

Ninfa

Un paesaggio di giardini e rovine

TESSA MATTEINI

1. Vegetazione e rovine

“Crollano le pietre, ma cresce il fico selvatico e la natura sembra rinnovarsi nelle sue opere, indenne”.

Eugenio Battisti¹

Il connubio letterario ed iconografico tra ruderi e vegetazione si afferma a partire dal XV secolo con la scoperta del “paesaggio archeologico” da parte degli umanisti e dei pittori e con la sua rappresentazione sui fondali dei dipinti allegorici di artisti come Mantegna o Giorgione, così come nelle pagine di un testo fondante per la cultura del giardino europeo, l'*Hypnerotomachia Poliphili* del Colonna.

L'osservazione dei paesaggi desolati che caratterizzano il San Sebastiano del Mantegna (1480) mostra una materia vegetale che raffigura il *continuum* della trama temporale, e che, in forma di *Ficus carica*, spunta con prepotenza dalle fessure delle colonne in disfacimento²; l'accostamento tra la pianta del fico e le rovine classiche³ rappresenta, secondo Battisti, la contrapposizione dialettica tra *Natura* ed *Architettura* e tra le loro dissonanti velocità di trasformazione, paradigmatiche della continua evoluzione e del dinamico divenire già evocati da Lucrezio nel *De Rerum Natura*⁴.

Negli stessi anni, in un ambiente culturale molto vicino, Francesco Colonna evoca tutta la diversità biologica della flora che abita i ruderi esplorati dal Polifilo nel corso della sua *quête* onirica, costituendo il principale riferimento per le successive figurazioni letterarie ed iconografiche di *paesaggi con rovine*:

Sopra e tra queste impervie rovine era germogliata una vegetazione selvatica: soprattutto la salda angiride, con le teche a forma di fagiolo, entrambi i lentischi, la branca ursina, il cinocefalo, la spatula fetida, lo smilace spinoso, la centaurea e, annidate tra i ruderi, molte altre. Nelle fessure dei muri abbondavano la sempreviva, la cimbalaria pendula, roveti spinosi. Vi serpeggiavano grosse lucertole, che spesso guizzavano sui muri arbore-scenti: in quei luoghi silenti e solitari e al minimo movimento provocavano in me, teso com'ero il più grande spavento (...)⁵.

¹ Eugenio Battisti, *Il Mantegna e la letteratura classica* in Eugenio Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, a cura di Giuseppa Saccaro Del Buffa, Leo S. Olschki 2004, Firenze, p. 172.

² Ivi, pp. 170-172.

³ Per i riferimenti culturali e figurativi del Mantegna, vedi ivi, pp. 174-177.

⁴ Ivi, p. 172.

⁵ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Adelphi edizioni, Milano 1998, 236, traduzione, pp. 27-28, vol. II.

Passando attraverso il *memorandum*, steso nel 1709 da John Vanbrugh con l'intento di preservare le rovine di Woodstock Manor⁶, che contiene già accenni sull'utilizzo 'pittorresco' della vegetazione per enfatizzare il potere evocativo delle rovine, in questo pur rapidissimo *excursus*, non possiamo non ricordare lo sguardo 'ruinista' di Ruskin che, un secolo e mezzo più tardi, considera con predilezione:

il sublime delle lacerazioni o delle fratture, o della patina, o della vegetazione, che rendono l'architettura simile all'opera della Natura e le conferiscono quel colore e quella forma che sono universalmente preferiti dall'occhio dell'Uomo⁷.

Se la poetica del giardino paesaggista, nella doppia accezione dell'*emblematic gardening* e dell'*expressive gardening* definiti da Whately⁸, trova uno dei suoi *topoi* nella celebrazione della combinazione tra vegetazione e ruderi (autentici e artificiali), non possiamo dimenticare come un elemento importante per la definizione dell'immagine del *landscape garden* settecentesco sia costituita dalla raffigurazione dei celebri giardini formali del Cinquecento e Seicento laziale, (Villa d'Este, i giardini Farnese, villa Madama, villa Barberini) ridotti in rovina e abbandonati alla riconquista di una vegetazione prepotente e rigogliosa nelle tele dei giovani Hubert Robert e Honoré Fragonard⁹.

Bisognerà però attendere la fine del XIX secolo ed il lavoro, teorico¹⁰ ed operativo di Giacomo Boni, per arrivare ad una definizione 'scientifica' del tema: grazie alla pratica professionale acquisita nella sistemazione delle aree archeologiche romane, Boni è in grado di analizzare con continuità le interazioni tra la vegetazione ed i resti archeologici e, attraverso un *corpus* di notazioni, delineare i primi tratti di una metodologia di intervento. Partendo dal riconoscimento del valore etico e documentario della rovina, già evidenziato da Ruskin¹¹, ed utilizzando l'osservazione diretta della flora spontanea come indicatore dei processi in corso nell'ambito dei siti di sua competenza, Boni arriverà ad una consolidata conoscenza scientifica dei meccanismi e degli equilibri ecologici ed ambientali nei paesaggi archeologici, arrivando ad introdurre il concetto di *stabilità* o di *instabilità* dei sistemi ecologici¹², e a formulare

⁶ Vanbrugh intendeva mantenere all'interno del parco di Blenheim, in corso di sistemazione le rovine del castello, mentre la duchessa di Marlborough, alla quale il memorandum si rivolge, rigettava l'idea, come "something ridiculous". Vedi Tessa Matteini, *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea Firenze 2009, pp. 41-42.

⁷ John Ruskin, *Le sette Lampade dell'Architettura*, Milano 1988, p. 225.

⁸ Thomas Whately *Observations on modern gardening* (1770), nella traduzione francese di François de Paule Latapie, *L'Art de former les jardins modernes*, (1771), Gerard Montfort editeur, Saint Pierre de Salerne, 2005, p. 134. Vedi anche Tessa Matteini, op. cit., pp. 64-65

⁹ John Dixon Hunt, *The Picturesque garden in Europe*, Thames and Hudson, London, 2002, p. 113.

¹⁰ Giacomo Boni, *Flora (Palatina) dei Monumenti*, 1896; Giacomo Boni, *L'Arcadia sul Palatino*, in «Bollettino d'Arte», Roma 1914; Giacomo Boni, *Flora delle rovine* in "Jovi Victori", estratto da «Nuova antologia», Roma 1917; Giacomo Boni, *Flora Monumentale*, Roma 1926.

¹¹ Per una analisi dettagliata dei rapporti umani e culturali tra Ruskin e Boni, vedi Massimo De Vico Fallani, *L'infusso di Ruskin sulla formazione culturale e sull'atteggiamento verso la natura di Giacomo Boni* in Massimo De Vico Fallani, *I parchi archeologici di Roma. Aggiunta a Giacomo Boni: la vicenda della "flora monumentale" nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato*, Nuova Editrice Spada, Roma., 1988, pp. 19-29

¹² Vedi Lucina Caravaggi, *Architettura e Natura. Le reintegrazioni archeologiche*, in Vincenzo Cazzato, *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*, Roma 1989, p. 461 e nota 38, p. 463.

osservazioni critiche sulla presenza di specie infestanti di provenienza esotica, come l'*Ailanthus altissima* o la *Robinia pseudo-acacia*¹³.

Nel 1911, la comparsa di un saggio di Georg Simmel, *Die Ruine*, costituisce un'altra tessera del vasto e composito mosaico teorico dedicato alla fertile combinazione tra ruderi e vegetazione, interpretando la rovina dal punto di vista filosofico come "pacificazione" tra le altrimenti dialettiche categorie di *architettura* e *natura*. Il rudere rappresenta infatti il momento della distruzione delle forme "spirituali", grazie all'azione delle forze "naturali", e può quindi essere percepito come tranquillizzante ritorno alla Natura:

In altri termini il fascino della rovina è che un'opera dell'uomo viene percepita alla fine come un prodotto della natura. Le stesse forze che danno alla montagna il suo aspetto – le intemperie, l'erosione, le frane, l'azione della vegetazione – qui hanno agito sui ruderi¹⁴.

Tutte le suggestioni teoriche ed iconografiche che appartengono a questo "giacimento" culturale influenzarono probabilmente la sorprendente scelta dei Caetani che, nei primi decenni del Novecento, decisero di riportare a nuova vita il sito di Ninfa (proprietà di famiglia dalla fine del XIII secolo), innescando il progressivo *landscaping* di un'intera area archeologica, costituita dai resti di una cittadina medioevale disposta su un territorio di otto ettari e racchiusa da una duplice cerchia di mura, con il castello, le sette chiese, le circa centocinquanta abitazioni, il lago e le opere idrauliche.

2. Sul lago delle "isole danzanti"

"Noi arrivammo così a Ninfa, la città leggendaria mezzo sepolta negli acquitrini, con le sue mura, i suoi duomi, le sue chiese e i suoi chiostrini drappeggiati di edera. A vederla è più bella di Pompei, le cui costruzioni hanno l'aria di mummie sventrate, strappate a fatica dalla lava vulcanica. Su Ninfa al contrario un mare di fiori si agita al soffio della brezza. Ogni muro, ogni edificio, ogni pietra è ricoperto da rampicanti: dappertutto, su ogni rudere, sventolano gli stendardi purpurei del trionfante dio della primavera".

Ferdinand Gregorovius, 1873¹⁵.

Collocato nella piana pontina, alla base dei monti Lepini, benedetto da un clima e da una pedologia particolare e da un ricchissima disponibilità idrica, il sito di Ninfa è stato abitato fin dall'antichità. La presenza del fiume, originato dalle risorgive pedemontane, e del lago, nato dallo sbarramento del corso d'acqua ha favorito la frequentazione di queste zone già in epoca classica; il nome del luogo, derivato dal latino

¹³ Giacomo Boni, *Flora delle rovine* in "Jovi Victori", op. cit., p. 27.

¹⁴ Georg Simmel, *La rovina*, trad. it. Monica Sassatelli, in Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando editore, Roma 2006, p. 73.

¹⁵ Dai *Diari romani* di Ferdinand Gregorovius, pubblicati nel 1968 a cura di Alberto Maria Arpino (Avanzini e Torraca, Roma) e riportati in Marella Caracciolo, *Storia breve di Ninfa dalle origini all'Ottocento*, in Marella Caracciolo, Giuppi Pietromarchi, *Il giardino di Ninfa*, Umberto Allemandi, Roma 1997, pp. 94-106.

Nymphaeum, sembra legato alla presenza di un tempio dedicato alle ninfe¹⁶, costruito sui percorsi dei legionari che si spostavano da Roma verso Terracina, lungo un tracciato che, alla fine del IV secolo, è regolarizzato con la costruzione della via Appia¹⁷.

L'aura particolare che avvolge i luoghi viene evidenziata già da Plinio nella sua *Naturalis Historia*, che allude più volte al *Nymphaeum* come teatro di inspiegabili prodigi, si tratti delle straordinarie “isole danzanti” che si spostano sul lago a suon di musica (Plinio, *Naturalis Historia*, II 209), o delle fiamme soprannaturali che scaturiscono dalle rocce quando piove (Plinio, *Naturalis Historia*, II 240).

La cittadina vera e propria ha origine in età tardo-antica, a partire dall'VIII secolo, quando le terre di Ninfa e di Norma vengono donate dall'imperatore di Bisanzio, Costantino V, a papa Zaccaria¹⁸ ed il nucleo di edifici agricoli sviluppatosi intorno alla sorgente del fiume si trasforma in un piccolo agglomerato urbano, collocato in posizione nevralgica del latifondo pontificio.

La città medioevale, dispersa in un paesaggio desolato di “*prata, pascua, paludes, pantana, silva, nemora, macclones, stirparia, tumuleta*”¹⁹, passa in seguito nelle mani di diversi proprietari, tra cui i Tuscolani, i Frangipane, gli Annibaldi, i Conti, attraversando una serie di vicende tumultuose, come la controversa incoronazione di Papa Alessandro III in fuga dal Barbarossa e le aspre battaglie religiose legate allo Scisma d'Occidente e culminate nel 1382 con la distruzione definitiva del piccolo nucleo abitato.

Nei secoli successivi il piccolo presidio di proprietà dei Caetani (che l'avevano acquisito nel 1297 dagli Annibaldi) rimane in abbandono quasi totale, anche a causa del progressivo impaludamento delle zone circostanti: le uniche informazioni che lo sottraggono all'oblio riguardano una fonderia costruita nel 1470 in prossimità della sorgente idrica principale²⁰ e il *giardino segreto* con spartimenti e piante da fiore, creato agli inizi del XVII secolo da Francesco IV Caetani, duca di Sermoneta, viceré di Sicilia e governatore di Milano. Francesco, autore di un tentativo di bonifica delle paludi pontine, fu un giardiniere colto ed illuminato che raccolse nel suo giardino di Cisterna collezioni importanti di bulbose (in particolare di anemoni) e venne celebrato anche da Giovan Battista Ferrari nel suo *De Florum Cultura libri IV*, pubblicato a Roma nel 1633 (traduzione italiana 1638) che riporta la planimetria di un quadrante dell'*Horti Cisternani* e definisce il Caetani come “principe non men buono al governo dei fiori, che degli uomini”²¹.

¹⁶ La tradizione erudita non ha ancora ricevuto conferme dall'evidenza archeologica, se si eccettuano i materiali rinvenuti nel 1908, nel corso della installazione di una centralina elettrica. Margherita Cancellieri, Giovanni M. De Rossi, *L'organizzazione del territorio nell'antichità*, in Luigi Fiorani (a cura di), *Ninfa, una città, un giardino. Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani* “Ninfa, storia arte e immagine, ambiente”, 7-8 ottobre 1988, L'Erma di Bretschneider, Roma 1990, p. 35.

¹⁷ Paolo Delogu, *Territorio e domini della regione pontina nel Medioevo* in Luigi Fiorani (a cura di), op. cit., p. 18.

¹⁸ Maria Teresa Caciorgna, *Ninfa prima dei Caetani (secoli XII e XIII)*, in Luigi Fiorani (a cura di), op. cit., p. 39.

¹⁹ Le diverse componenti sono dedotte da Gelasio Caetani, *Regesta chartarum; regesto delle pergamene dell'archivio Caetani*, Perugia 1922, I, pp. 144-145, II, pp. 292-294 e 317-318, e riportate da Alfio Cortonesi, *Ninfa e i Caetani*, in Luigi Fiorani (a cura di), op. cit., p. 78.

²⁰ Lauro Marchetti, Esme Howard, *Ninfa. Un enchantement romain*, Actes Sud, Arles 1999, p. 37.

²¹ Giovan Battista Ferrari, *Flora ovvero cultura dei fiori*, riproduzione in facsimile a cura e con introduzione di Lucia Tongiorgi Tomasi, Firenze Leo S. Olschki 2001, pp. 217-219.

La descrizione di Gregorovius, lo storico tedesco che visita Ninfa nella seconda metà del XIX secolo, può offrirci un'idea delle potenzialità evocative dei ruderi dell'antica città, così come doveva apparire agli inizi del Novecento, quando gli eredi Caetani avviarono una particolare forma di sistemazione e valorizzazione del sito:

A penetrare dentro questa città verdeggianti, a percorrerne le vie nascoste sotto una spessa coltre di muschio, a vagare tra le sue mura ammantate di foglie frementi, l'emozione ogni volta è indicibile. Non un suono viene a rompere questa pace suprema: soltanto il grido del corvo, appollaiato sulla torre del castello, il mormorio delle acque del torrente Ninfeo, il fruscio dei giunchi in riva al laghetto, il canto dolce e melodioso delle erbe agitate da un lieve zefiro²².

3. Tre donne e un giardino

“A Ninfa, Marguerite e sua figlia Lelia piantarono un giardino di una bellezza incantevole e malinconica. Gli alti pini italiani, i grandi viali di cipressi, i folti canneti, crescono come in passato. Ma oggi mura e torri sono ricoperte di rose rampicanti, di clematidi e gelsomini, e ai piedi delle rovine e dei merli si stende un variopinto tappeto di fiori. Interi verzieri d'alberi da frutta giapponesi, e mimose, e camelie, magnolie fioriscono agli inizi di primavera e più tardi grandi grappoli di lillà e *delfinium* e grandi mazzi di peonie cinesi, mentre gli iris giapponesi sbocciano nella terra paludosa e il fossato di un tempo diventa in aprile e maggio una foresta di calle”.

Iris Origo²³.

Le prime operazioni effettuate sul sito di Ninfa risalgono agli anni dieci del Novecento e vengono curate da Gelasio Caetani, ingegnere civile e storico di famiglia, che si occupa della ripulitura totale dell'area dalla vegetazione infestante, del successivo consolidamento delle strutture emerse e, in alcuni casi, del loro rifacimento parziale²⁴, mentre nel decennio seguente cominciano ad essere realizzate le prime piantagioni massive tra i ruderi dell'antica città, sotto le direttive di Ada Wilbraham, la moglie inglese di Onorato Caetani e madre di Gelasio.

La Wilbraham, già autrice delle sistemazioni paesaggistiche del giardino familiare di Fogliano, trova a Ninfa un palinsesto ideale per la creazione di numerosi “micro-paesaggi” da ridisegnare nei diversi ambiti del grande sito archeologico, riportato alla luce attraverso la rimozione della vegetazione e pronto ad essere riconfigurato con inserzioni di masse arboree ed arbustive e nuove collezioni botaniche.

Così i ruderi, l'antico sistema viario ed il corso del fiume vengono valorizzati attraverso l'inserimento di una struttura vegetale particolare che ibrida le consuetudini paesaggistiche italiane con quelle britanniche, combinando una trama di alberature sempreverdi, come cipressi, lecci, cedri del Libano (molto utilizzate all'epoca nei siti storici romani e laziali, secondo un codice vegetale consolidato), con specie decidue, e cromaticamente attrattive, che appartengono alla tradizione del giardino anglosassone, come ad esempio il faggio in varietà purpurea.

²² Ferdinand Gregorovius, *Diari romani*, riportato in Marella Caracciolo, op. cit., pp. 106.

²³ Dal libro della Origo, *Ritratto di Marguerite*, pubblicato nel 1964 e riportato in Marella Caracciolo, op.cit, p.85.

Negli anni '40 del secolo scorso il giardino conosce una nuova stagione compositiva, attraverso gli interventi di piantagione effettuati da Margaret Chapin, la moglie americana di Roffredo Caetani che trasforma anche la vita culturale di Ninfa, luogo d'incontro privilegiato per un'ampia cerchia di letterati e di artisti.

Musicista e appassionata di letteratura, in gioventù Marguerite era stata l'anima-trice di una piccola rivista letteraria parigina, «Commerce», nata nel 1924 e diretta da Valery, Fargue e Larbaud che pubblicava opere di poesia (tra gli altri, inediti di Ungaretti, Aragon e T. S. Eliot) e di prosa (con scritti di Gide, Giono, Artaud e Bréton)²⁵.

Nel dopoguerra la nascita di una nuova rivista letteraria, «Botteghe Oscure», coordinata da Marguerite e diretta a partire dal 1948 da Giorgio Bassani, trasforma Ninfa in un polo d'attrazione per scrittori italiani e stranieri²⁶.

Lo stesso Bassani, ospite abituale tra le rovine di Ninfa, confessa apertamente il suo debito di ispirazione verso il giardino di Marguerite per il suo *Barchetto del Duca dei Finzi-Contini*²⁷:

Fu l'atmosfera strana, come di morte, che mi catturò [...]. Tutto quello che ho scritto nel mio romanzo nasce da quel giardino. Certo, anche a Ferrara c'era un piccolo palazzo con un giardino ed un campo da tennis. Apparteneva ad una famiglia di amici ebrei, i Magrini. Ma tutto ciò di cui volevo scrivere è ritornato nei Caetani²⁷.

E ancora:

Se vuole vedere il giardino dei Finzi-Contini, bisogna che vada a Ninfa, ai piedi dei Monti Lepini, non lontano da Latina. Lì c'è il giardino dei Principi Caetani, duchi di Sermoneta. A Ninfa mi venne per la prima volta l'idea di collocare i Finzi-Contini in un luogo dedicato alla bellezza e alla morte²⁸.

A Ninfa, sotto la guida di Marguerite, vengono effettuate soprattutto operazioni di integrazione della struttura vegetale arborea e arbustiva già presente, arricchita attraverso la selezione e la messa a dimora di diverse specie di rose in varietà rampicanti e sarmentose che contribuiscono a valorizzare l'aspetto dei ruderi: *Mermaid*, *Rêve d'or*, *Allen Chandler*, *Rosa x anemonoides*, *François Juranville*, *Madama Laurette Messimy*, *Cramoisi supérieur*, *Zephirine Drouhin*, *Rosa odorata*, *Rosa cooperi*, *Fortune's Double Yellow*, *Rosa roxburghii plena*, *Rosa chinensis mutabilis*²⁹.

²⁴ Come nel caso della porzione terminale della torre del castello e dell'edificio che ospitava l'antica sede comunale ed è stato poi trasformato in residenza e centro operativo del complesso. Vedi Lauro Marchetti, *Ninfa, giardini e rovine*, in Mariapia Cunico, Domenico Luciani (a cura di), *Paradisi ritrovati*, edizione della Fondazione Benetton presso Guerini e associati, Milano 1991, p. 175.

²⁵ Marella Caracciolo, op. cit., p. 88.

²⁶ Tra i collaboratori italiani alla rivista, sulla quale apparve tra l'altro per la prima volta un lungo brano de *Il Gattopardo*, si possono citare Alberto Moravia, Italo Calvino, Giovanni Arpino, Carlo Cassola, Elsa Morante e Ignazio Silone; tra gli stranieri, nomi come Truman Capote, Tennessee Williams, Elizabeth Bowen, Rainer M. Rilke, Bertold Brecht, Paul Valery, Albert Camus. Vedi Marella Caracciolo, op. cit., p. 88.

²⁷ Testimonianza di Giorgio Bassani, riportata in Marella Caracciolo, op. cit., p. 89.

²⁸ Da *Il giardino degli aironi, intervista a Giorgio Bassani* in Ennio Cavalli, *Dei paesi tuoi*, Maggioli, Rimini, 1984.

²⁹ Giuppi Pietromarchi, *Le radici giardiniere dei Caetani*, in Marella Caracciolo, Giuppi Pietromarchi, op. cit., p. 119.

Ma l'immagine e la struttura attuali del paesaggio di Ninfa sono riferibili in gran parte all'opera di Lelia Caetani, figlia di Roffredo e Marguerite ed apprezzata pittrice, che lavora alla risistemazione del giardino a partire dalla fine degli anni Cinquanta.

Secondo Lauro Marchetti, attuale curatore del giardino, Lelia trasferisce nel disegno di Ninfa la propria sensibilità pittorica³⁰, riuscendo ad intessere una trama paesaggistica complessa con le modalità della composizione artistica, unite ad una profonda conoscenza botanica.

Lelia Caetani combina così categorie differenti per ottenere effetti formali di disordine controllato che rispondono ad associazioni fitosociologiche funzionanti. I criteri compositivi sono determinati in via prioritaria da scelte cromatiche e figurative, attraverso una prassi che potremmo definire come reinvenzione novecentesca del concetto dell'*Ut pictura hortus*³¹, diffusamente utilizzato nel giardino paesaggistico del XVIII secolo, e reinterpretato nei primi anni del Novecento da Jean Claude Forestier, nel restauro del parco di Bagatelle, dove sono le tele di Claude Monet (all'epoca pittore di avanguardia) a fornire l'ispirazione per le nuove sistemazioni³².

4. La gestione di un "paesaggio con rovine"

"A garden is not an object, but a process"

Ian Hamilton Finlay³³

Nel 1977 Lelia Caetani ed Hubert Howards, ultimi discendenti della famiglia proprietaria di Ninfa, istituiscono la Fondazione intitolata a Roffredo Caetani, che annovera, tra i suoi scopi principali, l'obbligo di conservare nella sua integrità il complesso dei *Giardini e rovine*.

Il sito si trova oggi al centro di un'oasi di protezione che si estende per più di milleottocento ettari, contribuendo a preservare le fragilità ambientali e le peculiarità naturalistiche dei luoghi.

La tenuta misura undici ettari, mentre la parte che insiste sull'antica sede del paese medioevale occupa più di sette ettari, ed è costituita da un'ampia area di forma irregolare, divisa in due porzioni dal corso del fiume Ninfa, e conclusa dalla superficie semicircolare del lago, sul quale si affaccia la penisola che ospitava il castello padronale, del quale sopravvivono oggi soltanto la torre e due pareti finestrate.

Il tessuto connettivo sul quale si organizza il disegno dei "giardini con rovine", progettati nel tempo dalle diverse generazioni di Caetani, è formato dal sistema dei resti archeologici della città medioevale e dalla rete idrografica naturale ed artificiale.

³⁰ Lauro Marchetti, op. cit., p. 176.

³¹ Sull'espressione *Ut pictura hortus*, introdotta nel 1982 da Alain Roger nell'articolo *Ut pictura hortus. Introduction à l'art des jardins*, in *Mort du Paysage?* Champ Vallon, Seyssel e ripresa nel 1990 da Dixon Hunt in *Ut pictura poesis: il giardino e il pittoresco in Inghilterra, 1710-1750*, in Monique Mosser, Georges Teyssot, (a cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, Milano 1990, pp. 227-237; vedi Tessa Matteini, op. cit., p. 39.

³² Bernard Mandô, *Bagatelle*, in Bénédicte Leclerc, *Jean Claude Nicolas Forestier 1861-1930. Du jardin au paysage urbain*, Atti del Convegno internazionale, Parigi 1990, edizioni Picard, Paris 1994, p. 57.

³³ Da *Unconnected sentences on Gardening*, 1980, riportato in John Dixon Hunt, *Nature over again. The garden art of Ian Hamilton Finlay*, Reaktion books, London 2008, p. 39.

La struttura urbana della piccola cittadina, racchiusa da una duplice cerchia di mura, con le sue chiese (San Giovanni, Santa Maria Maggiore, San Biagio, San Salvatore), il castello e le antiche abitazioni diviene la trama su cui ordire un sistema di “scenari” paesaggistici, creato attraverso l’inserimento di elementi arborei, arbustivi e di numerosi rampicanti che contribuiscono a valorizzare scenograficamente le rovine, attraverso una crescita rigogliosa, ma controllata.

I ruderi medioevali, dei quali non viene sottolineato l’aspetto storico o documentario, ma esclusivamente quello evocativo, costituiscono un palinsesto sul quale autori diversi in un arco di tempo di sei decenni, (1910-1970) hanno disegnato un paesaggio d’eccezione che combina la rilettura novecentesca del motto “*Ut pictura hortus*”, con il collezionismo botanico, l’acclimatazione e la sostenibilità ecologica.

Lo schema urbanistico è integrato dal sistema di distribuzione delle acque, che comprende il fiume Ninfa (il cui corso è stato regolarizzato artificialmente), il lago ed una serie di chiuse e di opere idrauliche realizzate in epoche diverse, tra cui spicca la diga artificiale costruita in periodo medioevale per rialzare il livello delle acque ed ottenere così energia per il movimento di macchinari produttivi.

Vicino alla torre del castello, sopravvive l’*hortus conclusus* quadripartito con la collezione di agrumi, residuo del giardino formale cinque-seicentesco, risistemato da Gelasio Caetani nel 1922, secondo il disegno originario.

Il peculiare approccio gestionale adottato per il sito di Ninfa ed evidenziato da Lauro Marchetti, consiste nell’interpretazione del complesso come “un unico organismo (suolo, acqua, piante, animali), tale da poter trasmettere i suoi alti contenuti culturali in un regime economico di autosufficienza”³⁴.

La costruzione e verifica di strategie gestionali per la “conservazione attiva” del sito di Ninfa costituisce una ricerca *in progress* che si avvale di modalità di sperimentazione innovative, studiate per il governo di un paesaggio ricco di valori storico-archeologici e botanici, che trova una delle sue principali peculiarità proprio nella continuità temporale del processo progettuale. Alla fine degli anni Sessanta, all’interno della tenuta di Ninfa, è stato realizzato un *arboretum* sperimentale, per l’allevamento di diverse specie botaniche da utilizzare all’interno del parco, verificandone il portamento, l’adattabilità ecologica e le valenze ‘architettoniche’ e cromatiche, da impiegare per la gestione nel corso del continuo processo di sistemazione del sito.

Giacomo Boni sottolineava come, in molti casi, l’asportazione incontrollata della vegetazione, anche apparentemente ‘infestante’, accelera i processi di deterioramento delle architetture, innescando processi difficili da controllare:

L’estirpamento dell’erba, fatto come si continua a farlo oggi, priva gli antichi ruderi dell’aspetto pittoresco, unico compenso dato alla natura ai guasti avvenuti, li riduce a nudi ed aridi scheletri, e li espone a tutte le vicissitudini che sono comuni ai luoghi privi di copertura: l’acqua vi filtra o vi ristagna, il gelo li gonfia o li disgrega, si distaccano pezzo a pezzo i reticoli o i mattoni della cortina, e in capo ad alcuni anni gli antichi muri si riducono a infami disgustosi moncherini. Più volte ho avuto l’occasione di richiamare l’attenzione di codesto onorevole Ministero sulla efficace protezione che veniva offerta agli antichi ruderi da uno strato di terra vegetale coperta di zolle erbose, le quali impediscono la filtrazione d’acqua, il gelo e l’allineamento di piante nocive³⁵.

³⁴ Vedi il paragrafo *La gestione del giardino di Ninfa* in Lauro Marchetti, op. cit., pp. 178-182.

³⁵ Riportato in Massimo De Vico Fallani, op. cit., p. 45

Al di là delle considerazioni “ruskiniane” sull’aspetto pittoresco, le indicazioni di metodo fornite da Boni possono essere considerate valide: è noto infatti che in molti casi l’eliminazione indifferenziata delle piante infestanti può causare una accelerazione dei processi di degrado, mentre una coesistenza controllata può permettere la protezione delle creste dei muri e di altre parti maggiormente esposte alle intemperie³⁶.

È proprio questo è il principio sul quale si basa la gestione attuale del giardino di Ninfa, in cui la compresenza di vegetazione e resti archeologici è integrata in un processo dinamico ordinario e costantemente monitorato. Il protocollo operativo prevede infatti continue indagini sulle interazioni tra vegetazione e strutture archeologiche, realizzati attraverso una collaborazione con l’Istituto di Restauro della facoltà di Architettura dell’Università di Roma, con l’obiettivo di accertare la compatibilità delle evoluzioni in atto³⁷. Le nuove piantagioni possono così essere effettuate sulla base delle indicazioni rilevate in corso d’opera e continuamente verificate: in questo modo oltre alla compatibilità estetica ed ambientale della vegetazione, viene valutato, tra i criteri primari, quello relativo alla conservazione delle strutture archeologiche.

Bibliografia

- Luigi Fiorani (a cura di), *Ninfa, una città, un giardino. Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani* “Ninfa, storia arte e immagine, ambiente”, 7-8 ottobre 1988, L’Erma di Bretschneider, Roma 1990.
- Marella Caracciolo, Giuppi Pietromarchi, *Il giardino di Ninfa*, Umberto Allemandi, Roma 1997.
- Massimo De Vico Fallani, *I parchi archeologici di Roma. Aggiunta a Giacomo Boni: la vicenda della “flora monumentale” nei documenti dell’Archivio Centrale dello Stato*, Nuova Editrice Spada, Roma 1988.
- Lauro Marchetti, *Ninfa, giardini e rovine*, in Mariapia Cunico, Domenico Luciani (a cura di) *Paradisi ritrovati*, edizione della Fondazione Benetton presso Guerini e associati, Milano 1991.
- Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Adelphi edizioni, Milano 1998.
- Lauro Marchetti, Esme Howard, *Ninfa. Un enchantement romain*, Actes Sud, Arles 1999.
- John Dixon Hunt, *The Picturesque garden in Europe*, Thames and Hudson, London 2002.
- Eugenio Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, a cura di Giuseppa Saccaro Del Buffa, Leo S. Olschki, Firenze 2004.
- Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando editore, Roma 2006.
- Tessa Matteini, *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea Firenze 2009.

³⁶ Tessa Matteini, op. cit., pp. 122-123.

³⁷ Vedi Lauro Marchetti, op. cit., p. 178.



Fig. 1 – Una immagine di Ninfa nei primi anni '20 del Novecento. Da Marella Caracciolo, Giuppi Pietromarchi, *Il giardino di Ninfa*, Umberto Allemandi, Roma 1997, p. 97.



Fig. 2 – Le piantagioni lungo il corso del fiume: in primo piano una *Gunnera manicata*.



Fig. 3 – La coesistenza controllata tra vegetazione e rovine.



Fig. 4 – Il fiume di Ninfa che ispirò a Bassani il canale Panfilio che attraversa il *Barchetto del Duca* nel Giardino dei Finzi Contini.