

DANIELA SHALOM VAGATA

*Verdi palcoscenici e vedute del pittoresco: la scena degli Inni alle Grazie di Ugo Foscolo*

In

*Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DANIELA SHALOM VAGATA

*Verdi palcoscenici e vedute del pittoresco: la scena degli Inni alle Grazie di Ugo Foscolo*

Un tentativo di indagine sullo spazio del rito delle Grazie come spazio scenico. L'articolo mette in luce le consonanze che la struttura in abyme e lo stile epico-lirico degli "Inni alle Grazie" di Ugo Foscolo presentano con alcune arti, quali l'arte dei giardini, la pittura di paesaggio, la decorazione scenica e l'architettura dipinta.

«My Compositions in Gardening are altogether after the Pindarick Manners»<sup>1</sup>, scriveva Joseph Addison nel numero 477 di *The Spectator*, per poi continuare con l'equiparazione tra i meccanismi digressivi interni all'esperienza del giardino e quelli del testo letterario. In un paragone tipico Addison rilevava la corrispondenza tra tipologie di giardino e generi poetici: «I think there are as many kinds of Gardening as of Poetry»<sup>2</sup>. Forte di questo paragone, vorrei analizzare lo spazio rappresentato negli *Inni alle Grazie*, nelle consonanze che la poesia di Ugo Foscolo offre con l'arte paesaggistica e scenografica.

Per cominciare, si può osservare la rispondenza tra lo stile pindarico che caratterizza la poesia delle *Grazie*, nei suoi rapidi trapassi e nell'alternanza di episodi, e lo spazio circoscritto di Bellosguardo, la collina fiorentina dove viene messo in scena il rito (Fig. 1)<sup>3</sup>. Lo spazio di Bellosguardo si apre su altri spazi: si trapassa velocemente da una scena arborea all'altra, da un testo all'altro, e da un frammento all'altro. Questa stessa lettura viene autorizzata da Foscolo in un abbozzo degli *Appunti sulla ragion poetica, Del disegno: osservazioni destinate alla prima nota dell'Inno secondo*:

e dalle città della Beozia e della Focide l'immaginazione del lettore è trasportata a vagheggiare dal poggio di Bellosguardo la città di Firenze, e le Alpi, e la pianura di Pistoia sino al Mediterraneo; simultaneamente la più bella pianura di Lombardia; e altrove i giardini pubblici della città di Milano, e la irrigazione della sua agricoltura, e i teatri di Firenze, e Pitti, e un giardino all'inglese, ed una gentildonna coltivatrice di fiori<sup>4</sup>.

L'itinerario, che sia all'interno di un poema, di un parco o di una galleria, si sviluppa come una sequenza di scene differenti; penso alla *Promenade Vernet* di Diderot, la celebre passeggiata nei quadri di Claude-Joseph Vernet, esposti nel *Salon* del 1767<sup>5</sup>, o all'affermazione di Horace Walpole che

<sup>1</sup> J. ADDISON, *The Spectator* 477, Saturday, September 6, 1712. Pagine note tra gli intellettuali di Sette-Ottocento, e probabilmente conosciute da Foscolo nella loro traduzione in francese, se si tiene conto delle liste dei libri posseduti da Foscolo, cfr. *La biblioteca fiorentina del Foscolo nella Biblioteca Marucelliana*, premessa di Lanfranco Caretti, introduzione, catalogo appendice di Giuseppe Nicoletti, Firenze, Edizioni S.P.E.S., 1978, 93 e 96.

<sup>2</sup> J. ADDISON, *The Spectator* 477, Saturday, September 6, 1712. Il paragone tra generi letterari e tipologie di giardino era molto diffuso tra i letterati e gli artisti di fine Settecento.

<sup>3</sup> L'unità nella varietà, caratteristica di matrice pindarica, è strutturale alla poesia delle *Grazie* in quanto ne giustifica il montaggio dei quadri poetici e il raccordo tra i diversi piani temporali e spaziali.

<sup>4</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie*, in IDEM, *Poesie e carmi, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, vol. I, a cura di F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, 155-1267: 961, *Appunti sulla ragion poetica, Del disegno: osservazioni destinate alla prima nota dell'Inno secondo*. Da qui in avanti i volumi dell'Edizione Nazionale verranno indicati con la sigla EN e il numero del volume preso in considerazione. Non sono state intenzionalmente indicate le occorrenze, le varianti e le diverse rielaborazioni di uno stesso verso, episodio o frammento.

<sup>5</sup> Cfr. M. MAZZOCUT-MIS, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, con la collaborazione di M. Bertolini, R. Messori, C. Rozzoni, P. Vincenzi, Firenze, Le Monnier Università, 2012, 236-254. Su Claude-Joseph Vernet, *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina ed E. Calbi, Milano, Electa Mondadori, 2005, 71-72 e 313-316.

«Ogni camminata si svolge attraverso una successione di quadri» nel *Saggio sul giardino moderno*<sup>6</sup>. Non diversamente si esprimeva Foscolo a proposito del *Risorgimento d'Italia* di Saverio Bettinelli:

Si vaga come in un bel giardino osservando l'eloquenza la poesia la lingua e le arti del disegno e la musica e gli spettacoli le feste i cavalieri erranti e i romanzi, lusso commercio ricchezze usi costumanze<sup>7</sup>.

Al lettore e al passeggiatore è richiesto un coinvolgimento fisico, creativo e sentimentale, basato sull'associazione di vedute. L'immaginazione, la memoria e le proiezioni culturali completano lo scarto fra le immagini, e contribuiscono al farsi dell'opera elevando le arti a non mere imitazioni della natura.

Nell'analogia tra poesia e giardini inglesi, i precisi richiami testuali contenuti nel simbolismo delle *Grazie* possono essere assimilati alle statue e alle iscrizioni che segnavano i percorsi all'interno dei *landscape gardens*<sup>8</sup>. In entrambi gli spazi, cartaceo e vegetale, i richiami nascosti e impliciti inducono a vivere una storia sentimentale e filosofica, e a percorrere sentieri simbolici ricchi di connotazioni civili e morali. Inoltre lo spazio del rito alle Grazie è uno spazio sincretico e composito, arditamente sperimentale: Bellosguardo è paragonabile a un deposito di storie, miti e memorie, a un contenitore semantico<sup>9</sup>.

È sufficiente avanzare di pochi passi negli spazi frammentari della *Prima redazione dell'Inno* per trovare già Firenze, tempio della lingua italiana, e i colli che digradano felici nella piana dell'Arno, inclusi nel paesaggio rituale di Bellosguardo<sup>10</sup>; o, all'interno del *Primo inno* del *Quadernone*, ci si può trasportare al vicino monte Oliveto e alle piccole valli che scendono sotto il colle di Fiesole per cogliere gli echi del *Decameron* e del *Ninfaie fiesolano*<sup>11</sup>. Memorie culturali e letterarie si imprimo nei luoghi del secondo carne foscoliano, e contribuiscono a creare ulteriori aspetti del "mitologema" delle Grazie. Non solo. Negli spazi arborei delle *Grazie* si rintracciano luoghi e giardini storicamente esistenti, impregnati di memorie pubbliche e private, nei quali l'elemento biografico si intreccia con la sua trasfigurazione artistica e letteraria. Ne sono esempio i luoghi di provenienza delle tre sacerdotesse, non a caso un giardino a Bologna, uno a Firenze e uno sul lago di Como, ciascuno connotato da una specifica simbologia<sup>12</sup>.

Alla luce di quanto finora detto si può rileggere dal frammento di *Prima redazione dell'Inno*, *Al cor mi fece dono I*, dove compare il primo nucleo della rappresentazione dello spazio deputato al rito:

<sup>6</sup> H. WALPOLE, *Saggio sul giardino moderno*, a cura di G. Franci e E. Zago, Firenze, Le Lettere, 1991, 100.

<sup>7</sup> U. FOSCOLO, *Epistolario III, Edizione Nazionale...*, a cura di P. Carli, 1953, EN XVI, 68.

<sup>8</sup> Paradigma di un itinerario simbolico e psicologico, dovuto al posizionamento delle statue all'interno di un'architettura del giardino, è l'pedra nel giardino di Chiswick voluta da William Kent intorno al terzo decennio del Settecento, cfr. J. DIXON HUNT, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore and New York, The Johns Hopkins University Press, 1989, 97-98, plate 42.

<sup>9</sup> Cfr. G. VENTURI, *I «lumi» del giardino: teoria e pratica del giardino all'inglese in Lombardia tra Sette e Ottocento*, in *Il giardino italiano dell'Ottocento nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie*, a cura di A. Tagliolini, Milano, Guerini e Associati, 1990, 19-35.

<sup>10</sup> Cfr. U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 632-633, *Prima redazione dell'Inno*, *Nella convalle fra gli aerei poggi*, vv. 10-27.

<sup>11</sup> Ad esempio, ivi, 793-796, *Quadernone*, *Inno I*, vv. 177-223.

<sup>12</sup> Villa Amalia a Erba, sul lago di Como, per la sacerdotessa della danza, Maddalena Marliani Bignami, Palazzo Pandolfini a Firenze per Eleonora Nencini Pandolfini, e Palazzo Rossi Martinetti a Bologna per Cornelia Martinetti.

E questi  
Mirteti, il fiume, e il puro aer tranquillo,  
di Bellosguardo<sup>13</sup>.

Bellosguardo si caratterizza prima di tutto per l'acqua («il fiume» del frammento appena citato, ovvero il «fonte limpido» di altri abbozzi<sup>14</sup>), un elemento purificatorio legato alla funzione rituale, e per la purezza dell'aria (il «puro aer tranquillo», le «pure aure»<sup>15</sup>). Oltre a figurare come elemento canonico del giardino-paesaggio, e a riportare in superficie le tracce di un pensiero diffuso nel Settecento, che spiegava la profusione di talenti in aree geografiche caratterizzate da climi miti, la salubrità dell'aria è un vero e proprio *topos* della rappresentazione d'Italia come un giardino dell'Eden<sup>16</sup>.

Anche le piante sono elementi culturali dal forte impatto simbolico e memoriale. Esse crescono in un terreno allegorico dove gli attributi personali della simbologia floreale e arborea delle *Grazie* s'impiantano su una consolidata tradizione simbolica e iconografica. Si può pensare ai «mille giovinetti cipressi» che ombreggiano quietamente l'ara delle Grazie nel frammento *Nella convalle fra gli aerei poggi*<sup>17</sup>. Oltre a disegnare un effetto di chiaroscuro, come illustrava Foscolo nel tentativo di riflettere *in situ* e pittoricamente il tema del bilanciamento delle passioni umane nella *Dissertation*<sup>18</sup>, i cipressi ombreggiano insieme alle palme l'altare di Priamo nei *Sepolcri*<sup>19</sup>, e si lasciano interpretare come emblema di rispetto per gli avi. Ed è anche il caso dei mirti: attributi tradizionali di Venere, i mirti sono «coltivati» nel giardino delle Grazie ma significano altro rispetto alla tradizione a questi collegata. Immessi in un cortocircuito di memorie letterarie, i mirti sono segno del pianto causato da Amore. Ciò si rende visibile nel frammento di *Prima redazione dell'Inno, Apografo Calbo [E]*:

Da' secreti viali ove irrigate  
Di lungo pianto, o donzelle, i mirti  
Venite all'ara e fuggirete  
amore<sup>20</sup>

Nel sostrato del testo si può individuare il richiamo al bosco degli amanti nel primo libro del *Triumphus Cupidinis*<sup>21</sup>, il quale, a sua volta, dà voce al boschetto di mirti dove dimorano gli amanti

<sup>13</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 625-626, *Prima redazione dell'Inno, Al cor mi fece dono I*, vv. 7-9. Nella successione delle stesure si aggiungono nuovi elementi alla descrizione dello spazio sacro.

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, 631-632, *Prima redazione dell'Inno, Nella convalle fra gli aerei poggi*, vv. 2-3.

<sup>15</sup> *Ivi*, 798, *Quadernone, Inno I*, v. 283.

<sup>16</sup> Esemplare, IDEM, *Sesto tomo dell'io*, in IDEM, *Prose varie d'arte*, Edizione Nazionale..., a cura di M. Fubini, 1951, EN V, 1-35: 9. Lo stesso Bellosguardo può essere assimilato a un giardino edenico, cfr. G. VENTURI, *Foscolo a Firenze: luogo del mito, mito della poesia*, in *Atti dei Convegni Foscoliani* (Firenze, aprile 1979), vol. III, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1988, 547-569.

<sup>17</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 632, *Prima redazione dell'Inno, Nella convalle fra gli aerei poggi*, vv. 3-4.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, 1104-1105, *Dissertation*: «I Greci hanno perpetuato l'usanza di cantare inni alle Grazie sotto l'ombra del cipresso, [...] i cipressi erano scelti per farne corone, essendo fra gli emblemi di morte, che gli antichi non tralasciarono mai d'introdurre nelle festive adunanze: e quella mesta allusione (che si incontra spesso nei canti conviviali e nella poesia giocosa di Anacreonte e di Orazio) non solo racchiude uno scopo morale, ma anche produce un effetto di chiaroscuro in poesia».

<sup>19</sup> IDEM, *Dei Sepolcri*, in IDEM, *Poesie e carmi...*, EN I, 36-61 e 121-153: 132, vv. 272-279: «E voi palme e cipressi che le nuore / Piantan di Priamo, e crescerete aih presto / Di vedovili lagrime inaffiati, / Proteggete i miei padri: e chi la scure / Asterrà pio dalle devote frondi / Men si dorrà di consanguinei lutti / E santamente toccherà l'altare. / Proteggete i miei padri».

<sup>20</sup> IDEM, *Le Grazie...*, EN I, 647, *Prima redazione dell'Inno, Apografo Calbo [E]*, vv. 24-26.

infelici nel sesto dell'*Eneide*<sup>22</sup>. I due ipotesti contribuiscono alla simbologia di Amore come divinità foriera di dolori e distruggitrice dell'equilibrio emotivo dell'uomo. Nei successivi sviluppi del passo, infatti, il dio pennuto e birichino perderà le frecce e il turcasso, sconfitto dalla melodia dell'arpa della sacerdotessa della musica<sup>23</sup>.

Alcuni elementi simbolici identificano i giardini delle tre sacerdotesse. È il caso dei «marmi e cedri» piantati nel giardino di Palazzo Pandolfini da Eleonora Nencini Pandolfini, la sacerdotessa della musica (Figg. 2-3)<sup>24</sup>. Essi invitano il lettore *flâneur* non solo a dirigersi dal colle di Bellosguardo al centro di Firenze, ma anche a trasportarsi ad altri testi: a *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, dove la clausola «marmi e cedri» indicava le prime testimonianze culturali della civiltà, le «prime are» della storia rappresentate dalle sepolture<sup>25</sup>, e al sistema poetico e ideologico dei *Sepolcri* nei quali il culto dei morti coincide con quello della memoria dei grandi della patria<sup>26</sup>. Così nel paesaggio che fa da sfondo all'episodio della sacerdotessa della musica, all'interno di *Prima redazione dell'Inno, Tre vaghissime donne I*, la prima elaborazione dell'episodio, i «marmi e i cedri» si uniscono al richiamo a Raffaello quale progettista del palazzo della nobildonna e al cenno alla coltivazione di fiori esotici in serra:

Ad una eresse  
Inclito ostello il Giovine d'Urbino  
A' cui primi sorrisi un di le Grazie  
Come a te sorridean; [...]  
Conscio il Fabbro divino era che un giorno  
Sì vaga donna avria col suon dell'arpa  
Evocate le fresche aure vicine  
Che degli antri di Fiesole, e de' fonti  
Delle najadi Etrusche hanno diletto:  
E di quell'arpa al suon scendono amiche

<sup>21</sup> F. PETRARCA, *Trionfi, Rime*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 86-87, *Triumphus Cupidinis I*, vv. 145-150: «Odi 'l pianto e i sospiri, odi le strida / de le misere acese, che li spirti / rendero a lui che 'n tal modo guida. / Non poria mai di tutti il nome dirti / che non uomini pur, ma dèi gran parte / empion del bosco e degli ombrosi mirti».

<sup>22</sup> VIRGILIO, *Eneide*, VI, vv. 440-444: «*Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem / lugentes campi: sic illos nomine dicunt. / Hic quos durus amor crudeli tabe peredit, / secreti celant calles et murtea circum / silva tegit; curae non ipsa in morte relinquunt*».

<sup>23</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 650, *Prima redazione dell'Inno, Sonatrice seconda sacerdotessa I*, vv. 35-40: «E di sé gode / Ella cantando, ché del dio gli strali / Per sé l'alter giovine non teme. / Ben l'ode su l'eterne ali sospeso / Irato Amore; e di quell'arpa al suono / Lo sdegno e l'inclemente arco gli cade».

<sup>24</sup> Ivi, 635, *Prima redazione dell'Inno, Tre vaghissime donne I*, v. 24. Il mio ringraziamento ad Allegra Pandolfini per avermi mostrato il palazzo dove visse la sua antenata. Nei marmi si riconoscono le statue di Diana, Venere, Atena, e la dea Fortuna fatte mettere da Eleonora Nencini Pandolfini al momento dell'acquisizione del palazzo. Sulla storia di Palazzo Pandolfini, cfr. E. BARLETTI, *Il «giardino di Eleonora» vicende ottocentesche del Palazzo Pandolfini a Firenze*, «Rivista d'arte. Studi documentari per la storia delle arti in Toscana», XLIV, 1992, 153-197.

<sup>25</sup> Cfr. IDEM, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, introduzione, edizione e note di E. Neppi, Firenze, Olschki, 2005, 108: «I cedri verdeggianti sovra le sepolture, effigiati dalla spada in simulacri d'uomo, sorgono da lontano custodi della memoria d'egregi mortali; e a' tronchi corrosi delle stagioni sottentrano ruvidi marmi ove nel busto informe dell'eroe sono scolpite imitazioni di fiere e di piante, e ciascheduna delle quali e alle loro combinazioni sono consegnate più serie d'idee che tramandano il nome di lui, le conquiste, le leggi date alla patria, il culto istituito agl'iddii, gli avvenimenti, le epoche, le sentenze, e l'apoteosi che associò al coro de' beati: così prime are degl'immortali furono i sepolcri».

<sup>26</sup> Cfr. IDEM, *Dei Sepolcri...*, EN I, 128, vv. 114-115 «Ma cipressi e cedri / Di puri effluvj i zefiri impregnando».

A' fior ch'ella a sue chiome e al verecondo  
 Sen delle vaghe verginelle educa  
 Fra i marmi e i cedri ond'è recinto il vago  
 Albergo, e l'ara de' paterni lari<sup>27</sup>.

I “marmi e i cedri”, la menzione di Raffaello e il cenno alla coltivazione dei fiori creano uno spazio liturgico dedicato al culto degli avi, delle Grazie, e di Armonia, divinità della quale la sacerdotessa è simbolo e cultrice, e la quale rappresenta una vera e propria “costellazione semantica” all'interno delle *Grazie*<sup>28</sup>. A proposito di armonia, si può così osservare come in *Tre vaghissime donne I* la rappresentazione del luogo sia intrisa della simbologia del mito di Orfeo, la cui musica simboleggia l'equilibrio e l'ordine nelle passioni umane e nel cosmo, mentre, da una diversa prospettiva, si può affermare che l'armonia entri nei giardini – e dunque anche nell'orto di Palazzo Pandolfini –, come categoria estetica nei suoi aspetti di *concordia discors*. Il *landscape garden* è contraddistinto da una “disordinata irregolarità”, un «uniforme ben combinato con il diverso», che si accorda alla categoria del grazioso<sup>29</sup>. Inoltre anche i fiori esotici coltivati da Eleonora, e portati in dono all'altare delle Grazie, insieme alle rose e agli allori, ai gelsomini e alle viole, ai gigli e ai giacinti, alle giunchiglie e ai garofani del giardino di Pitti e del colle Fiesole, contribuiscono alla composizione di un “quadro armonico”. Essi costituiscono una variazione sinestetica di odori e colori sul tema di armonia, come mostrano i versi della *Seconda redazione dell'Inno*:

Spira indistinto e amabilmente agli occhi  
 Pari alle note sue splende il concerto  
 Che di tanti color tesse e di odori<sup>30</sup>.

Per tornare alla simbologia arborea delle *Grazie*, si aggiunge il tiglio, albero il cui profumo si effonde per i viali del parco della Villa Reale di Monza (Fig. 4)<sup>31</sup>. Si può leggere in *Prima redazione dell'Inno, Danzatrice seconda sacerdotessa II*:

Nel palagio regal pien di profumo  
 Nella villa odorata da' profumi  
 De' tigli (amabil pianta, e a' molli orezzi  
 Propizia, e al santo conjugale amore<sup>32</sup>

<sup>27</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 634-635, *Prima redazione dell'Inno, Tre vaghissime donne I*, vv. 9-12, 16-25.

<sup>28</sup> Secondo la felice definizione di Niva Lorenzini, cfr. N. LORENZINI, *Ugo Foscolo e Angelo Mazza: sull'armonia*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi dai Direttori, Redattori e dall'Editore di «Lettere italiane»*, Firenze, Olschki, 1994, 181-205.

<sup>29</sup> M. CESAROTTI, *Saggio sul bello*, in IDEM, *Opere dell'Abate Melchior Cesarotti padovano*, vol. XXX, *Prose di vario genere dell'Abate Melchior Cesarotti*, tomo II, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1809, 13-70: 49.

<sup>30</sup> Cfr. U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 698-899, *Seconda redazione dell'Inno*, vv. 189-224, in particolare, vv. 222-224. Oltre a rivelare l'adesione di Foscolo al motivo classico dell'epifania floreale della divinità, come la Venere di Lucrezio e la Matelda di Dante, i fiori rispondevano a un gusto diffuso tra Sette-Ottocento, iniziato da Joséphine, l'“*impératrice botaniste*”, cfr. E. P. DELORME, *Her Magic World: Joséphine's Garden and Conservatory, in Joséphine and the Arts of Empire*, edited by E. P. DeLorme, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2005, 76-89, e P. MITCHEL, *Redouté: Joséphine's Watercolor Garden*, in *Joséphine and the Arts of Empire...*, 90-101.

<sup>31</sup> A mio parere, e in accordo con Gianni Venturi, sono propensa a credere che Foscolo alluda al parco della Villa arciduciale di Monza, cfr. G. VENTURI, *Foscolo a Firenze...*, 567.

<sup>32</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 677, *Prima redazione dell'Inno, Danzatrice seconda sacerdotessa II*, vv. 27-30.

Simbolo di amore e fedeltà coniugale, secondo il mito ovidiano di Bauci e Filemone<sup>33</sup>, il tiglio contribuisce alla celebrazione delle virtù coniugali della Viceregina Amalia Augusta e partecipa della simbologia del rito del dono del cigno, in auspicio del ritorno del Vicerè dalla campagna di Russia<sup>34</sup>. Dalla Villa reale di Monza è agevole estendersi a tutto il paesaggio di Brianza, il quale, rappresentato in apertura all'episodio della Viceregina nell'*Inno II* del *Quadernone*<sup>35</sup>, era spesso ricordato nella trattatistica dei giardini<sup>36</sup>. Negli abbozzi della *Prima redazione dell'Inno* il paesaggio brianzolo si materializza attraverso il richiamo al pariniano Eupili che, incastonato tra i colli e le vette alpine, è parte integrante del quadro descrittivo di Maddalena Marliani Bignami, la sacerdotessa della danza:

E se alla luna e all'etere stellato  
 Scintillando più azzurro Eupili ondeggia  
 Il guarda avvolta in lungo velo, e plora  
 Col           rosignol           finché                   l'aurora           il           chiami  
 A men soave tacito lamento<sup>37</sup>.

I versi sopracitati, appartenenti alla *Prima redazione dell'Inno, Le tre sacerdotesse: I. La donna dell'api prima sacerdotessa*, riportano a Villa Amalia, la dimora di Maddalena, dove Foscolo aveva soggiornato nel 1809<sup>38</sup>. La villa, voluta da Rocco Marliani, il padre di Maddalena, era sede di un giardino realizzato da Leopoldo Pollack, divenuto uno tra i più celebri della Lombardia<sup>39</sup>. Un «immenso e deliziosissimo giardino all'inglese»<sup>40</sup>, raccontano i coniugi Lose nel *Viaggio pittorico nei monti di Brianza* (Fig. 5). Agli occhi di Foscolo il giardino non doveva presentarsi diverso da quanto verrà descritto e dipinto dai Lose nel 1823 e da quanto era stato rapidamente descritto da Niccolò Bettoni in una nota alla raccolta poetica *Dei sepolcri. Poesie di Ugo Foscolo di Ippolito Pindemonte e di Giovanni Torti, aggiuntovi uno squarcio inedito sopra un monumento del Parini di Vincenzo Monti* nel 1806. Bettoni offriva precise indicazioni di interpretazione del paesaggio, vivo nel ricordo di Parini, inserendovi alcuni versi dalla *Mascheroniana* di Vincenzo Monti:

<sup>33</sup> Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi* VIII, vv. 611-724.

<sup>34</sup> Cfr. U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 675-681, *Prima redazione dell'Inno, Danzatrice seconda sacerdotessa II*, vv. 1-118.

<sup>35</sup> Cfr. ivi, 817, *Quadernone, Inno II*, vv. 270-276: «Pur la città di Pale empie di paschi / Con l'urne industri tanta valle, e pingui / Di mille pioppe aeree al sussurro / Ombrano i buoi le chiuse, or la richiama / Alle feste notturne, e fra quegli orti / Freschi di fronde e intorno aurei di cocchi / Lungo i rivi d'Olon».

<sup>36</sup> Ad esempio E. SILVA, *Dell'arte de' giardini...*, tomo II, 136, e P. VERRI, *Le delizie della villa*, in IDEM, *Scritti vari di Pietro Verri*, ordinati da G. Carcano e preceduti da un saggio sopra l'autore per V. Salvagnoli, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1854, 175-183.

<sup>37</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 660, *Prima redazione dell'Inno, Le tre sacerdotesse: I. La donna dell'api prima sacerdotessa*, vv. 21-25. I prodromi del passo in un passo di un'epistola del 10 marzo 1809: «ed io pensava alla tenera giovinetta quando scrissi e quando recitai, che alla luna si volgeano gli occhi verecondi della vergine innamorata. E si volgeranno forse, quando nell'estate la luna illuminerà co' suoi raggi le onde limpidissime del lago...» (IDEM, *Epistolario III...*, EN XVI, 74).

<sup>38</sup> Da alcune lettere del 1809 (20-21 marzo e 29 marzo) sembra che Foscolo fu ospite in una dimora nei pressi di Villa Amalia dal 30 marzo al 2 aprile, durante le festività pasquali, cfr. ivi, 99 e 116.

<sup>39</sup> In merito, *Pollack Leopoldo*, in *Atlante del giardino italiano (1750-1940), Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti* (Italia settentrionale), a cura di Vincenzo Cazzato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, vol. 1, 2009, 271-273.

<sup>40</sup> C. e F. LOSE, *Viaggio pittorico nei monti di Brianza, corredato di alcuni cenni storico-statistici*, ristampa anastatica dell'origine del 1823, a cura di O. Vergani, Milano, Il Polifilo, 1959, pagine non numerate, *Villa Marliani*, ovvero *Villa Amalia*.

La tomba è protetta da una macchia di lauri, e il sole cadente manda cogli ultimi suoi raggi sovr'essa la lunga ombra di un antico cipresso. Esce da un organo sotterraneo un suono melanconico inaspettato dal passeggiere. Nel monumento v'è il busto in marmo del poeta, e nella lapide leggonsi scolpiti que' sui versi:

Qui ferma il passo e attonito  
Udrai del tuo cantore  
Le commosse reliquie  
Sotto la terra argute sibillar.

E chi da quella collina volge l'occhio al lago di Pusiano, vede la terra ove nacque il Parini, e il vago Eupili ch'egli cantò e dov'ei cercava conforto alle sue membra afflitte dalle infermità, e riposo dell'animo suo stanco della fortuna e del mondo<sup>41</sup>.

Lo scritto di Bettoni si offre come aggregato della griglia intertestuale sulla quale è costruita la poesia foscoliana: le stesse risonanze emotive e culturali si diffondono nei versi di Foscolo.

Il meccanismo di intreccio di memorie letterarie e biografiche finora osservato governa anche l'orto bolognese della raffinata Cornelia Martinetti, sacerdotessa della poesia e donna delle api. In quanto il simbolismo delle api è connaturato alla pratica letteraria della *mellificatio*, nel rito compiuto dalla donna si riflette lo stesso messaggio di celebrazione della poesia insito in tutti gli *Inni alle Grazie*. Si può pertanto leggere dal frammento di *Prima redazione dell'Inno, Le tre sacerdotesse I. La donna dell'api prima sacerdotessa*, dove compare per la prima volta in forma compiuta la rappresentazione di Cornelia:

Sul felsineo pendio donde Appennino  
Vede Arturo che lento erra cercando  
Le fonti di Nereo, l'una coltiva  
Ameno un bosco a un tempio di Diana  
E a' suoi Lari ospitali.  
[...]  
O graziose Dee, gioja degl'inni,  
Per voi la bella donna or ha in sua cura  
Quell'alate angelette e ne' giardini  
De' suoi lari ospitali, or d'indiane  
Frondi appresta i diporti alle vaganti  
Schiere, e le accoglie ne' fecondi orezzi  
D'armonioso speco inviolate  
Dal gelo e dall'estiva ira e da' nemi.  
La bella donna di sua mano i lattei  
Calici del limone, e la pudica  
Fra le viole, e il timo amor dell'api  
Educa, e il fior della rugiada implora  
Dalle stelle tranquille<sup>42</sup>.

Il giardino dove è ambientato il quadretto di Cornelia era stato progettato insieme al palazzo dal consorte della donna, l'ingegnere e urbanista Giovan Battista Martinetti (Fig. 6). Giardino e palazzo sorgevano sulle vestigia dell'ex monastero dei S.S. Vitale e Agricola, tra via San Vitale e l'antica via

<sup>41</sup> *Dei sepolcri. Poesie di Ugo Foscolo di Ippolito Pindemonte e di Giovanni Torti, aggiuntovi uno squarcio inedito sopra un monumento del Parini di Vincenzo Monti*, Brescia, Per Nicolò Bettoni, 1808, VI.

<sup>42</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 659 e 662-663, *Prima redazione dell'Inno, Le tre sacerdotesse: I. La donna dell'api prima sacerdotessa*, vv. 7-11 e 57-69.



Pelacani, l'attuale via Petroni (Fig. 7). Del giardino, il primo all'inglese a Bologna, rimangono poche vestigia, minime tracce<sup>43</sup>. Chi si fa carico di riportare al presente l'antico splendore del giardino e contribuire così alla lettura dello spazio rappresentato nelle *Grazie*, è la voce di Amélie, la protagonista del romanzo, scritto da Cornelia nel 1823, *Amélie, ou le Manuscrit de Thérèse*<sup>44</sup>. Voci si sovrappongono. Le pagine del romanzo della Martinetti restituiscono l'aura di un luogo magico e di un gusto artistico e decorativo, di "una civiltà della conversazione": il salotto, ostello ospitale per Canova che lo visitò a più riprese negli anni, fu frequentato da Monti, Foscolo, Stendhal, Lord Byron, Leopardi, Giordani, Chateaubriand. Le parole di Amélie-Cornelia ridisegnano i viottoli curvilinei, il ruscello, le statue che puntellavano i percorsi, i tempietti, la grotta, i dislivelli del giardino, e consentono di capire quanto i versi di Foscolo siano una trasfigurazione poetica dell'orto della donna. Ad esempio l'«armonioso speco» foscoliano è il tempio cripta della Chiesa dei S.S. Vitale e Agricola, la «*grotte des doux sons*»<sup>45</sup>, ornata di stalattiti e di verzura, del romanzo di Cornelia. Nella poesia foscoliana le api sacre ad Apollo e a Zeus vi trovano riparo dalla calura estiva e dal gelo invernale, mentre i Martinetti e i loro ospiti vi riposavano. Il bosco sacro ai lari, evocato nei versi di Foscolo, riecheggia invece invece nel «*bois sacrés*»<sup>46</sup>. E se il tempietto a Diana della *Prima redazione dell'Inno* induce a ipotizzare una diretta derivazione dei versi dalla visione del giardino dove era stato collocato, è meno una coincidenza, e più il riverbero di un diffuso gusto decorativo, la presenza di Flora e di Zefiro negli enigmatici versi sulla ninfa di Pratinolo nel *Quadernone*<sup>47</sup>. Ne è dimostrazione anche questa volta il giardino della Martinetti, dove, rispondendo alla moda del tempo, era stato posto anche un secondo tempietto ornato da Felice Giani e Gaetano Bertolani con monocromi sul mito di Flora, e decorato con le statue di Flora, Zefiro e Rugiada<sup>48</sup>.

La rappresentazione dello spazio delle *Grazie* come un *landscape-garden* riporta alle riflessioni tardo settecentesche sul paesaggio pensato come luogo privilegiato atto a sollecitare il risveglio dei sensi. Non sembra ardito parlare di paesaggi emotivi: l'orrido della rappresentazione dell'umanità primitiva, il patetico dei versi del Lario, l'idilliaco dell'episodio della venuta delle Grazie e di Venere sulla terra, la scena delle ceste dei fiori portate in dono dalle fanciulle di Firenze durante il rito, attestano il contrappunto tra gli ambienti e le emozioni destate dai versi di Foscolo<sup>49</sup>. Ma soprattutto, in uno sguardo d'insieme sui frammenti delle *Grazie*, emergono spazi graziosi, deputati all'epifania delle tre dee e alla categoria estetica della grazia. La grazia che, come scrive Cicognara, «si insinua dolcemente [...] e quasi per via obliqua s'impadronisce del cuore»<sup>50</sup>, entra nei giardini.

<sup>43</sup> Cfr. M. T. CHERICI STAGNI, *Giovan Battista Martinetti. Ingegnere e Architetto, «un bolognese nato a Lugano»*, Bologna, Ponte Nuovo editrice, 1994, 85-109.

<sup>44</sup> C. MARTINETTI, *Amélie ou le manuscrit de Thérèse de L. par Madame Martinetti Née Comtesse Rossi*, Rome, chez De Romanis, 1823. Sulle rispondenze tra dimora e romanzo della Martinetti, cfr. F. LUI, «*Le boudoir de la mélancolie*». *Amélie di Cornelia Rossi Martinetti: uno specchio letterario della dimora neoclassica*, «*Comparatistica. Annuario italiano*», V, 1993, 75-87.

<sup>45</sup> C. MARTINETTI, *Amélie...*, 112.

<sup>46</sup> *Ivi*, 118.

<sup>47</sup> Cfr. U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 808-809, *Quadernone, Inno II*, vv. 141-144: «... e alla mammola dogliosa / Di non morir nel seno alla fuggiasca / Ninfa di Pratinolo, o sospirata / Dal solitario venticel notturno».

<sup>48</sup> Cfr. A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani (1758-1823), e la cultura di fine secolo*, Milano, Electa, 1999, vol. I, 247-252.

<sup>49</sup> Secondo l'ordine in cui sono nominati, cfr. U. Foscolo, *Le Grazie...*, EN I, 790-792, *Quadernone, Inno I*, vv. 101-149; *ivi*, 806-808, *Inno II*, vv. 111-125; *ivi*, 788-790, *Inno I*, vv. 65-100; *ivi* 808-810, *Inno II*, vv. 126-156.

<sup>50</sup> L. CICOGNARA, *Del bello. Ragionamenti di Leopoldo Cicognara*, Firenze, presso Molini, Landi & C., 1808, 131, *Ragionamento quinto*.

Così, come in un teatro dove si compie una catarsi, negli spazi molteplici di Bellosguardo si manifesta e agisce la grazia. Ne è esempio l'episodio di Galileo in *Prima redazione dell'Inno, Cantando, o Grazie II*<sup>51</sup>, dove il paesaggio si apre all'esperienza soggettiva del ricevere la grazia, esperienza che, come in altri luoghi delle *Grazie*, è più suggerita che narrata:

Con esse  
 Qui Galileo sedeva a spiar l'astro  
 Della loro regina: e il disviava  
 Col notturno rumor l'acqua remota  
 Che sotto a' pioppi delle rive d'Arno  
 Furtiva e argentea gli volava al guardo.  
 Qui a lui l'Alba e la Luna, e il Sol mostrava  
 Gareggiando da' cieli or le severe  
 Nuvole su l'azzurra alpe sedenti  
 Or il piano che corre alle Tirrene  
 Nereidi, immensa di città e di vigne  
 Scena di biade e d'arator beati;  
 Or cento colli onde Appennin corona  
 D'ulivi e d'antri e di marmoree ville  
 L'elegante città dove con Flora  
 Le Grazie han serti ed amabil idioma<sup>52</sup>.

Spina dorsale della scena è la contemplazione del cielo stellato, il distrarsi dalle usuali attività e lo svelarsi della bellezza del paesaggio ai sensi di Galileo. I versi su Galileo si mostrano in una successione rapidissima di scene che dal basso del riflesso della luna sull'acqua, all'alto del cielo ora notturno, ora diurno, limpido o nuvoloso, dall'alto dei colli fino al fondo della pianura fiorentina, si offrono armonicamente in forma di racconto visivo, e in una dimensione spazio-temporale, e creano l'illusione di dispiegarsi spontaneamente agli occhi dello scienziato, come se uno spettatore immerso nella veduta totale di un "panorama". Il quadretto appartiene alla casistica dei cosiddetti "paesaggi letterari", secondo la definizione di Michael Jakob, in quanto gli elementi paesaggistici sono riscritti secondo un ordine e un'organizzazione che corrisponde a una visione soggettiva, «una rappresentazione espressiva della natura che si svela a un soggetto»<sup>53</sup>. Del resto una prospettiva soggettiva, e tuttavia mobile, che racconta un paesaggio si ravvisa anche in altri frammenti delle *Grazie*. Nei versi dei *Silvani VII*, ad esempio, Foscolo invita François-Xavier Fabre a spostare lo sguardo verso un punto a Est del colle di Fiesole dove si trovano le collinette che declinano dolcemente a formare la decameroniana Valle delle donne:

E le vedesti,  
 Saverio, tu che vive le dipingi:  
 Ma se alla fiesolana erta affannato  
 Vai poggiando a incontrarle, e all'oriente  
 Mira una valle che rotonda il piano  
 Fra le sei montagnette ond'è preclusa  
 Tiene a sembianza di teatro Acheo,  
 Dalla vista allettato, e d'una vaga

<sup>51</sup> Una lettura dell'episodio in G. CAMBON, *Galileo distratto dalle Grazie*, in *Atti dei convegni foscولiani (Firenze, aprile 1979)*, vol. III, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, Libreria dello stato, 1988, 181-186.

<sup>52</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 801-802, *Prima redazione dell'Inno, Cantando, o Grazie II*, vv. 39-54.

<sup>53</sup> M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, 43.

Memoria fornirai snello il cammino<sup>54</sup>

I richiami discreti ai paesaggi *en plain air* di Fabre si rivelano una testimonianza preziosa dell'esperienza della visione della pittura di paesaggio da parte del poeta (Figg. 8, 9, 10)<sup>55</sup>.

I versi di Galileo, l'invito a Fabre a guardare l'orizzonte, la rappresentazione della piana di Firenze, offrono un ulteriore spunto di riflessione. Essi consentono di immaginare il movimento di uno sguardo che contempla alla stregua di una messa a fuoco sul paesaggio: una sorta di movimento cinematografico, «*the mysterious process of discovering what comes next to eye and to mind*»<sup>56</sup>. Nel giardino inglese è insito un desiderio di mobilità e progressione, una caratteristica che si tira dietro il paragone, diffuso tra i teorici del *landscape garden*, tra il giardino-paesaggio e una successione figurativa di scene spezzate, paragonabili a quadri o a mutazioni sceniche teatrali. Del resto anche Ercole Silva parlava di componente teatrale, nei suoi principi di varietà e di intreccio, insita nei giardini<sup>57</sup>:

Le leggi del dramma sono pur tanto analoghe a queste: guai se al primo atto l'uditore s'accorge dello sviluppo della catastrofe! Anche i giardini hanno il loro intreccio, il loro principio, il loro mezzo, il loro fine, e a gradi a gradi è d'uopo pervenirci con molta sagacia<sup>58</sup>.

Dalle considerazioni settecentesche di Silva sul giardino, si può così passare a quelle contemporanee di Giuliana Bruno sui meccanismi che anticipano l'invenzione cinematografica: i diorami, i *papiers panoramique*, il *trompe-l'oeil*, i *tableaux vivant*, il paesaggio all'interno di una camera oscura, le pareti dipinte delle stanze boscherecce, lo stesso giardino pittoresco anticipano la visione filmica novecentesca, in quanto narrano il tempo nello spazio<sup>59</sup>. Forte di ciò, posso affermare che il *paysage composé* di Bellosguardo si offre al paragone con una sequenza cinematografica, con le mobili composizioni di figure coreografiche degli spettacoli di danza, con la successione di fondali e di quinte teatrali, con il paesaggio mosso all'interno di una *Chambre Obscure*<sup>60</sup>. Perché senz'altro prossimo agli *Inni alle Grazie*, nello spiccato carattere teatrale e nell'equiparazione tra giardino,

<sup>54</sup> U. FOSCOLO, *Le Grazie...*, EN I, 901, vv. 1-9, *Silvani VII*. I versi, indirizzati non solo a Fabre, ma anche all'Albani o a un non precisato artista, sono proposti anche nei frammenti dei *Silvani IV, VI, VIII, X, XI*.

<sup>55</sup> Per Fabre pittore di paesaggi anche ivi, 765, *Stesure del Carme tripartito, Belle Vergini, addio I*, vv. 21-23; ivi, 976, *Appunti sulla ragion poetica, Abbozzzi di una dedica alla Contessa D'Albany I*, e anche IDEM, *Abbozzzi di prefazione al libro secondo, Lettera a Fabre*, in IDEM, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade, Edizione Nazionale...*, a cura di G. Barbarisi, 1965, EN III, t. I, 215-243: 241.

<sup>56</sup> J. DIXON HUNT, *The figure in the Landscape...*, 228.

<sup>57</sup> Al pari di numerosi paesaggisti, come William Kent o Louis Carrougis, detto Carmontelle, Silva aveva una preparazione in campo teatrale, e loro volta gli scenografi teatrali erano abili pittori di paesaggio. Ne è esempio Alessandro Sanquirico, pittore di scene e fondali di alcune rappresentazioni alla Scala, e le cui ad ambientazione paesaggistica mostrano alcune affinità semantiche con i *Sepolcri* e le *Grazie*. Su Sanquirico, cfr. V. VERCELLONI, *Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945*, con contributi di A. Balzani, G. B. Mascher, O. S. Pierini, M. Schiavone, M. Vercelloni, Edizioni L'archiavolto, 1986, 227-228, figg. 301-304.

<sup>58</sup> Cfr. E. SILVA, *Dell'arte de' giardini...*, t. I, 56, n. 1.

<sup>59</sup> Cfr. G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006, 155-157, 170-183, e 210-212.

<sup>60</sup> Ad esempio la grotta catottrica nel giardino di Twynckeham, di Alexander Pope, è assimilata a un quadro in continuo mutamento, cfr. W. GILPIN, *A dialogue upon the gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*, London, Printed by B. Seeley, 1748, 22, e J. BALTRUŠAITIS, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Milano, Adelphi, 1993, 121.

poesia e camera oscura, vorrei ricorrere all'esempio degli *Amori delle piante* di Erasmus Darwin, un volume contenuto nella biblioteca fiorentina del poeta<sup>61</sup>. Si può leggere nel proemio:

Eccoti, lettor cortese, una Camera oscura, in sui si veggono su bianca tela passare Ombre, che muovonsi e danzano con apparenza di vita. Quando tu abbia tutto l'ozio per intrattenerti di così triviale passatempo, entra, ed osserva le meraviglie del mio GIARDINO INCANTATO<sup>62</sup>.

Si può intendere la tela sulla quale si imprime le ombre all'interno della camera oscura come un foglio bianco nel quale si leggerà la rappresentazione delle piante. Vigge il paragone tra la camera oscura, dove scorrono le immagini, e il "giardino incantato" il quale riflette il dinamismo del trascorre delle stagioni, e del susseguirsi delle scene in cui si presentano i fiori e le piante amoreggianti. Più che raccontato, l'antropomorfismo dei fiori è messo in scena attraverso la metamorfosi dal regno vegetale all'umano, in una *mise en abyme* dove i fiori sono oggetto e soggetto della rappresentazione.

Allo stesso modo degli *Amori delle piante*, negli *Inni alle Grazie* si può parlare di messa in scena. Si assiste infatti a una rappresentazione, nella forma di un racconto visivo, dei miti relativi alle Grazie nel rito e nello spazio ritagliato di un giardino paesaggio che contiene in nuce il desiderio di un'immagine movimento. Nella poesia delle *Grazie* la teatralità è insita anche nel montaggio e nella scansione delle scene che progressivamente si svelano allo spettatore-lettore, e, mi sia lecito dirlo, al passeggiatore. Così mentre gli spazi messi in scena da Foscolo si affastellano nel moltiplicarsi delle redazioni e dei frammenti, ed eludono la parola fine, il mio cammino per negli spazi poetici delle *Grazie* finisce qui, circolarmente, e permette di riportare chi scrive alle prime impressioni sulla poesia foscoliana: una serie di immagini in movimento sulla grazia e produttrici di grazia, che occhieggiano a un futuro procedimento pre-cinematografico.

Fig. 1 Veduta di Firenze dal colle di Bellosguardo



<sup>61</sup> Cfr. *La biblioteca fiorentina del Foscolo...*, 100.

<sup>62</sup> E. DARWIN, *Gli amore delle piante. Poema con note filosofiche di Erasmus Darwin medico di Derby*, traduzione dall'originale inglese di Giovanni Gherardini medico di Milano, Milano, presso Pirota e Maspero stampatori-librai, 1805, XV.

Figg. 2-3 Palazzo Pandolfini, le serre, ingresso al giardino e statue



Fig. 4 Villa reale di Monza, laghetto (da E. Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi*)



Fig. 5 Villa Marliani, altrimenti Villa Amalia (da F. e C. Lose, *Viaggio pittorico nei monti di Brianza, corredato di alcuni cenni storico-statistici*)

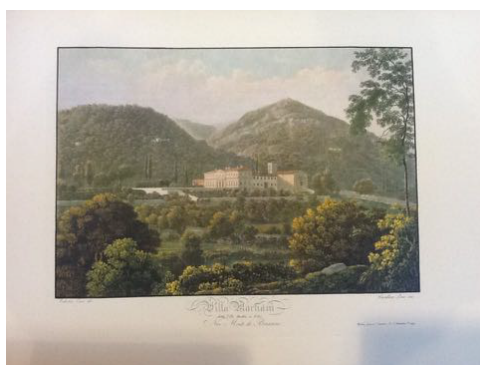


Fig. 6 Pianta del primo progetto del giardino Rossi-Martinetti (1805-1808)

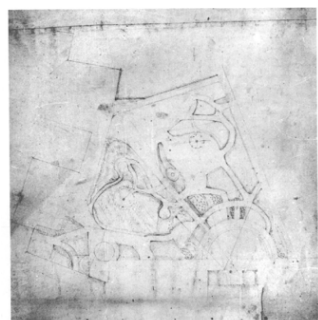


Fig. 7 Antonio Basoli, *Portico nella via Pelacani in Bologna* (1833). A sinistra piante e alberi del giardino Rossi-Martinetti



Figg. 8, 9, 10 François-Xavier Fabre, vedute fiorentine

