello Fagiolo ne *Il giardino sulla scena del manierismo e del barocco*⁷³ affermando che il giardino imita il teatro con un processo tipicamente barocco di doppia funzione, “*il giardino imita il teatro che a sua volta imita la natura*”.

⁷² Busano, Ottolenghi 2000, *op. cit.*, p. 55

⁷³ Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, Vincenzo Cazzato, *Lo specchio del Paradiso. Giardino teatro dall'Antico al Novecento*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1997.

Nell'ambito dell'arte dei giardini si assiste, per tutto il Settecento, ad una continua riproposizione dei principi compositivi del giardino francese.

Questa concezione di giardino si fa strada in Italia e utilizzate nelle residenze Sabaude, dovuto ad una possibile mancanza di una forte tradizione di giardini e la vicinanza con la Francia. Inizialmente la moda si afferma con una interpretazione scenografica nuova, la quale peraltro non si allontana mai dai principi fondamentali. L'intero complesso della villa e dei giardini, nella concezione spaziale barocca, si costruisce in relazione al contesto ambientale, sia dal punto di vista prospettico che da quello paesistico. Parte del paesaggio viene inglobata nel giardino e rimodellata allo scopo di dilatare le dimensioni ed esaltare le profondità delle visuali.

In Italia certi elementi del giardino francese che riproponevano in forme nuove le nostre stesse ideazioni sono facilmente assorbiti prima in Piemonte e poi altrove.

4.3 - Il giardino del Castello di Masino: dalla progettazione alla realizzazione

Lo studio dell'archivio del Castello di Masino, i documenti e i disegni hanno permesso di comprendere quale sia stato il percorso ideativo del parco del Castello.

La prima parte dell'indagine ha riguardato la vicenda di Carlo Francesco I Valperga, Conte di Masino, committente del grande progetto di rinnovamento realizzato tra il Seicento e il Settecento. Il conte ha fatto del Castello la sua residenza e il giardino ha assunto una posizione di rilievo nel piano di sistemazione del sito. Il tentativo del Conte era anche quello di riscattare la sua posizione agli occhi di Vittorio Amedeo II di Savoia che si recava spesso in visita al Castello con la moglie Anna d'Orleans e con tutto il loro seguito.

Il giardino, come espressione del potere, è diventato il fulcro della composizione; esso rappresentava nella fase seicentesca da un lato la ripresa di schemi di giardino all'italiana e dall'altro un momento di sintesi e mediazione dei modelli francesi.

Il Conte sentendo il bisogno di rendere il castello adatto alle esigenze dei Duchi, negli anni che vanno dal 1700 al 1715, diede inizio a una serie di lunghi lavori dei quali oggi abbiamo testimonianza nelle

frequenti lettere che si scambiavano il Conte, l'ingegnere Ludovico André Guibert e il direttore dei giardini Henry Duparc.

Le esigenze del Conte dovute al variare della moda e al cambiamento del gusto hanno indotto Duparc a progettare grandiosi lavori avvalendosi, per le opere di sostegno, dell'aiuto dell'ingegnere Guibert.

La mole dell'intervento è stato tale da richiedere la collaborazione di due distinte figure professionali.

L'ingegnere che si è occupato delle opere di sbancamento e del calcolo dei muri di sostegno ed il giardiniere che si è occupato della composizione degli spazi e della scelta dell'apparato vegetale.

Ovviamente il confine tra gli incarichi è molto sottile in quanto il compimento di un'opera unitaria non consente ai due autori di prendere decisioni prescindendo dalle idee dell'altro.

Per quanto riguarda l'ingegnere Ludovico André Guibert l'articolo di Franco Quaccia⁷⁴ ne traccia gli impegni professionali: *“ingegnere ed architetto, attivo in Piemonte specialmente nel decennio fra 1714-15 ed il 1725, è tutt'oggi poco noto agli studiosi”*. Un elenco dei principali lavori compiuti dal Guibert è riportato dal catalogo di Brayda, Coli e Sesia⁷⁵, mentre Nino Carbonara in un saggio sul Duomo di Torino ne ha posto in luce l'attività svolta presso la Cattedrale di San Giovanni.⁷⁶

Qui l'architetto aveva compiuto importanti lavori alla tribuna e alla custodia dell'organo, alla Cappella del Crocifisso, e, lungo il fianco del Duomo prospiciente Palazzo Chiabrese, ad un nuovo ingresso con relativa scalinata. Sempre Guibert ideò poi un primo progetto per la sopraelevazione del Campanile di San Giovanni che vedrà poco dopo l'intervento di Filippo Juvarra.

Da questo breve profilo si capisce che la personalità dell'ingegnere non doveva essere sconosciuta negli ambienti della Corte Sabauda dove spesso ricopriva ruoli importanti.

Lo stesso possiamo dire del giardiniere Henry Duparc, dei suoi incarichi scrive la Dottoressa Fiorella Rabellino⁷⁷ « [...] nel 1681 si registra un atto ufficiale decretato personalmente da Vittorio Amedeo

74 Franco Quaccia, *Identificazione del progettista del Seminario Vescovile di Ivrea*, in Bollettino Società Accademica di Storia e Arte Canavesana n° 10 del 1984, pp. 139-186.

75 Carlo Brayda, Laura Coli, Dario Sesia, *Catalogo degli ingegneri ed Architetti attivi in Piemonte nel Sei e Settecento*, p. 114 alla voce: Guibert Luigi Andrea.

76 Nino Carbonara, *Il Duomo di Torino dal 1694 al 1729*, in Atti del X Congresso di storia dell'architettura, Torino 8-15 settembre 1957, Centro Studi per la Storia dell'architettura- Officine Grafiche Meridionali, Roma 1959.

77 Tesi di Dottorato: Fiorella Rabellino, *Loisir sovrano e cultura di corte nella magnificenza dei giardini tra cinquecento e settecento. Il Giardino di sua Altezza Reale nel Palazzo Reale di Torino*, dottorato di ricerca

II, molto importante ai fini di questo studio poiché interessa da vicino il giardino reale e consiste nella nomina di un nuovo giardiniere di Palazzo reale, Henry, o Enrico Duparc. »

Sulla figura di Enrico Duparc, il professore Cornaglia ha di recente scritto un libro che esplora la sua carriera da giardiniere a Direttore dei Giardini⁷⁸. La famiglia di Duparc risulta attiva a Saint-Germain-en Laye nei primi anni del Seicento e nel Settecento il nome Duparc è sicuramente consolidato. Muove i primi passi nel 1679, in qualità di giardiniere a Venaria Reale. In quell'anno riceve una regalia di 100 lire dalla reggente Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours⁷⁹, è anche l'anno del possibile passaggio di André Le Nôtre a Venaria Reale. Nel 1687 realizza anche diversi disegni per il nuovo Giardino del Palazzo Reale che riguardava l'espansione del giardino verso est. La sua carica di Sovrastante de n.ri Giardin del 1687⁸⁰ e forse già in atto dalla fine del 1686 non comportava ancora una responsabilità generale nei confronti di tutto il sistema dei giardini delle residenze di corte, ma è ancora indicato come Giardiniere di Venaria Reale. Nel 1711 Duparc viene finalmente nominato ufficialmente Direttore dei Giardini circa dieci anni dopo rispetto al suo operato.

Sulla sua figura si sono espressi sia il Rovere⁸¹, nella sua descrizione del giardino reale, sia Carità⁸², attento al periodo posteriore al 1696 che interessa la sua ipotesi sull'intervento di Le Nôtre per il disegno dell'impianto definitivo del giardino.

Nel suo testo Roberto Carità è interessato a dimostrare l'attribuzione al Le Nôtre, restringendo il tempo di indagine tra il 1695 e il 1700, tentando di ridimensionare il ruolo di Duparc in questo periodo e a non soffermarsi sul decennio precedente. Duparc si pone nell'ambito della corte sabauda come persona di notevole considerazione e nel 1711 viene onorato della "cittadinanza" come suddito

in "Storia e critica dei beni architettonici e ambientali", Tutor prf. Vera Comoli Mandracci, VI ciclo, 1990-1993, Tomo II, p. 286.

78 Paolo Cornaglia, *Da André le Nôtre a Michel Benard. Il giardino francese alla corte di Torino (1650-1773)*, collana *Centro studi delle residenze Reali Sabaude. La civiltà delle corti*, Leo S. Olschki Editore, 2021, pp. 85-109.

79 AST, Riunite, Camerale, art.689, *Patenti Controllo Finanze*, 1679/1, vol. 13, f. 158 (citato in Cornaglia 2021, p. 91).

80 AST, Camerale, art.689, *Patenti Controllo Finanze*, 1687, vol. 29, f. 93r (citato in Cornaglia 2021, p. 93).

81 Clemente Rovere, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, Torino 1858.

82 Roberto Carità, *Il giardino reale di Torino opera sconosciuta del Le Nôtre*, in "Bollettino d'arte del Ministero della pubblica Istruzione", Roma, n° 11, aprile-giugno, p. 148-165.

di Sua Altezza il Duca di Savoia. Nei primi anni del Settecento viene nominato Direttore dei Giardini a coronamento della sua lunga attività per la corte. È proprio in questi anni che collabora con l'ingegnere Ludovico Andrea Guibert a Masino, presso l'importante famiglia dei Valperga di Masino. Il conte di Masino volle quindi avvalersi di personaggi di spicco, di comprovata bravura per la realizzazione di quel giardino che sarebbe stato spesso visitato dal Duca.

Scrivendo il Conte: « ie voudrais tant seulement, que vous fissier l'un et l'autre la différence, qu'il faut faire entre la Venerie et Masin, à petit menier, petit panier je ne puis point donner dans le vaste et considerant mon age, je ne dois rien differer, si ie veux iour du peu, qui me reste. »⁸³

Henry Duparc muore intorno al 1737, al suo posto verrà chiamato come Direttore dei Giardini, Michel Benard, direttamente da Parigi, nel 1739.⁸⁴

4.3.1 - Delizie e beni del Signor Conte di Masino

Il documento di riferimento da prendere in considerazione è conservato all'archivio del Castello: il *Tippo* dei beni proprij dell'Ill.^{mo} Sig. Marchese di Caluso Conte di Masino, contenente il castello, Delizie e beni attinenti Sitti sopra il Territorio desso Luogo di Masino, un cabreo che indica quali sono, nel 1753, i beni che costituiscono il patrimonio del Conte di Masino (fig. 120).

Il *Tippo* diventa un elemento molto importante per la definizione dell'organizzazione spaziale e funzionale delle delizie e beni del conte di Masino.

È un documento con una datazione precisa che ci permette di analizzare quale fosse il nesso tra il Castello e il territorio circostante: le infrastrutture, le strade, le mulattiere, i corsi d'acqua che hanno creato una fitta rete di collegamenti con il resto della regione.

L'analisi del *Tippo* evidenzia inoltre una legenda sulla sinistra in cui ogni particella appartenente al Conte è stato assegnato un numero che lo caratterizza. Questi numeri, che vanno dall'uno al

⁸³ Archivio del Castello di Masino; Mazzo 33, Fascicolo 2, Documento 1.

Tradotto dal francese: « Vorrei solo che facciate l'uno e l'altro la differenza, che è necessario fare tra Venaria e Masino: a piccolo maniero piccolo paniere non posso proprio pensare alla grande e considerando la mia età non devo rimandare niente, se voglio godere del poco che mi rimane. »

⁸⁴ Paolo Cornaglia, *Da André le Nôtre a Michel Benard. Il giardino francese alla corte di Torino (1650-1773)*, collana "centro sudi delle residenze Reali Sabaude. La civiltà delle corti", Leo S. Olschki Editore, 2021, pp. 91-99.

cinquantadue, definiscono le diverse parti del giardino con un nome che si ritrova anche nelle lettere, aiutandoci a stabilire in quali parti del giardino stessero lavorando le maestranze.

Di queste particelle il *Tippo* indica oltre all'estensione anche il tipo o titolo di possesso del bene: feudale o allodiale. Ad di sotto si vedono le strade che collegano i paesi circostanti con la tenuta e costituiscono una rete di vie d'accesso che culminano in quello che è, senza dubbio, il viale alberato che conduce al Castello.

In prossimità dell'inizio del viale alberato si nota quella che deve essere stata un'aggiunta posteriore: a matita è segnato un viale che, passando su particelle si arriva alla zona adiacente al prato del giardino. Su questa zona, non di proprietà del Conte, è accennata una partizione degli spazi che richiama il *vertugadin*⁸⁵.



Figura 120 Mappa del giardino e del territorio del Castello di Masino XVIII secolo (Archivio Storico Castello di Masino, da Disegni, Stampe della Biblioteca, A VI 386).

⁸⁵ Prato ad anfiteatro in declivio in un giardino alla francese. In realtà questa parte del giardino è stata soltanto una delle proposte avanzate al Conte, mai realizzate.

Nei documenti successivi queste particelle sono segnate come appartenenti al Conte, si suppone che siano state acquistate negli anni successivi.

Oggi il disegno del parco non reca quasi più traccia dell'impostazione geometrica del XVII- XVIII secolo, ben riconoscibile nelle mappe, a parte la scomparsa totale degli estesi vigneti dove ora sorgono boschi selvatici, nulla oggi sembra cambiato.

Il castello dopo i grandi lavori del Settecento che gli diedero l'impronta attuale, è rimasto il medesimo; le delizie, ossia il suo parco, non presentano più i giochi geometrici di siepi, aiuole, fughe prospettiche di filari d'alberi, ma mantengono l'impianto complessivo originario.

Gli altri beni, come i boschi, vigneti ed aree circostanti, sono anch'essi ricostruiti nella nuova proprietà facente capo al FAI ⁸⁶.

4.3.2 – La struttura del giardino

Il castello di Masino, che domina con il suo profilo dalla collina morenica antistante la serra d'Ivrea, costituisce il riferimento visivo emergente nella pianura canavese.

Oltrepassato il cancello monumentale, superata la leggera salita della rampa d'accesso, il visitatore, ancor prima di fissare nella memoria le severe e disadorne facciate del castello, suggestionato dall'ampiezza e dalla vastità del paesaggio, è attirato dalla balconata concava aperta verso la pianura (fig. 121-122), centrata prospetticamente sul portale di ingresso al castello.

Il vero protagonista della composizione è lo scenario naturale che invita a percorrere anche la rampa opposta, per scoprire nuove visuali verso l'allea grande, che conduce nella zona del parco.

La sistemazione del parco all'inglese è databile alla prima metà dell'Ottocento e denota l'aggiornamento della committenza sui modi di concepire l'arte del giardino che, nell'ambito della formula paesistica, intende conferire agli spazi verdi *“una struttura stabile ed ordinata senza troppo indulgere al pittoresco sentimentale”*⁸⁷. Il disegno del giardino di cipressi indica l'assoggettamento alle forme geometriche della composizione architettonica, secondo i canoni del giardino classico, derivato dai modelli rinascimentali italiani, con gli sviluppi e gli arricchimenti decorativi francesi.

⁸⁶ Andreina Grireri (Le guide del FAI) 1989, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁷ Francesco Fariello, *Architettura dei giardini*, Roma 1962, p. 182.



Figura 121 Fotografia :Veduta dalla balconata concava (Chiara Napoli 15-10-2020).



Figura 122 Fotografia :Veduta dalla balconata concava (Chiara Napoli 15-10-2020).

Nel *Tippo* (fig. 120) si riconosce la Chiesa parrocchiale, il Palazzo e poche altre dimore del borgo.

Venti anni dopo il borgo in carte successive viene rappresentato in modo più complesso.

Dal borgo si accede, passando davanti al Palazzo, dalla rampa d'ingresso del castello costruita dall'ingegnere Ludovico Andrea Guibert nel 1712⁸⁸.

Percorrendola si incontrano, a sinistra, il *giardino del Balon* (costituito da quattro file di aranci formanti tre viali) e quello in *Talus* (formato da piccole piante di fiori), chiamati nel *Tippo* e nelle carte topografiche come *Giardino de Citroni* in seguito ai *plantement* che il Conte aveva deciso per esse. Poi si ritrovano le pergolate, il *parterre*, le stanze di verzura e il labirinto.

Un elemento importante, che ha un riscontro preciso di cosa il Conte volesse vedere dal terrazzo del suo castello. Trattandosi di osservare da lontano le configurazioni dell'assetto del giardino è auspicabile che i giardini vengano osservati dall'alto verso il basso, siano essi visti dagli edifici attigui ovvero dalle terrazze che si elevano intorno al *parterre*. È il *parterre* eseguito secondo i dettami della moda francese, elemento sempre presente nelle carte. Le forme sono sempre le stesse: cipressi, arabeschi di bosso e sabbia colorata, circondati da tassi topiari a piramide. La partizione, simmetrica, secondo i gusti dell'epoca, è sempre la medesima in tutti i progetti.

Le piante più utilizzate tra alla fine Seicento e l'inizio del Settecento usate nelle diversi parti del Giardino erano il tasso, cipressi, carpini, tigli, oleandri, lauri, vite vergine, piante di limoni, aranci, cedri, ginepri, castagni, querce, rose, olmi, viti, albicocchi e diverse specie di peri⁸⁹.

Il progetto e le carte confermano quale fosse l'impostazione nel progetto settecentesco; segno emblematico di *loisir*. Confermando il tentativo di acquisire e superare le tematiche del giardino all'italiana e alla francese.

88 ASCM, Mazzo 33, Fascicolo 8, Documento 2.

89 ASCM: Mazzo 33, Fascicolo 11, Documento 2.

4.4 - Il labirinto del Castello di Masino

Il labirinto del castello di Masino è il secondo labirinto più grande in Italia; le prime testimonianze scritte sul labirinto di Masino risalgono al 1753. Recentemente questo splendido labirinto è stato riportato agli antichi splendori settecenteschi dopo essere stato dismesso nel corso della sua storia come vedremo di seguito. Infatti il labirinto di Masino è stato ricostruito seguendo scrupolosamente il disegno settecentesco utilizzando oltre duemila piante di carpini tagliate con minuziosa regolarità.

Proseguendo lungo la rampa, dopo il rondò, con una vista che abbraccia tutto il Canavese, si trova un'altra parte del giardino rimasta incontaminata che ha in sé il progetto settecentesco: l'allea dei tigli e il labirinto.

Questa, deve essere una delle parti più antiche del Giardino di Masino; alle proposte del Giardiniere Duparc, si aggiunsero quelle di Benard. Sulla figura di Michel Benard sappiamo che ha dato corpo ai più rilevanti complessi piemontesi realizzati nel XVIII secolo. Chiamato direttamente da Parigi, diventa Direttore dei Giardini di Torino nel 1739, durante la sua permanenza a Torino ha lavorato a Stupinigi (1740) e ad Agliè (1765), a questa attività affianca anche un ruolo in ambito topografico, collaborando con il Misuratore Generale Bojne nella redazione delle carte dei territori tra il 1765 e 1767. Le sue composizioni mettono in opera tutti i canonici elementi del giardino alla francese, dai boschetti ai bacini, dai *parterres de broderie* a quelli all'inglese. Michel Benard muore intorno al 1773⁹⁰.

Ritornando a Masino le proposte di Benard sono presenti in un documento presente all'interno di un fascicolo che è datato 1713⁹¹. In realtà la data fa riferimento ad un documento del Duparc (che collabora in quel periodo con il giardiniere Jean Marie) all'interno del fascicolo, non all'intervento del Benard. Purtroppo all'interno dell'Archivio di Masino non vi sono altri documenti che riportano la data delle proposte di Benard, ma possiamo affermare che è stato attivo negli anni Quaranta del Settecento ma non oltre il 1753, anno in cui il labirinto è scomparso, secondo la Carta Topografica trovata in archivio.

90 Paolo Cornaglia 2021, *op. cit.*, p. 115.

91 ASCM: Mazzo 33, Fascicolo 11, Documento 1. *Progetti di Mons. Benard per li Giardini di Masino.*

Benard propone:

« Nella grande allea bisogna tagliare la parte esterna dei tigli riducendoli a ventaglio in tutta l'alinea, a piombo nella metà della Platabanda, e all'interno tagliarli in tondo per cominciare a dare la forma di bersò. Si devono tagliare i carpini del labirinto in modo che non superano i quattro piedi e mezzo, espiantando la prima linea verso l'allea per fare un nuovo piantamento nella primavera prossima, rimpiazzando dove sono mancanti. Bisogna rinforzare con una palificata, o con una masera o muraglia il terrapieno seguendo la linea corrispondente ai carpini dell'appartamento verde sicché serva col tempo al proseguimento della platabanda in tal parte sino al riferimento di detta allea, tagliando la boscaglia a livello dell'allea per darle maggiore veduta » (fig. 123-124).

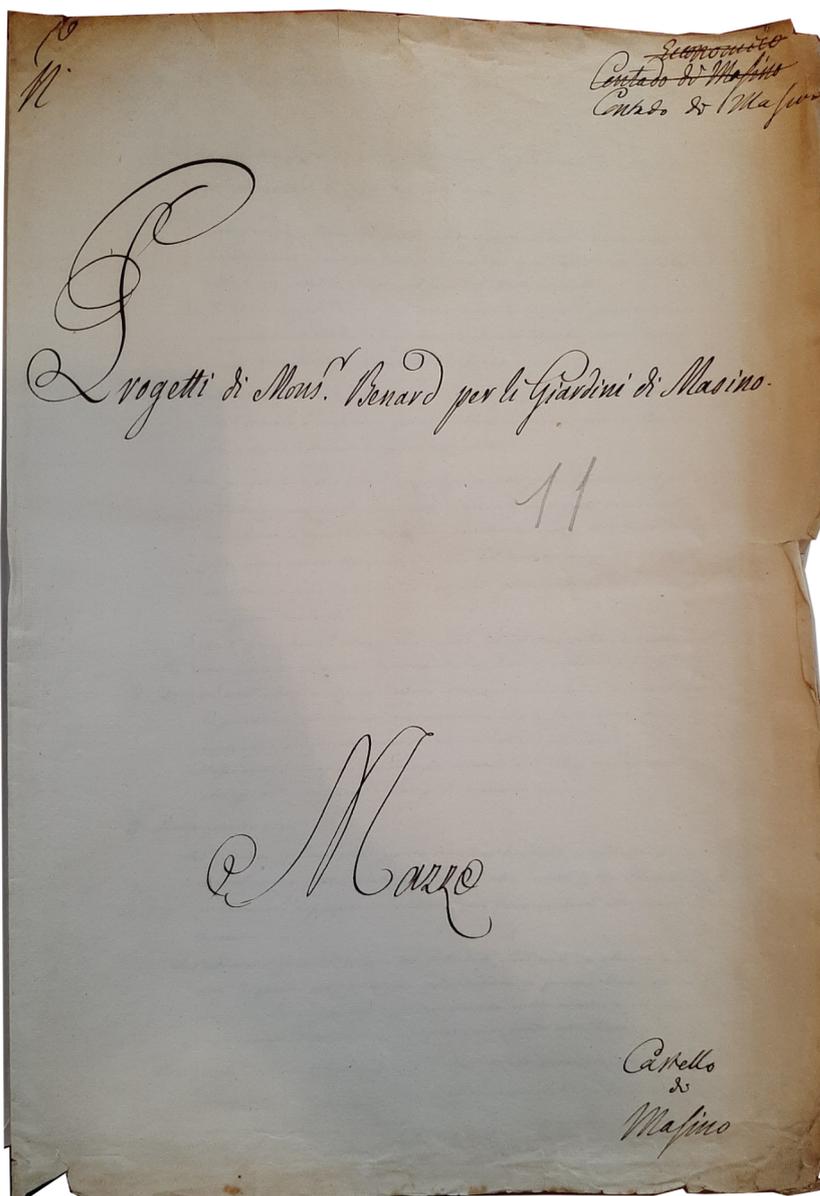


Figura 123 Progetti di Mons. Benard per li Giardini di Masino (ASCM, Mazzo 33, Fascicolo 11).

Nella visita fatta da Mons. Benard de Gravini di Masino
 ha progettati li seguenti travagli

P.^o La costruzione della Pergolata alla capucina nella nuova alca verso
 S. Sebastiano, e sul piazzale esistente in capo d'opra dietro al giardino
 nelle fronte, secondo il disegno per tal effetto lasciato.

Per tal di cui esiguo. Deussì dilatarsi verso le vigna di piazzale con
 costruzioni d'una nuova macera, in modo che formi verso S.
 vigna l'ovale segnato nel med. disegno.

Qual ovale potrà coprirsi o con gron pergolata proportionata, o
 con Rimacola, e volendosi questo, debbansi exigere quatro Pilastri
 per sostegno del med. in posti disegnati.

Detta pergolata debba esser d'ampiezza di sette piedi, legnandi al piede
 d'altezza consimile, costrutta di buon legno seccato, e sostenuta
 con colonne di legno d'oncie 84. in diametro nel mezzo, altre fuori d'alcuna
 piedi sette e mezzo legnandi, e infissi nel terreno un piede e mezzo,
 in distanza uno dall'altro di due piedi, piantando in cad un campo
 fra quelle due viti.

E per di piantarvi abisognano secondo il disegno settanta colonne.

Più debbasi piantar nel mezzo della nuova alca un Pincolo rotondo di piedi 7 $\frac{1}{2}$ d'altezza

Q. Doussi nell'alca de cipressi verso Masino piantare ad ambo li lati
 le piante di Maronieri, e surrogarvi Oturi, da fondersi poscia
 annual^{te} a disegno, come sarebbe a balla, o piramide,
 abbassandoli li carpici, e Sivignhe laterali a d.^{ta} alca con videruti in
 altezza non maggiore di due piedi e mezzo legnandi.

R. Nella grande alca

che debbansi tagliare nella parte esteriore li Tiglio, e videruti a
 ventatrina a tutta linea, a piombo della metà della Platebanda,
 et interior^{te} capparci in rotondo, per incamionarli alla forma di
 Berseau.

che debbansi tagliare li carpici del Labirinto, e videruti in altezza non
 mag^{te} di quatro piedi e mezzo, piantandosi la prima linea verso l'
 alca, per farne un nouo piantamento nella vertura prionanera,
 e rimpicciandone dove sono mancanti nelle altre linee.

Nell'angolo destro del finimento di d.^{ta} alca rinforzarsi con palificata il
 Terrapieno, o costruersi una magera, o muraglia in linea corrispondente

Figura 124 Progetti di Mons. Benard per li Giardini di Masino (ASCM, Mazzo 33, Fascicolo 11, documento 1).

Non si hanno notizie per quanto riguarda il periodo in cui il labirinto sia stato pensato. L'unica cosa certa è che nel 1700 già era presente. Posto alla fine dell'allea dei Tigli, il labirinto assume nel corso degli anni forme differenti: inizialmente, secondo la migliore tradizione classica, riprende la forma a semicerchio, dove gli elementi vegetali sono disposti simmetricamente, in cui la via da percorrere è unica. Non c'è possibilità di perdersi (fig. 125).

La configurazione di questo labirinto, che sembra essere unico nel suo genere, da un punto di vista planimetrico non è stato realizzato facendo riferimento ai labirinti che ho esaminato nei trattati francesi. Però vi sono alcuni particolari nei disegni, osservandoli attentamente, che mi riportano al labirinto di Masino.

In particolari alcuni disegni di Georges Louis Le Rouge, in *Détail des nouveaux jardins à la mode-jardins anglo-chinois*.

Il primo disegno che vorrei prendere in esame è il *Parterres de jardin-labyrinthes*⁹² (fig. 126). Questo disegno infatti presenta in alcune parti un andamento rigido che crea una forma triangolare all'interno del percorso. Questa è una caratteristica che è presente nei lati del labirinto di Masino.

Banale è il riferimento che richiama la forma, nei trattati esaminati infatti non sono presenti labirinti con pianta semicircolare, ma circolare. Sempre di Le Rouge vi è un'incisione per il progetto del giardino di Hollandois⁹³ (fig. 127). Altro esempio che segue lo stesso ragionamento è il progetto del labirinto dello Chateau de Montgis presente nel trattato di Jacques Androuet Du Cerceau⁹⁴ (fig. 128).

Invece è evidente che per la realizzazione del labirinto di Masino siano state seguite le indicazioni date da André Mollet nel suo trattato *Le Jardin de Plaisir*⁹⁵. In effetti il labirinto di Masino è posto non all'interno del giardino principale ma alla fine, in un luogo "remoto", dove era possibile dedicare tutto lo spazio necessario per una buona resa: « va notato che più spazio possiamo dare loro, meglio è. Per questo è opportuno scegliere un luogo fuori dal giardino, per la loro realizzazione. »⁹⁶

92 Si fa riferimento a pagina 67.

93 Si fa riferimento a pagina 68.

94 Si fa riferimento a pagina 73.

95 Si fa riferimento a pagina 64.

96 André Mollet 1651, *op. cit.*, Gallica: vista 43.

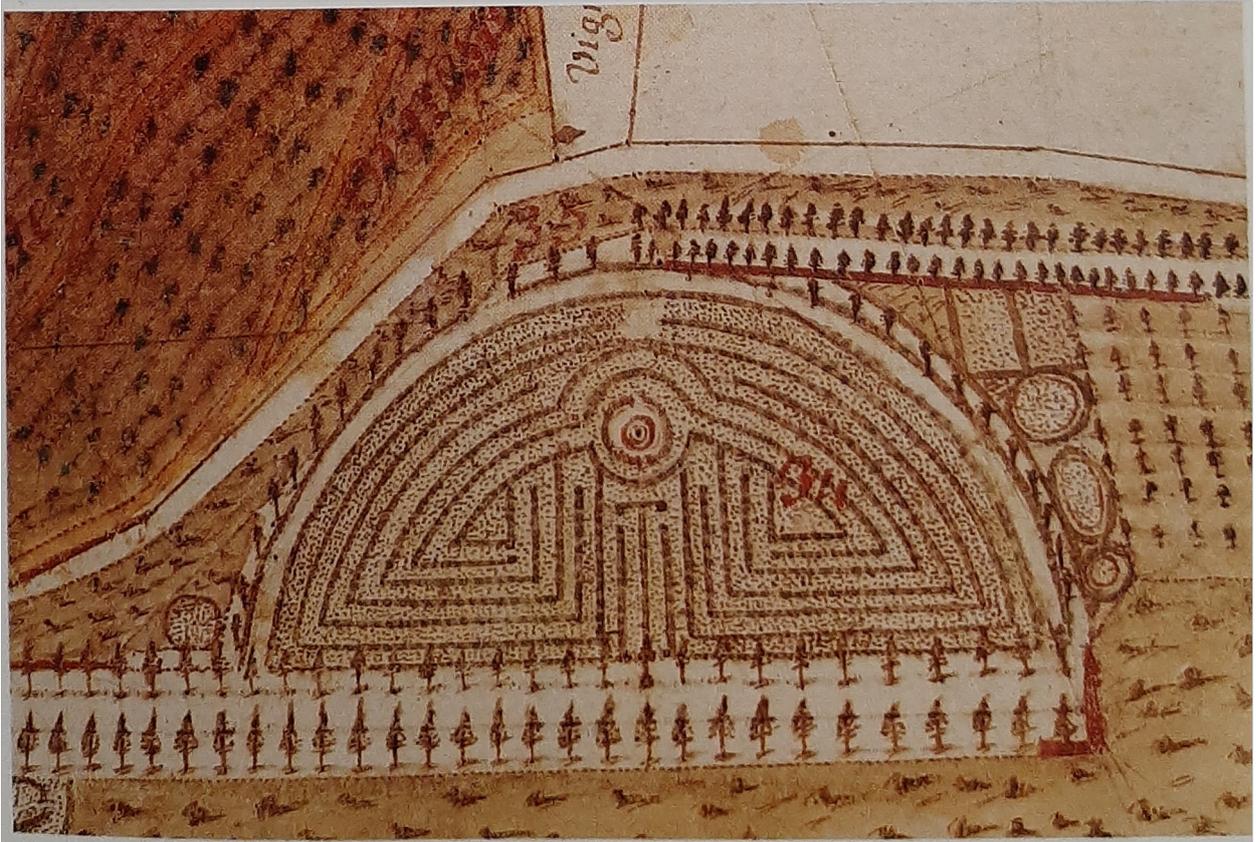


Figura 125 Planimetria settecentesca raffigurante il labirinto del giardino all'italiana prima delle trasformazioni ottocentesche. Masino ASCM (La guida del FAI, p. 67).

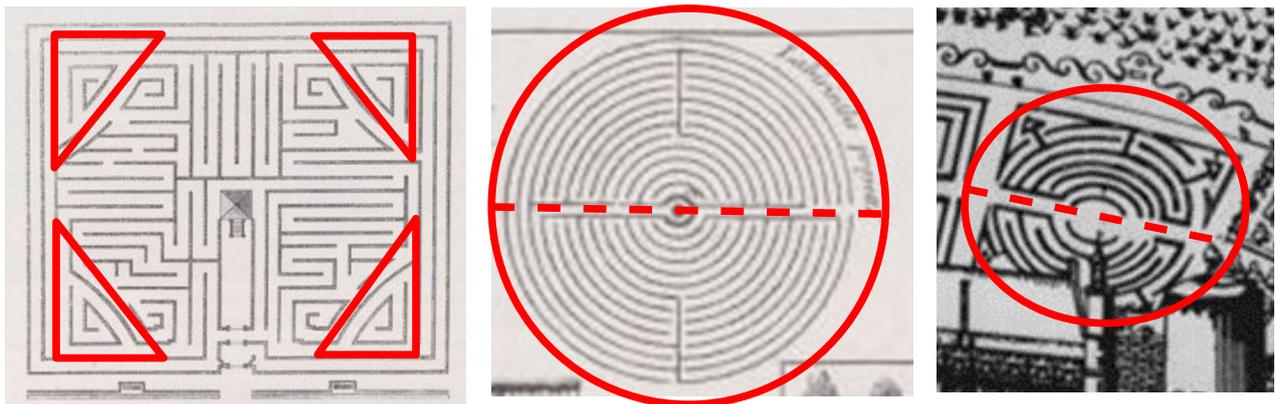


Figura 126 Georges Louis La Rouge, *Jardins de Crummau*, *Plan général des jardins de Crummau, Parterres de jardind-labyrinthes* (La Rouge VIII,8 -1781, Gallica: vista 154).

Figura 127 Georges Louis La Rouge, *Jardin Hollandois, labirinthe projeté* (La Rouge XII,19 -1784, Gallica: vista 154).

Figura 128 Chateau de Montagis (Du Cerceau vol I 1576, Gallica: vista 91).

I lavori al labirinto proseguirono lungo il Settecento, ma le vicende mutano. Infatti alla fine del Settecento un documento ci dimostra la volontà di disfare il labirinto nel 1758, anche se dall'indagine iconografica il labirinto non era presente già nel 1753. Data l'incongruenza temporale, non possiamo sapere in che anno è stato eliminato il labirinto, forse il disegno del 1753 rappresenta solo un'intensione poi attuata. Possiamo affermare con certezza che il labirinto non era presente nella seconda metà del Settecento basandoci sui disegni d'archivio.

Nel documento sopracitato, degli anni Sessanta, si trovano le seguenti indicazioni:

« di disfare il labirinto per servirsi delle piante per rinforzare e di mettervi tutti li altri carpini, e qui di ridurre a prato ossia gasone con un circolo di rose poste a boschetti di distanza in distanza [...] a 27.8^{bre} messa la mano al labirinto a 27.9^{bre} finito il sradicamento del medermo e ridotto polito e libero il sotto per essere lavorato e preparato al seminato dell'avena e del trifoglio. »⁹⁷

Tutti i documenti iconografici datati nella seconda metà Settecento, del labirinto non resta altro che la sagoma. Infatti quest'area venne dedicata alla costruzione di un maneggio per cavalli, il vuoto lasciato dallo sradicamento dei carpini, rimane come una permanenza del progetto.

Ci sono molti disegni che disposti in ordine cronologico, ci permettono di analizzare l'evoluzione del luogo e come si è modificato secondo le necessità.

Il primo disegno da analizzare è la Carta Topografica del Castello, datata intorno al 1753 (fig. 129). In questo disegno del labirinto resta solo la sua sagoma, e sono raffigurate delle piante che circondano il suo perimetro.

I successivi due disegni sono datati in modo generico nella seconda metà del Settecento. Nel primo disegno emerge la volontà di stravolgere la funzione dell'area ma il disegno risulta ancora incompleto, potremmo dire appena abbozzato. Si intravede il perimetro ma poco del suo interno (fig. 130).

Nell'altro invece è ben visibile come era stato pensato "il percorso" che i cavalli dovevano percorrere in allenamento all'interno del maneggio. Si distinguono infatti due trattamenti del suolo all'interno del perimetro - con parti trattate a verde e altre possibilmente con terra o sabbia (fig. 131).

⁹⁷ ASCM, Mazzo 850a, Fascicolo 11331.

Sulla destra sono rappresentate “tre stanze” in successione, ma non ancora definite. Nei disegni datati a fine Settecento sarà più chiara la loro sistemazione.



Figura 129 Carta Topografica del castello dopo il 1753 e delizie di Masino, metà XVIII secolo (ASCM da Disegni, Stampe della Biblioteca, A VI/378).

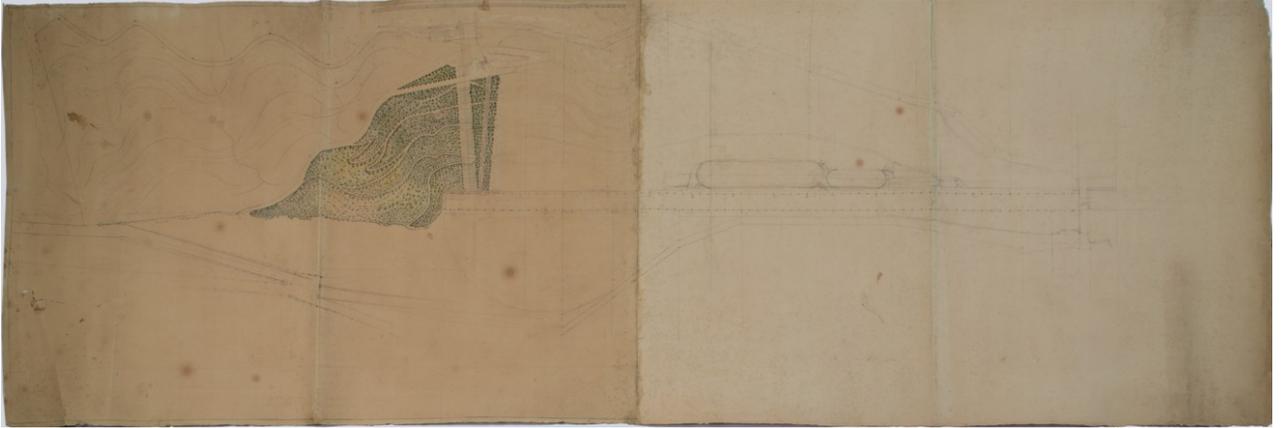


Figura 130 Progetto per il giardino di Masino, seconda metà del XVIII secolo (ASCM da Disegni, Stampe della Biblioteca, A 18).

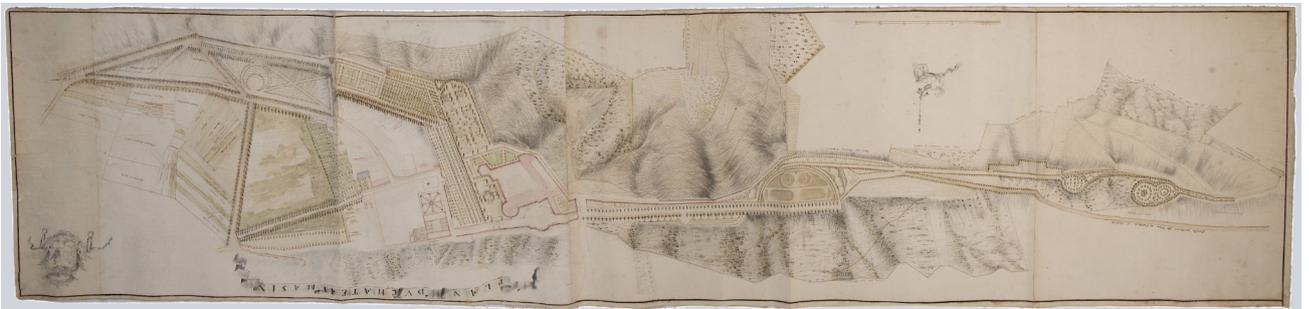


Figura 131 "Plan di Chateau Masin", seconda metà del XVIII secolo (ASCM da Disegni, Stampe della Biblioteca, A 196).

Gli ultimi due disegni a nostra disposizione, come detto precedentemente, sono datati a fine Settecento.

Il primo in particolare rappresenta la mappa del territorio circostante al Castello di Masino, è datato nel 1788 (fig. 132). Dal disegno l'area prima destinata al labirinto ha un assetto diverso rispetto a quello di metà Settecento. Nell'area interna lo spazio è definito da raggi ed il perimetro è ben definito. Anche qui si notano sulla destra le “tre stanze” ovali.

L'ultimo disegno è datato nell'ultimo quarto del XVIII secolo. È sicuramente il disegno più definito rispetto a quelli precedenti che abbiamo analizzato, anche se comprende solo metà del maneggio, in particolare la parte destra. (fig. 133). È in questo disegno che è ben visibile la struttura architettonica di cui si faceva solo un accenno nei disegni precedenti, caratterizzata da “tre stanze” in successione, sicuramente sale di verzura per chi passeggiava nel parco di Masino.



Figura 132 Disegno: Mappa territorio circostante del Castello di Masino 1788 (ASCM da Disegni, Stampe della Biblioteca, A 163).



Figura 133 Mappa del giardino di Masino e del Territorio circostante, ultimo quarto del XVIII secolo (ASCM da Disegni, Stampe della Biblioteca, A 169).

È stato il Fai (Fondo Ambiente Italiano) nel 2009, dopo un complesso lavoro, che lo ha recuperato, grazie al contributo della Fondazione Berti per l'Arte e la Scienza.

I lavori hanno permesso grazie al contributo di Compagnia di San Paolo di recuperare la grande Allea, un viale lungo circa 350 metri e largo 10 fiancheggiato da un doppio filare di tigli.

Il labirinto fu ricostruito, grazie al progetto dell'architetto paesaggista Paolo Pejrone. È stato utilizzato un disegno settecentesco conservato nell'archivio del castello opera del misuratore Giacomo Schiera precedentemente citato (fig. 134) il "*Tippo dei beni proprij dell'Ill^{mo} Sigr. Marchese di Caluso 1753*". L'opera è stata realizzata in carpini tagliati a 180 cm di altezza identificati come piante storicamente e territorialmente plausibili per questo tipo di strutture, mentre l'inusuale schema semicircolare riprende fedelmente il modello a ventaglio del disegno. Un 'rompicapo' dove avventurarsi cercando di trovare l'uscita con la possibilità di trovare la soluzione grazie alla torretta centrale che rivela la strada dall'alto (fig. 135).



Figura 134 Vista attuale del labirinto (sito ufficiale: <https://www.fondoambiente.it/luoghi/castello-e-parco-di-masino>).



Figura 135 Vista attuale del labirinto (sito ufficiale: <https://www.fondoambiente.it/luoghi/castello-e-parco-di-masino>).

CONCLUSIONE

Giardini e labirinti, entrambi “luogo del mistero e del sortilegio”, rivelano un’affinità che permane nei secoli nonostante la mutevolezza delle loro forme.

Le ragioni sono più profonde e validissime, come la sintonia con lo spirito di un’epoca o anche solo la piacevolezza della forma, e che esse siano da ricercare in profondità nei meandri stessi del significato del labirinto e del giardino; due “luoghi” che nascondono delle somiglianze sorprendenti quanto inaspettate.

Il giardino può essere definito come spazio, privato o collettivo, con lo scopo estetico di piacere; ma ancor meglio definito come opera d’arte dello spazio, percepibile tramite un percorso e costituita materialmente con elementi della natura: alberi, erbe, pietre, terra e piante considerati sia nella loro unicità che nel loro insieme. Non può sfuggire lo stretto rapporto fra giardino e il concetto di labirinto, inteso come insieme spaziale di corridoi connessi in modo complesso.

Entrambi sono frutto della creazione di un individuo che ne conosce la totalità del percorso. Il giardino in quanto forma fatta di viali, è un labirinto che si presenta al visitatore spesso come gioco, come enigma spaziale da risolvere, retto da regole ben più rilevanti degli elementi che servono a concretarlo. Soprattutto il giardino manierista e barocco si presenta come gioco labirintico. In molti hanno costituito gli elementi teorici dell’arte dei giardini come labirinti, nei quali ci si perde e ci si ritrova, ci si disperde e ci si incontra, in un gioco in cui l’individuo è chiamato a ritrovare il profondo segreto dell’anima.

Il giardino allora si configura come labirinto all’aperto, al cui interno spesso compare la figurazione vera e propria di un labirinto. Questa figura è sentita come necessaria nell’impianto strutturale del giardino, significa ipotizzare che di essa sia stata percepita la forte affinità con il giardino stesso, affinità che rende il labirinto un elemento essenziale.

La domanda che ci si pone inevitabilmente è: il giardino e il labirinto sono allora due universi conchiusi, l’uno compreso nell’altro? Potremmo dire che apparentemente è così, ma in realtà il loro significato supera questo confine.

Il labirinto diviene metafora dell'esperienza umana che si misura in un luogo geografico organizzato su un piano spazio- temporale in grado di rappresentare la sintesi di tutto l'ordinato-disordine che caratterizza l'esistenza del reale.

In questi ultimi decenni si è sviluppata una riflessione profonda sul significato e sul senso del labirinto nel contesto della scienza attuale, cercando di superare sia la tendenza che lo relega a simbolo degli enigmi, sia evitando il suo dissolvimento in un'immagine evanescente e senza forme.

Il labirinto, in quanto insieme di corridoi connessi in modo complesso si configura come *archetipo dello spazio*, un modello ricorrente applicabile a tutte le situazioni in cui la mobilità di un soggetto è costretta in modo sufficientemente complesso da privarlo della comprensione immediata di questa mobilità.

Alla fine di questo viaggio nella storia di un segno così forte come il labirinto ciò che appare costante è che il segno è stato usato come simbolo dell'idea di viaggio- percorso, che poteva essere ora nell'aldilà, spesso caricato della valenza di prova iniziatica. Questo significato si è amplificato nel medioevo, quando il segno viene inteso come metafora del viaggio fisico e spirituale e ancor più profondamente quando viene preso a metafora dell'uomo nel mondo.

Ma il carattere di viaggio è rintracciabile ed evidente anche nei labirinti di epoca moderna, nei quali, proprio grazie al privilegio dato all'aspetto ludico, si respira ancor più liberamente il gioco del perdersi e del ritrovarsi in labirinti formati non solo da siepi, ma anche da parole, lettere e numeri. Tutto si presta al gioco labirintico condotto con l'arguzia, l'intelligenza e l'ingegno, in una costante ricerca di certezze, seppur effimere, come in un abile gioco di specchi.

Il punto fermo di questa simbolica visione è che a dispetto di tutti gli ostacoli, difficoltà e impedimenti noi che nel labirinto stiamo e labirinto siamo, potremo sempre raggiungere la libertà del nostro animo. Trovando nel Centro l'illuminazione, oppure uscendo dagli intricati meandri, il labirinto è comunque viatico dove collocarsi in una solitudine volontaria, nella quale l'uomo non può che accettare come unico aiuto quello di arrivare alla soluzione semplicemente quello derivante dalla propria mente. Ecco

che il labirinto appare essere una visualizzazione della forma del nostro pensiero, creatore e ordinatore che ci consente l'invenzione della via da perseguire per nascere, morire e rinascere ancora.

Si tratta di un mondo tanto segreto quanto immenso nel quale bisogna entrare alla loro scoperta seguendo il filo rosso che ti farà innamorare dei labirinti.

BIBLIOGRAFIA

- Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, Parigi 1576 (riedizione 1988).
- Jacques Boyceau, *Traité du jardinage, selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris 1638.
- André Mollet, *Le Jardin de Plaisir*, Stocholme 1651.
- Claude Mollet, *Le Théâtre de plans et Jardinege*, Parigi 1652.
- Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage où l'on traite a fond des beaux jardins appelés comunement Les jardins de plaisance et de Propriété, avec les Pratique de Geometrie necessaries pour tracé sur un terrain toutes sortes des figures. Et un Traité d'Hydraulique convenable aux jardins*, Parigi 1709.
- Jacques François Blondel, *Précis des Lecons d'Architecture*, Parigi, 1771-1777
- Georges Louis le Rouge, *Détail des nouveaux jardins à la mode- jardins anglo-chinois*, Parigi 1775-1788.
- Enrico Gonin, *Album delle principali castella feudali della Monarchia di Savoia*, conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, 1842-54.
- Clemente Rovere, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, Torino 1858.
- Matthews W.H., *Mazes and labyrinth. A general account of their history and development*, Londra 1922.
- Arthur Evans, *The Palace of Minos. A comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos*, Londra 1921-1935.
- Marcel Aubert, *Les architectes de la cathédrale de Reims*, in *Bullettin Monumental*, vol. 114, 1956.
- Cogiano de Azevedo, *Saggio sul labirinto, vita e pensiero*, Milano 1958.

- Nino Carboneri, *Il Duomo di Torino dal 1694 al 1729*, in Atti del X Congresso di storia dell'architettura, Torino 8-15 settembre 1957, Centro Studi per la Storia dell'architettura-Officine Grafiche Meridionali, Roma 1959.
- Gaetano De Sanctis, *La storia dei greci*, La nuova Italia, Firenze 1961.
- Georgina Masson, *Giardini d'Italia*, Garzanti, Milano, 1961.
- Saul Steinberg, *Il labirinto*, Feltrinelli, Milano 1961.
- Francesco Fariello, *Architettura dei giardini*, Roma 1962.
- Robert Mallet, *Jardins et paradis*, Gallimard, Parigi 1962.
- Carlo Brayda, Laura Coli, Dario Sesia, *Catalogo degli ingegneri ed Architetti attivi in Piemonte nel Sei e Settecento*, Società Ingegneri e Architetti in Torino, Torino 1963.
- Maria Teresa Cruciani Boriosi, *Il giardino piemontese e l'inizio del gusto francesizzante in Italia*, in "Antichità viva", n. 7, 1968.
- Jill Purce, *The mystic spiral, Journey of the soul*, Thames & Hudson: Reissue edizione, London 1974.
- Lorenzo Faletto, Giuseppe Ravera, *Ivrea e Canavese nelle antiche stampe*, Ivrea 1977.
- Franklein Hamilton Hazlehurst, *Gardens of illusion: the genius of André le Nôtre*, Vanderbilt University Press, Nashville 1980.
- Isa Belli Barsali, Maria Grazia Bianchetti, *Ville della campagna romana*, collana *Ville italiane*, Rusconi, Milano 1981.
- Charles Perrault, *Le labyrinthe de Versailles*, Parigi, l'Imprimerie Royale 1677 (Ristampa a cura di Michel Conan), Parigi 1982.
- Karol Kerényi (a cura di Corrado Bologna), *Nel labirinto*, Boringhieri, Torino 1983.
- Franco Borsi, Geno Pampaloni, *Ville e giardini*, De Agostini, Novara 1984.

- Lionello Puppi, *Il giardino come labirinto della storia*, in Centri Studi di Storia e arte dei giardini (a cura di), in *Il Giardino come labirinto della storia*, Convegno internazionale di Palermo 14-17 aprile 1984, Raccolta degli atti.
- Margherita Azzi Visentini, *Il giardino Giusti di Verona*, in Centro studi di storia e arte dei giardini (coordinatore Gianni Pirrone), in *Il giardino come labirinto della storia*, Atti del convegno, 14-17 aprile 1984, Palermo, Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini 1984.
- Paolo Santarcangeli, Umberto Eco, *il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Milano 1984.
- Franco Quaccia, *Identificazione del progettista del Seminario Vescovile di Ivrea*, in “Bollettino Società Accademica di Storia e Arte Canavesana” n° 10 del 1984
- Beatrice Niccolini, *I Valperga e i Savoia. Due dinastie per un regno*. Vallecchi Editore, Firenze 1986
- Luigi Zangheri, *I Giardini d'Europa: una mappa della fortuna medicea nel XVI e XVII secolo*, in Alessandro Vezzosi (a cura di), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Mazzotta, Milano 1986.
- Gianfranco Gritella, *Stupinigi dal progetto di Juvarra alle premesse neoclassiche*, Panini, Modena 1987.
- Marella Agnelli, *Giardini italiani*, Fabbri, Milano 1987.
- Margherita Azzi Visentini (a cura di), *Il giardino veneto. Storia e conservazione*, Electa, Milano 1988.
- Simson Otto Von, *La cattedrale gotica*, Il Mulino, Bologna 1988.
- Walter Barberis, *Le armi del Principe. La tradizione militare sabauda*, Einaudi, Torino 1988.
- Andreina Griseri (Le guide del FAI), *Il Castello di Masino*, Electa, Milano 1989.
- Vincenzo Cazzato, *Tutela dei giardini storici: bilanci e prospettive*, Sn Roma: Nemi, Roma 1989.

- Costanza Roggero Bardelli, Vittorio Defabiani, Maria Grazia Vinardi (a cura di), *Ville Sabaude*, collana *Ville italiane*, Rusconi, Milano 1990.
- Alessandro Tagliolini. *Storia del giardino Italiano: gli artisti, l'invenzione, le forme dell'antichità al XIX secolo*, La casa USHER, Firenze 1991.
- Francesco Bonamico, Vittorio Defabiani, Sergio Joretti, Marisa Maffoli, Luciano Re, Costanza Roggero Bordelli, Maria Grazia Vinardi, *I giardini di Torino*, Lindon, Torino 1991.
- Maria Grazia Vinardi, *Agliè. Castello*, in Ministero dei Beni Culturali e Ambientali (direzione della mostra: Marcello Fagiolo, Vincenzo Cazzato, Alessandro Tagliolini), *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, 8 giugno - 29 settembre 1991, Leonardo-De Luca editori, Roma 1991.
- Mirella Macera, *Racconigi. Il parco e il giardino del Castello*, in Ministero dei Beni Culturali e Ambientali (direzione della mostra: Marcello Fagiolo, Vincenzo Cazzato, Alessandro Tagliolini), *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione*, 8 giugno - 29 settembre 1991, Leonardo- De Luca editori, Roma 1991.
- Rodney Castleden, *Il mistero di Cnosso*, ECIG, Genova 1992.
- Marc Laird, *I grandi giardini storici. I capolavori del giardino formale dal XV al XX secolo*, Allemandi, Torino 1993.
- Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Laterza, Milano 1995.
- Clemens Steenbergen, Wouter Reh, *Architecture and landscape. The design experiment of the great European gardens and landscape*, Munich-New York, Prestel Verlag 1996.
- Maria Cristina Fanelli, *Labirinti: storia, Geografia e interpretazioni di un simbolo millenario*, il Cerchio, Rimini 1997.
- Mario Lolli Ghetto, *Il Giardino botanico di Boboli, Palazzo Pitti*, Centro Di, Firenze 1996.
- Marcello Fagiolo, Maria Adriana Giusti, Vincenzo Cazzato, *Lo specchio del Paradiso. Giardino teatro dall'Antico al Novecento*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1997.

- Maria Luisa Riviglio della Venaria, *Il labirinto: la paura del Minotauro e il piacere del giardino*, Edizioni Polistampa, Firenze 1998.
- Massimo Venturi Ferriolo, *Il giardino specchio della regalità*, in Monica Amari (a cura di), *Giardini Regali, Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, Electa, Milano 1998.
- Vincenzo Fontana (a cura di), *Catalogo e giardino: esperienze nella Riviera del Brenta tra architettura, botanica, conservazione e uso del territorio*, atti del Convegno di studi, Strà, Villa Pisani, 27ottobre 1997, Roma 1999.
- Hermann Kern, *Through the labyrinth: designs and meanings over 5000 years*, Prestel Verlag, Munich, London, New York 2000.
- Nicole Gaznier-Pelle, *André Le Nôtre (1613-1700) et les jardins de Chantilly*, Somogy Edition d'Art, Parigi 2000.
- Michel Baridon, *I giardini di Versailles*, Federico Motta editore, Milano 2001.
- Francesca Romana Lepore, *Dentro e fuori il labirinto: la grande saga del labirinto fra pietre, arte e giardini*, Idealibri, Rimini 2002.
- Vittorio Defabiani, *Il progetto del territorio. L'intorno di Stupinigi e i rilevamenti del Settecento*, in "Atti e rassegna tecnica-società degli ingegneri e architetti in Torino", 2002.
- Maria Medri Litta, *Il giardino di Boboli*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale 2003.
- Franco Migliorini, Luigi Latini, *Giardini visti dal cielo*, Logos, Venezia 2004.
- Giuseppe Rallo, *Labirinti: artifici d'arte topiaria*, in Margherita Azzi Visentini, *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dell'antichità a oggi*, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, Treviso 2004.
- Marco Maria Sambo, *Labirinti: da Cnosso ai videogames*, Castelvecchi, Roma 2004.
- Paola Maresca, *Giardini, mode e architetture insolite*, Angelo Pontecorboli editore, Firenze, 2004.

- Pier Luigi Bassignana, *Di parchi e di giardini*, Centro Congressi: Torino Incontra, Torino 2004.
- Sabine Frommel, *Villa Lante a Bagnaia*, Electa, Milano 2005.
- Paolo Cornaglia, *Dal giardino all'italiana al parco paesaggista: i giardini delle residenze sabaude dal XVI al XIX secolo*, in Laura Sabrina Pelissetti, Lionella Scazzosi (a cura di), *Giardini, contesto, paesaggio. Sistemi di giardini ed architetture vegetali nel paesaggio. Metodi di studio, valutazione, tutela*, Leo S. Olschki, Torino 2005.
- Fabio Colonnese, *Il labirinto e l'architetto*, Edizioni Kappa, Roma 2006.
- Carla Enrica Spantigati (a cura di), *La palazzina di Stupinigi*, collana *Le grandi residenze sabaude*, Allemandi, Torino 2007.
- Chiara Santini, *Il giardino di Versailles: natura, artificio, modello*, Leo S. Olschki, Firenze 2007.
- Mirella Macera, Rossana Vitiello, *Racconigi*, collana *Le grandi residenze sabaude*, Allemandi, Torino 2007
- Vincenzo Cazzato (a cura di), *Atlante del giardino italiano, 1750-1940: dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, Roma 2009.
- Paolo Cornaglia, *La costruzione dell'identità 'italiana' del ducato di Savoia a cavallo tra XVI e XVII secolo: il ruolo dei giardini*, in Lucia Corrain, Francesco Di Teodoro (a cura di), *Architettura e identità locali*, Leo S. Olscki, Firenze 2013.
- Paolo Cornaglia, *Juvarra e l'architettura dei giardini. Il padiglione del labirinto a Venaria Reale*, in Paolo Cornaglia, Andrea Merlotti, Costanza Roggero (a cura di), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia. Architetto in Europa*, Campisano Editore, Roma 2014.
- Paolo Cornaglia, *Giardinieri di Francia alla corte di Torino: Henri Duparc e Michel Benard*, in "ARCHISTOR" 2017.

- Renata Lodari, Giorgio Olivero, *Atlante dei giardini del Piemonte*, Libreria geografica, Novara 2017.
- Paolo Cornaglia (a cura di), *Il giardino del Palazzo Reale di Torino 1563-1915*, collana *Giardini e paesaggio. I pomi delle esperidi*, Leo S. Olscki, Firenze 2019.
- Vincenzo Cazzato, Paolo Cornaglia (a cura di), *Viaggio nei giardini d'Europa. Da Le Nôtre a Henry James*, La Venaria Reale, Torino 2019.
- Paolo Cornaglia, *Da André le Nôtre a Michel Benard. Il giardino francese alla corte di Torino (1650-1773)*, collana Paolo Cornaglia, Clara Gorla, Andrea Merlotti (a cura di) *Centro studi delle residenze Reali Sabaude. La civiltà delle corti*, Leo S. Olschki Editore, 2021.

TESI

- Fiorella Rabellino, *Loisir sovrano e cultura di corte nella magnificenza dei giardini tra Cinquecento e Seicento. Il Giardino di Sua Altezza Reale nel Palazzo Reale di Torino*, Dottorato di ricerca in “Storia e critica dei beni architettonici e ambientali, Tutor Prof. Vera Comoli Mandracci, VI ciclo, 1990-1993.
- Michela Maria Chiara Busano, Myriam Daniela Ottolenghi, *Giardino e Parco di Masino*, rel. Prof. Vittorio Defabiani, Politecnico di Torino, Torino: febbraio 2000.
- Gloria Roberto, Ippolito Oscar, *Architettura e simbolo: il labirinto*, Rel. Prof. Pellegrini Massimo, Politecnico di Torino, Torino: febbraio 2002.
- Elisabetta Masoero, *Il labirinto di Venaria Reale: simboli, modelli e realizzazioni nei giardini d'Europa*, Rel. Prof. Paolo Cornaglia, Politecnico di Torino, Torino: febbraio 2010.

SITOGRAFIA

<https://giardinogiusti.com/article/11305/il-giardino//>

<https://www.valsanziobiogiardino.com/it/il-giardino/il-labirinto/>

<https://www.villapisani.beniculturali.it/>

<https://www.fondoambiente.it/luoghi/castello-e-parco-di-masino>

ARCHIVIO DEL CASTELLO DI MASINO
Documenti trascritti

Mazzo: 33

Fascicolo: 2

Data: 1711-1715

Consistenza: 54 fogli manoscritti, tre fascicoli cartacei manoscritti.

Regesto: lettera del Conte di Masino e del castellano Caldera in cui si parla dell'allestimento in atto delle allee a ferro di cavallo e altre delizie del Castello di Masino.

Mazzo: 33

Fascicolo: 8

Data: 1722-1726

Consistenza: 11 fogli manoscritti, quattro fascicoli di carte bollate.

Regesto: Richiesta di Guibert Andrea Ingegnere di S.M. Ludovico al vescovo di Moriana di L. 5990 di onorari dovutigli per l'assistenza ed opera prestata durante la vita di Carlo Francesco Giuseppe di Masino pei i lavori al castello, palazzo, giardini edifici dipendenti dal castello e per diversi progetto eseguiti a quello scopo.

Mazzo: 33

Fascicolo: 11

Data: 1713

Consistenza: 3 fogli manoscritti

Regesto: Progetti per i giardini di Monsignor Benard.

RINGRAZIAMENTI

Dopo due anni e intensi mesi di lavoro, finalmente il giorno tanto atteso è arrivato. È stato un periodo di profondo apprendimento, personale e professionale.

Scrivere questa tesi ha avuto un forte impatto ed ha intensificato i miei interessi. Vorrei spendere due parole per ringraziare tutte le persone che mi hanno sostenuto e aiutato in questo percorso.

Vorrei ringraziare il Professore Paolo Cornaglia, relatore di questa tesi e fonte inesauribile di conoscenza. Nonostante non fossi mai stata una sua alunna in corsi precedenti mi ha guidato nella stesura di questo lavoro con dedizione, trasmettendomi la passione e l'entusiasmo necessari affinché la tesi prendesse forma giorno dopo giorno.

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia che mi ha dato la possibilità di crescere professionalmente, credendo nelle mie capacità.

Grazie a mamma Graziella, amica e confidente, per essere sempre stata al mio fianco e per avermi trasmesso disciplina ed educazione.

Grazie a papà Carlo che a suo modo mi ha sostenuto lungo questo percorso.

Grazie a Stefano, che mi supporta e sopporta da 6 anni. Ti ringrazio per tutto l'amore che mi hai trasmesso e per essere stato al mio fianco nei momenti belli ma anche quelli più difficili di questo percorso.

Grazie anche a tutti i miei parenti per l'affetto e il sostegno che mi hanno dimostrato rendendo questo traguardo ancora più prezioso.

Ringrazio infine tutti miei amici di sempre e quelli che ho avuto modo di conoscere durante l'università, che ogni giorno hanno condiviso con me gioie, sacrifici e successi.

Un ringraziamento speciale va ad Erika, collega e amica. Grazie per questi due anni passati insieme, non dimenticherò mai le risate e il sostegno che ci siamo sempre date, in te ho trovato una vera amica e confidente.

Questo percorso ricco di esperienze e splendidi ricordi resteranno per sempre nel mio cuore. La conclusione di questo percorso non è altro che l'inizio di un nuovo capitolo della mia vita spero pieno di tanti altri successi!

Un sentito grazie a tutti!