

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA

CORSO DI DIPLOMA ACCADEMICO DI PRIMO LIVELLO IN
DISCIPLINE DELLA VALORIZZAZIONE DEI BENI CULTURALI

I GIARDINI DI VILLA CICOGNA MOZZONI.
DALLA STORIA ALLA VALORIZZAZIONE

Relatore: prof.ssa Mariella PERUCCA

Tesi di Diploma di
DANIELA BAROZZA
matricola n° 22833

Anno Accademico 2005-2006

Ai miei genitori
e a Marco

INDICE

<u>PREMESSA</u>	1
<u>CAPITOLO I VILLA CICOGNA MOZZONI</u>	3
I.1. Le prime notizie	3
I.2. La villa e le sue trasformazioni	5
I.2.1. Gli affreschi esterni e la corte d'onore	5
I.2.2. Gli interni	7
I.2.3. Le vicende storiche	9
I.3. Villa Mozzoni e il “vivere in villa” di fine Quattrocento	12
I.4. Confronti stilistici	15
<u>CAPITOLO II I GIARDINI DELLA VILLA</u>	19
II.1. Il giardino all'italiana e quello a terrazze	19
II.1.1. Le fasi di trasformazione dei due giardini	23

II.1.2. Le epigrafi e le statue: significati ed ipotesi	25
II.1.3. Il giardino formale in Italia	38
II.2. Il giardino a monte ed il parco paesistico	43
II.2. 1. L'evoluzione stilistica	47
II.2.2. I precedenti utilizzi del parco	51
II.2.3. Confronti con i parchi dell'Ottocento italiano	54
<u>CAPITOLO III</u> PROPOSTE DI VALORIZZAZIONE	59
III.1. Teorie per un "restauro" continuo dei giardini storici	59
III.2. Alcuni progetti per una migliore fruizione del sito	66
APPENDICE DI DOCUMENTI	71
BIBLIOGRAFIA	79

PREMESSA

Il presente lavoro intende proporre un approfondimento sui giardini del complesso di villa Cicogna Mozzoni, per comprenderne meglio i trascorsi storici, fondamentali per stabilire le future linee di valorizzazione. Il giardino ed ogni suo singolo elemento vegetale vanno intesi, infatti, come documento¹, primario strumento di conoscenza del passato e delle variazioni di stile subite nel corso dei secoli, a seconda delle mode e delle diverse personalità che si sono succedute nella gestione del sito. Queste riflessioni vanno a confluire in quel “programma lungimirante”² che intende stabilire una connessione tra le passate intenzioni di fruizione e quelle future, e che sia capace di fornire idee per nuove competenze specifiche.

Poste tali premesse, ho compreso la necessità di approfondire la conoscenza dei giardini di villa Cicogna Mozzoni partendo dallo studio della generale evoluzione estetica e culturale del giardino, focalizzando l’attenzione sui due principali momenti stilistici presenti in questo specifico sito, ossia il giardino formale e quello paesaggistico.

Per quello che concerne la parte architettonica del complesso, poiché la bibliografia risulta essere ampia e ben articolata³, la trattazione a questo proposito si è limitata alla definizione delle linee formali e delle principali modifiche apportate nel corso dei secoli. Nei principali testi di riferimento l’edificio è illustrato nelle sue fasi evolutive e nei suoi caratteri estetici, senza però tralasciare una descrizione, più o meno particolareggiata, dei giardini.

¹ Cfr. SCAZZOSI, *op. cit.*, pag. 80.

² LUCIANI, *op. cit.*, pag. 98.

³ Un’opera fondamentale è quella di Bonaventura Castiglioni, intitolata *Gallorum Insubrum Antiquae Sedes* e pubblicata a Milano nel 1541, dove si trova la prima descrizione della villa in termini molto positivi; cito, inoltre, altri testi importanti: CARLO AMORETTI, *Viaggio da Milano ai tre laghi*, Milano, editore presso Giuseppe Galeazzi, 1824, all’interno del quale gli affreschi della villa vengono, per la prima volta, ritenuti opera dei fratelli Campi; LEOPOLDO GIAMPAOLO, *Il palazzo Cicogna di Bisuschio*, in “La rivista archeologica dell’antica provincia e diocesi di Como”, fasc. 128/129, 1947/1948; GIACOMO BASCAPÈ,

Lo scopo di questo studio non è, quindi, quello di definire le caratteristiche formali dell'“architettura vegetale” del complesso in questione, ma di approfondire alcuni elementi poco valorizzati dalle precedenti pubblicazioni, quali il significato simbolico delle sculture e delle iscrizioni presenti nel giardino formale ed il percorso evolutivo del parco paesaggistico per comprenderne i vari utilizzi.

Inoltre, sono state qui raccolte le principali teorie riguardo all'idea di restauro dei giardini storici, diversamente inteso come ritorno al progetto originario o come continua innovazione nel rispetto di ciò che quel sito era e rappresentava in passato.

Oltre al necessario inquadramento teorico ho pensato ad un progetto da realizzare per migliorare la fruizione del complesso da parte dei visitatori, che consiste in un pieghevole contenente informazioni storiche riguardo ai due giardini ed alla villa, ed all'interno del quale sono state inserite, dopo essere state modificate, le piante degli interni della villa e del complesso.

Infine ho pensato ad alcuni interventi utili e da realizzarsi in futuro, per semplificare la visita del parco all'inglese e per permettere la conoscenza, tramite fotografie antiche e documenti cartacei, delle vicende storiche che fecero sì che i giardini assumessero l'aspetto che oggi si osserva.

CAPITOLO I

VILLA CICOGNA MOZZONI

I.1. LE PRIME NOTIZIE

Villa Cicogna Mozzoni è “una delle più belle ville lombarde del Cinquecento e la più distinta villa varesina di quel tempo”⁴, come affermava il Giampaolo⁵ in un importante articolo pubblicato verso la metà del secolo scorso. Fino ad oggi risulta essere questo il più completo ed affidabile studio sulle vicende storiche del complesso cinquecentesco, poiché è anche l’unico a fondarsi puntualmente su indicazioni provenienti dai documenti d’archivio della famiglia Cicogna Mozzoni, consultati a lungo e personalmente dallo studioso⁶. Egli stesso ammetteva, però, di non essere riuscito a raccogliere informazioni riguardo ai miglioramenti apportati alla villa dal conte Ascanio⁷: ciò dimostra quanto l’approfondimento dello studio della documentazione archivistica sia fondamentale per conoscere gli interventi che modificarono l’edificio, ma lascia anche intuire quanto fosse difficoltoso gestire l’innumerabile materiale conservato, giunto sino a noi senza una opportuna catalogazione né un ordinamento cronologico.

Risulta, quindi, necessario un lavoro di riordino, che permetterebbe una maggiore comprensione delle fasi evolutive della villa e, forse, anche la soluzione di dubbi e ipotesi che riguardano, ad esempio, l’edificio preesistente da cui sarebbe iniziato l’ampliamento della casa, oppure l’anno esatto in cui venne creata la seconda peschiera all’interno del giardino

province di Como, Sondrio e Varese, Milano, Sisar, 1968.

⁴ GIAMPAOLO, *op. cit.*, pag. 55.

⁵ Egli fu un’importante figura della città di Varese, studioso della storia locale ed imprescindibile punto di riferimento per chiunque volesse conoscere più da vicino le vicende del complesso di Bisuschio (cfr. ALEXANDRA ROSSI, *Villa Cicogna Mozzoni a Bisuschio*, tesi di Laurea in Storia dell’Architettura, Università di Bologna, anno accademico 2002-2003, pag. 34).

⁶ Lui stesso, in una nota del suddetto articolo, ringraziava i conti delle “cortesie” che gli avevano dimostrato, facendo sicuramente riferimento al permesso offertogli per consultare l’archivio (cfr. GIAMPAOLO, *op. cit.*, pag. 55).

formale⁸. Purtroppo questo lavoro si prefigge altri obiettivi, ma spero vivamente che i prossimi studi coinvolgano persone interessate a fare chiarezza su questo imprescindibile strumento di conoscenza primaria.

Un primo dubbio che andrebbe sciolto è quello riguardante la data di nascita del casino di caccia, sorto, forse, nel 1440, come ipotizza il Cottini⁹, o nel 1463¹⁰; certo è che i nobili Mozzoni erano stati cacciati da Milano dai loro avversari, i Torriani, durante il XIII secolo, e che dalla metà di questo secolo furono presenti nella Val Ceresio, dove la loro importanza si accrebbe notevolmente durante il Trecento ed il Quattrocento¹¹. Sappiamo, dai documenti, che nel 1320 i fratelli Mayno e Francesco acquistarono beni in Bisuschio e ad Arcisate¹², e lo stesso Giampaolo faceva riferimento, correggendo alcuni autori a lui contemporanei, alla quantità di possedimenti della famiglia¹³. Nell'ottobre del 1476 i fratelli Agostino ed Antonio Mozzoni invitarono a Bisuschio il duca Galeazzo Maria Sforza¹⁴ per una battuta di caccia¹⁵, durante la quale il duca fu assalito da un orso e salvato dall'intervento di Agostino, che riuscì ad uccidere la belva¹⁶ e che, per questo, ottenne dal nobile milanese esenzioni fiscali e privilegi. Grazie a quell'episodio la scalata sociale dei conti subì un'importante accelerazione¹⁷, e sicuramente questo comportò, tra le altre cose, l'abbellimento e le opere di

⁷ Cfr. *ibidem*, pag. 61.

⁸ Di queste incertezze cronologiche si parlerà più approfonditamente all'interno della trattazione delle vicende storiche che hanno interessato la villa nel corso dei secoli.

⁹ Cfr. PAOLO COTTINI, *Giardini di Lombardia dalle origini all'età barocca*, Varese, Lativa, 1994, pag. 126.

¹⁰ Cfr. *Ville e giardini d'Italia. Le dimore patrizie e il verde incanto dei loro parchi come testimonianza di arte, civiltà e costume*, Milano, Touring Club Italiano, 1997, pag. 54.

¹¹ Cfr. *ibidem*, pag. 126; SANTINO LANGÉ- FLAVIANO VITALI, *Ville della provincia di Varese. Lombardia 2*, Milano, Rusconi immagini, 1984, pag. 116.

¹² Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 126; GIAMPAOLO, *Cronistoria breve di Bisuschio con riferimenti ai paesi circostanti sino al cessare della dominazione spagnola*, in "Rassegna storica del Seprio", VIII, 1948, pag. 44.

¹³ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 56.

¹⁴ La presenza di un personaggio così importante fa supporre che, a quell'epoca, la dimora dovesse essere già degna di ospitare nobili di tale rango.

¹⁵ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 126; ROSSI, *op. cit.*, pag. 37.

¹⁶ Importante, a questo proposito, fu l'intervento del cane dei Mozzoni, che permise d'immobilizzare la bestia azzannandola. Purtroppo l'animale perse la vita, ucciso dall'orso, e la sua tomba, creata a memoria del suo gesto eroico, fu posta all'interno del parco paesistico.

¹⁷ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 127.

miglioramento della villa che si susseguirono, nei secoli seguenti, con sempre maggior passione da parte dei discendenti della famiglia. Nel 1541 Bonaventura Castiglioni, nella sua opera *Gallorum Insubrum Antiquae Sedes*, definì Mayno Mozzoni come il primo signore della Val Ceresio, data la sua ricchezza e potenza sempre maggiori, e parlò della dimora come dell'unica bellezza degna di essere menzionata¹⁸, a proposito di quei luoghi¹⁹.

I.2. LA VILLA E LE SUE TRASFORMAZIONI

I.2.1. Gli affreschi esterni e la corte d'onore

Villa Cicogna Mozzoni consta di un edificio con pianta a U, la cui facciata, lineare ed imponente, si affaccia sulla piazzetta quadrangolare rivolta a levante, mentre il lato che unisce le due ali del palazzo è posto a settentrione. La facciata è disposta su due piani ed un tempo doveva essere affrescata, come dimostrano i segni di colore rimasti visibili²⁰; di tutte le decorazioni a fresco che ingentilivano questa parete, l'unico elemento decorativo giunto sino a noi è costituito dalle lunette dipinte formanti la gronda. Superato il portale bugnato²¹, che ricorda quello del palazzo Cicogna a Milano in via Unione²², ci si ritrova in un ambiente porticato e magnificamente affrescato con immagini mitologiche e un paesaggio con città. In fondo al porticato, sulla piccola parete che unisce idealmente l'edificio al giardino formale, è dipinta una porta finta²³, che molto probabilmente doveva alludere alla

¹⁸ È, questa, la più antica testimonianza diretta dell'esistenza della villa.

¹⁹ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 127.

²⁰ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 56.

²¹ Esso è sormontato dallo stemma dei Mozzoni, raffigurante tre aquile.

²² Tale palazzo fu costruito verso la fine del Cinquecento per essere, poi, distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale (cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 69).

²³ L'utilizzo di queste illusioni pittoriche è riscontrabile in altre ville del varesotto, come, ad esempio, a Biumo Superiore con villa Menafoglio Litta Panza e a Casalzuigno con villa Della Porta Bozzolo, dove sono visibili porte dipinte sulle pareti del piano terra.

portafinestra realmente esistente nell'ala di ponente. Sulle volte del porticato, oltre alle grottesche poste nelle lunette, sono riprodotte scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, tra cui il famoso episodio di Apollo e Dafne²⁴. Tale scelta non fu casuale poiché il giardino all'italiana è delimitato, soprattutto nella parte di levante, da alte siepi d'alloro, e poiché questa pianta, come narrava Ovidio, è da sempre legata al dio della poesia, molto spesso evocato, insieme con le Muse, dai nobili del Quattrocento e del Cinquecento all'interno delle loro ville.

Di fronte al porticato appena descritto, si staglia quello di ponente, anch'esso affrescato con diverse raffigurazioni, che descrivono, sulla parete, scene di caccia, e sulle volte un immenso pergolato animato da putti ed animali, che rimanda vagamente alla loggia di Psiche²⁵, dipinta da Raffaello e dalla sua scuola intorno al 1517 nel portico a pianterreno della Farnesina. Al centro del soffitto a volte è visibile lo stemma dei Cicogna Mozzoni, nel quale sono presenti i due simboli²⁶ delle rispettive famiglie, imparentatesi solo nel 1580²⁷: è, dunque, presumibile, che gli affreschi di questo portico fossero posteriori a tale data. Il restante lato del palazzo, detto *quarto nobile*, non è dotato di un loggiato, che viene solamente raffigurato sulla parete e tra le cui colonne vengono incorniciate le finestre del piano terra che si affacciano sul cortile d'onore.

Anche le pareti del primo piano rivolte verso la corte sono affrescate su tutti i tre lati: sull'ala di levante sono rappresentati, intervallati da finestre vere e

²⁴ Si tratta di un racconto presente nel libro I delle *Metamorfosi*, e narra la punizione che Cupido inflisse al superbo dio Febo, colpendo lui con la freccia che scaccia l'amore, e la bella Dafne con quella che lo suscita. Apollo fu così ingabbiato in una situazione senza via d'uscita, ed invano bramò l'amore di lei, che cercando di fuggirgli chiese al padre Peneo di trasformarla, per nascondere la bellezza che tanto aveva invaghito Febo. Si tramutò, così, in un albero di alloro, ma Apollo la amò anche sotto questa forma, e decise che da quel giorno il sempreverde sarebbe stato il simbolo suo e dei poeti.

²⁵ Altri paragoni sono possibili considerando gli affreschi di villa Giulia a Roma, quelli dei portici di villa Simonetta a Milano e di palazzo Te vicino Mantova (cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 82).

²⁶ Le aquile rappresentavano i Mozzoni, mentre i Cicogna avevano come simbolo l'omonimo animale.

²⁷ In quell'anno, la figlia di Cecilia ed Ascanio Mozzoni, Angela, convolò a nozze con il conte Giovan Pietro II Cicogna (cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 130).

à *trompe-l'oeil*²⁸, cavalieri e dame un tempo dotati di cartigli che ne permettevano l'identificazione; gli stessi personaggi ricorrono anche sulla parete del *quarto nobile*, mentre su quella a ponente compaiono figure mitologiche. Una fascia con putti e stemmi, poi, si sviluppa sui tre lati, e di quegli stemmi, che rappresentavano le donne di altri casati entrate a far parte della famiglia, si compiacevano i nobili che venivano in visita qui²⁹. Tutti gli affreschi esterni e quelli che si trovano negli interni della villa hanno diviso la critica riguardo alla questione attributiva, risultata da sempre di ardua risoluzione e che vede contrapposti gli studiosi che sostengono l'esclusivo, decennale³⁰ lavoro dei fratelli Campi di Cremona e quelli che, invece, propendono per una cultura vicina alla scuola luinesca³¹. Il Giampaolo, a tal proposito, non dava molta rilevanza al problema, limitandosi a dire che, date le differenze stilistiche, i pittori furono diversi e di diversi periodi³²; inoltre affermava che, nei documenti del 1700 da lui consultati, non veniva nominato alcun artista e le pitture erano semplicemente definite "molto antiche"³³. Al di là delle possibili letture interpretative degli affreschi dei loggiati e delle pareti che si affacciano sulla corte d'onore e sul giardino formale, è interessante notare come essi siano non solo uno strumento per la decorazione ed una maggiore plasticità dell'edificio, ma anche un mezzo efficace di continuità ambientale con il giardino, il quale sembra riflettere i suoi colori e i suoi rimandi mitologici direttamente sulle pareti della villa, diventate come degli specchi.

I.2.2. Gli interni

²⁸ Da queste ultime si notano chiaramente delle donne affacciarsi per osservare curiosamente verso il basso. Si tratta, come è già stato accennato nella nota 20, di un'illusione pittorica, presente anche nella villa Della Porta Bozzolo.

²⁹ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 56.

³⁰ Cfr. *Ville e giardini d'Italia*, cit., pag. 56.

³¹ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 90.

³² Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 60.

³³ *Ibidem*, pag. 61.

Entrando dall'ingresso posto nel portico di ovest, si scopre il bellissimo scalone d'onore di cui parla il Morigia nel 1594³⁴, circondato da affreschi luminosi che richiamano alla mente i paesaggi della Val Ceresio e che ad essi sono ricondotti dalle finestre, le quali, dal primo piano, si aprono sul panorama circostante il lato nord della villa. Questa bellissima descrizione pittorica dell'ambiente esterno abbraccia e comprende in sé il paesaggio reale, creando una simbiosi assoluta tra casa e natura, come per dimostrare, a chi si appresta a visitare la dimora, che non vi è una vera separazione tra i due mondi, immersi l'uno nell'altro.

Del pianterreno dell'ala di ponente è importante ricordare il salone da ballo, detto anche "sala degli specchi", adattato, in età neoclassica³⁵, allo stile impero³⁶, abbellito da pitture di figure mitologiche ed ornamenti floreali, ed impreziosito dal grande camino marmoreo con cappa dipinta. Nel Cinquecento questa zona della casa era considerata di servizio, ed era adattata a ricovero degli agrumi nella stagione invernale³⁷; anche le altre stanze a pianterreno non erano frequentate dai nobili, ma erano locali di servizio, con cucine, dispense ed un tinello³⁸. Al piano primo, terminati i gradini dello scalone, s'incontra dapprima, nell'ala ad est, la biblioteca, originariamente dedicata agli intrattenimenti e poi diventata cappella, all'interno della quale si svolsero le messe di famiglia finché non fu abrogato il permesso di officiare. Ha, al suo interno, un maestoso camino, la cui cappa è decorata dalle figure di Venere³⁹ e Vulcano, e tutt'intorno è percorsa da festoni con putti, recanti le lettere che vanno a formare la frase "Numina cantus venimus ad dulces Parnasi". Forse era proprio qui che si svolgevano

³⁴ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 39.

³⁵ Più precisamente, nel 1796, come documentato da atti d'archivio (cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 73).

³⁶ Cfr. LANGÉ- VITALI, *op. cit.*, pag. 117.

³⁷ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 57.

³⁸ Cfr. *ibidem*, pag. 57.

³⁹ Nel periodo in cui tale stanza fu adibita a cappella, i nobili si preoccuparono di far coprire quest'immagine, poiché la dea è qui rappresentata senza veli.

quei dibattiti intellettuali e poetici di cui, nel corso del Quattrocento, le ville diventarono il luogo prediletto. Alla destra della scala si trova invece la stanza più importante dell'edificio, il salone d'onore, che presenta un altro notevole camino in pietra di Viggiù⁴⁰, risalente al XVI secolo, e ritratti di alcuni antenati alle pareti. La particolarità di questo ambiente è la portafinestra che dà verso il giardino a monte, e che, non a caso, incornicia proprio la tanto celebrata scalinata d'acqua seicentesca, creando una notevole corrispondenza tra interno ed esterno: è questo un esempio di quell'unità estetica e stilistica che aveva voluto, dal Quattrocento in poi, la villa come elemento complementare alla natura, ed in continuo dialogo con essa.

L'ala del *quarto nobile* presenta sei stanze di forma cubica, tre delle quali, riccamente affrescate, si trovano alla sinistra dello scalone, mentre le rimanenti si affacciano sul giardino a terrazze. È da menzionare la stanza decorata da panneggi gialli, dipinti con maestria alle pareti, poiché essa presenta al centro un fortepiano austriaco del 1798 di Anton Walter, pezzo unico e perciò di grande valore⁴¹. Gli altri vani presentano letti a baldacchino o a colonne e uno studio in cui si è conservato il pavimento originale in cotto lombardo.

L'ultimo lato della casa, denominato *quarto delle donne*⁴², non presenta alcun locale al piano terra, mentre al primo si articola in tre stanze, decorate più sommessamente rispetto a quelle del *quarto nobile*; nel secondo locale, un armadio d'epoca incastrato in uno stretto vano del muro porta un'iscrizione sul cassetto che ne dimostra l'appartenenza a Cecilia Mozzoni⁴³.

⁴⁰ I materiali utilizzati per i lavori della villa erano locali: accanto alla pietra di Viggiù, infatti, vanno ricordati i mattoni di Gurone, i travotti di Rossaga o Maccagno, le ferramenta di Varese e i vetri di Milano (cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 63).

⁴¹ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 74.

⁴² Questa era la zona della casa riservata ad esse, ed è proprio per questo che dalle finestre che danno sul cortile interno si vedono degli affreschi di donne intente ad affacciarsi.

⁴³ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 75.

I.2.3. Le vicende storiche

Come si è detto in precedenza, non si conosce l'anno esatto in cui sorse il casino di caccia della famiglia Mozzoni, ma la maggior parte degli studiosi concordano nel dire che venne costruito a metà del Quattrocento⁴⁴, poiché proprio a quel tempo era usuale tra le nobili famiglie creare “barchi di caccia”⁴⁵ per poter praticare lo svago tanto in voga.

In effetti, la testimonianza di Cicco Simonetta, ministro di Galeazzo Maria Sforza, è fondamentale a questo riguardo, poiché nei suoi *Diari*⁴⁶ annota la presenza del duca nel 1476 a Bisuschio, proprio per una battuta di caccia, e ciò significa che, già a quell'epoca, la casa dovesse avere caratteristiche formali ed estetiche tali da poter accogliere un nobile di così alto rango. Non è dato sapere, però, quale dei tre lati dell'attuale villa fosse l'edificio originario, e le ipotesi formulate a tale proposito vedono quasi tutti gli storici⁴⁷ propensi alla creazione della villa in tre fasi distinte e consecutive, la cui sequenza è: rifacimento ed ingrandimento del corpo a monte, costruzione del lato a settentrione ed, infine, creazione dell'ala ad est, pensata anche come ingresso coperto al piano inferiore⁴⁸. A questa teoria si contrappone quella sostenuta da Alexandra Rossi⁴⁹, che vede nel lato ad est il corpo originario, modificato ed ampliato con la costruzione del *quarto nobile* posto a nord, ed infine, dal 1535, l'abbellimento ed ampliamento del lato ad ovest, già esistente in quanto rustico. Questa tesi risulta essere molto interessante, anche perché è supportata da un documento ritrovato recentemente da

⁴⁴ Cfr. *ibidem*, pag. 43.

⁴⁵ FERDINANDO REGGIORI, *Ville e giardini di Lombardia*, in “Emporium”, n° 529, 1939, pag. 27.

⁴⁶ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 37.

⁴⁷ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pagg. 127- 128; LANGÉ- VITALI, *op. cit.*, pag. 115; FRANCO BORSI e GENO PAMPALONI (a cura di), *Ville e giardini*, Novara, De Agostini, 1984, pag. 121.

⁴⁸ Cfr. LANGÉ- VITALI, *op. cit.*, pag. 115.

⁴⁹ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pagg. 47- 48.

Giampiero Buzzi nell'Archivio di Stato di Milano⁵⁰, con il quale i fratelli Mayno e Francesco Mozzoni commissionarono ai maestri Primo e Francesco Biumi di Varese l'ampliamento della zona di ponente, dove già esisteva un edificio nel quale "(...) di presente è la cucina(...)"⁵¹, e nella quale dovevano essere creati il portico con volte a lunette e sette stanze; inoltre, veniva richiesta la creazione della gronda a lunette in facciata, di una stalla e la sistemazione dei muri di cinta⁵². Questi lavori, come si legge nel documento sopra citato, dovevano essere completati entro il giugno del 1536, ed infatti, già nel 1541, il Castiglioni parlava dell'edificio in termini entusiastici⁵³, il che dimostra che la casa avesse già raggiunto le dimensioni attuali.

È facile, poi, considerare questa ipotesi attendibile se si considera la struttura della villa, che presenta una discrepanza notevole fra il corpo di fabbrica rivolto ad est e gli altri due, dotati di uno spessore maggiore, regolare e coincidente: ciò dimostrerebbe, appunto, la preesistenza dell'ala a valle e il successivo ampliamento voluto dai fratelli Mozzoni, allo scopo di rendere l'abitazione confortevole e dotata di molte più stanze. Ho riscontrato, infine, una tesi simile in *Ville e giardini d'Italia*, dove viene suggerito che il quartiere delle donne fosse la parte più antica dell'edificio, che fosse stato costruito nel 1463 ed utilizzato come padiglione di caccia; oltretutto, viene segnalato, attorno al 1550, l'inizio dei lavori per la costruzione dei corpi rimanenti⁵⁴.

La trasformazione e l'abbellimento della villa vennero, quindi, quasi certamente iniziati da Francesco Mozzoni, che in un documento del 1582 viene ricordato come colui che fece distruggere un edificio del genere

⁵⁰ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 43.

⁵¹ Cfr. *ibidem*, pag. 95.

⁵² Cfr. *ibidem*, pag. 45.

⁵³ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 127.

⁵⁴ Cfr. *Ville e giardini d'Italia*, cit., pag. 57.

Ascanio e di un'altra casa, situati vicino al palazzo⁵⁵, per ottenere la piazzetta antistante la villa e per creare il viale che scende a valle⁵⁶.

I suoi successori si preoccuparono di proseguire i lavori di restauro dell'abitazione, pur non alterandone le linee strutturali cinquecentesche⁵⁷.

La prima figura significativa a tale riguardo fu Carlo Cicogna (1618- 1690), conte dal 1648, che si prodigò per riordinare parzialmente il pianterreno, creare il mezzanino nell'ala ad ovest e per ritoccare il salone d'onore al piano superiore⁵⁸. Il figlio di lui, Francesco II (1653- 1728), divenne conte alla morte del padre e dedicò molte cure alla villa, in particolare finendo la sistemazione del piano terra, dove, fra l'altro, fece ampliare il locale di ponente che venne poi, alla fine del '700, adattato allo stile impero. Inoltre, al primo piano s'interessò affinché i locali divenissero più luminosi e facilmente accessibili, fece rifare i serramenti delle porte, le intelaiature delle finestre e i soffitti di alcune stanze⁵⁹; a lui si deve, poi, nel 1706, l'innalzamento del tetto per consentirne un maggiore declivio, modifica che forse causò il crollo, quello stesso anno, del cornicione cinquecentesco formante la gronda a lunette, il quale fu prontamente sostituito dalla gronda a voltini che ancor oggi è presente e viene ritenuta da molti una delle cose più ammirevoli del palazzo⁶⁰. Le pitture delle lunette furono affidate al Bernasconi, un pittore locale a cui venne chiesto anche di affrescare una stanza accanto al salone verso mezzogiorno, mentre un altro artista della zona, tale Rossi, lavorò nel *quarto delle donne* ed in quello nobile⁶¹.

Un altro pittore, identificato dal Giampaolo in Alessandro Massimo detto il Pittorello, fu incaricato dal conte di correggere alcune finestre della facciata

⁵⁵ Questo è il primo documento nel quale, per indicare la villa, si usa il termine "pallatium" (cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 39).

⁵⁶ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 60.

⁵⁷ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 48.

⁵⁸ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 62.

⁵⁹ Cfr. *ibidem*, pag. 62.

⁶⁰ Cfr. *ibidem*.

⁶¹ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 49; GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 63.

e dipingerne altre finte⁶². Da ultimo, Francesco volle porre in un vano della sala detta poi “della cappella” un altare⁶³ per consentire ai nobili e al cappellano di celebrare la Messa⁶⁴. Con le ultime modifiche che adattarono, alla fine del XVIII secolo, la sala degli specchi in stile impero e che sostituirono le colonne del cortile d’onore con quelle attuali⁶⁵, si può dire conclusa l’opera di restauro che interessò, nel corso dei secoli, la villa ed i suoi abitanti, i quali riuscirono a rispettarne i caratteri architettonici e stilistici rinascimentali⁶⁶ senza, però, trattenersi dall’accrescerne la bellezza con intuizioni personali.

I.3. Villa Mozzoni e il “vivere in villa” di fine Quattrocento

La villa è “uno dei più interessanti fenomeni socio-culturali dell’età del Rinascimento”⁶⁷, ma la sua nascita non si colloca in questo periodo, bensì in un momento antecedente, collocabile intorno al Duecento. Già a quel tempo, infatti, erano diffuse le case di campagna con giardino⁶⁸, che in un primo momento furono concepite come dimore rurali chiuse in se stesse, costruite non a scopo abitativo, ma, come sostiene il geografo Fritz Dorrenhaus⁶⁹, per essere un luogo di produzione agricola, con frantoi, cantine e magazzini.

Successivamente, durante il Quattrocento, grazie ad una situazione che sembrava garantire stabilità politica e sociale, queste dimore persero i loro caratteri di difesa e di chiusura nei confronti dell’esterno, sviluppandosi in forma di “villa”⁷⁰, intesa come momento di fusione ed interrelazione di casa e giardino, e come luogo di “villeggiatura” estiva per il proprietario.

⁶² Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 63.

⁶³ Tale altare è oggi nascosto dalla libreria della biblioteca (cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 74).

⁶⁴ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 63.

⁶⁵ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 50.

⁶⁶ Cfr. *ibidem*, pag. 64.

⁶⁷ GUNTER MADER-LAILA G. NEUBERT MADER, *Giardini all’italiana*, Milano, Rizzoli, 1987, pag.16.

⁶⁸ Cfr. *ibidem*, pag. 16.

⁶⁹ Cfr. *ibidem*, pag. 16.

⁷⁰ Cfr. *ibidem*, pag. 38.

Reggiori, a tal proposito, parla delle famiglie milanesi, che, arricchitesi, in questo secolo crearono la moda delle “cascine”, dimore campestri “non più in là di una galoppata”⁷¹ dalla città⁷², nelle quali spiccavano, come elementi ricorrenti, i porticati, le logge, un piccolo giardino *conclusus* ed un ampio parco. Villa Cicogna Mozzoni rappresenta perfettamente questa tipologia di abitazioni, poiché si trova ai confini del paese di Bisuschio e dà molta rilevanza, anche estetica, al porticato e alle logge, che diventano elementi caratterizzanti la struttura architettonica ed ambientale⁷³. La loggia, inoltre, già agli inizi del Cinquecento si apprestava a diventare, con lo splendido esempio romano della Farnesina⁷⁴, il baricentro della pianta dell’edificio; nel caso di villa Cicogna i portici manifestano, però, ancora un’eleganza quattrocentesca, dipendente dall’assenza delle trabeazioni classiche, che ne avrebbero appesantito l’immagine non poco⁷⁵.

I nobili sperimentarono, dunque, nel corso del Quattrocento, un nuovo modo di vivere in campagna, sfruttando doppiamente le loro proprietà; infatti, oltre ad utilizzarne i terreni circostanti per le mansioni agricole, impararono a godere della vita agreste stando a stretto contatto con la natura, la quale offriva loro momenti d’ozio e di riflessione intellettuale. A Bisuschio invece la finalità originaria era ben altra: il padiglione di caccia venne costruito per puri scopi ludici, che rimasero anche quando, trasformato in villa, assunse,

⁷¹ REGGIORI, *op. cit.*, pag. 27.

⁷² Lo stesso Boccaccio, nel suo *Decamerone*, parlava della villa dichiarandosi a favore della sua collocazione ai confini della città; anche l’Alberti fu sostenitore di questa idea, ritenendo che il luogo adatto per la costruzione di una villa dovesse essere salubre, adatto alle coltivazioni, ma anche vicino al nucleo cittadino, di modo che si potesse recarvisi a piedi (cfr. PIER FAUSTO BAGATTI VALSECCHI- SANTINO LANGÉ, *La villa, il palazzo e il giardino nella tradizione italiana*, in *Storia dell’Arte italiana*, vol. XI, Torino, Einaudi, 1982, pag. 366).

⁷³ Il loggiato ha, infatti, anche lo scopo di collegare visivamente l’edificio al giardino all’italiana, permettendo una stretta interrelazione tra i due.

⁷⁴ La Farnesina venne realizzata da Baldassarre Peruzzi a partire dal 1509 per il banchiere romano Agostino Chigi e fu considerata “una vera conquista spaziale e quindi una novità anticipatrice nella trattazione (...) della villa” (cfr. BAGATTI VALSECCHI- LANGÉ, *op. cit.*, pag. 376).

⁷⁵ Cfr. BORSI-PAMPALONI (a cura di), *op. cit.*, pag. 125.

verso la metà del XVI secolo, il ruolo di organizzazione del territorio e dei lotti in cui esso era diviso, per la maggior parte appartenenti ai Mozzoni⁷⁶.

Si può anche pensare che villa Cicogna fosse luogo di dissertazioni filosofiche e poetiche: effettivamente, la pratica della villeggiatura, durante il Rinascimento, diventò occasione per attività culturali e per dissertazioni di tipo filosofico⁷⁷ di una ristretta cerchia di letterati. A sostegno di questa ipotesi non abbiamo documenti o epistole, ma la figura di Ascanio Mozzoni, colto uomo di lettere e fine poeta, che con la moglie Cecilia si dedicò, nella seconda metà del Cinquecento, al giardino formale con molta dedizione. Sue sono le iscrizioni presenti alla base del muro a spugna posto ad ovest, nelle quali vengono citate le Driadi⁷⁸, le Camene⁷⁹, Apollo e il Parnaso: tutte figure mitologiche che erano chiaramente fonte d'ispirazione letteraria per il conte. Il monte delle Muse, tra l'altro, viene citato all'interno della biblioteca, nella fascia decorativa che percorre, in alto, tutta la stanza: questo ambiente, non a caso, era originariamente adibito all'intrattenimento, e forse era proprio qui che Ascanio amava conversare con letterati e filosofi.

Questa interpretazione del "vivere in villa" ha origini lontane: già nell'antichità, infatti, le dimore erano il luogo dove coltivare interessi culturali, e a ciò contribuiva anche la natura circostante. Le ville, infatti, venivano costruite sui pendii collinari per poter alludere al Parnaso⁸⁰: entrambi erano luoghi circondati dalla flora, ed entrambi ispiravano allo stesso modo l'intelletto e le sue facoltà⁸¹. Nel XVI secolo, di conseguenza, nacque la consuetudine, in tutte le ville suburbane, di decorare il giardino

⁷⁶ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 57.

⁷⁷ Alle ville del Quattrocento, spesso, venne dato l'appellativo di Accademia in onore di quella ciceroniana, che includeva un'Accademia e un Liceo, e che s'ispirava ai precedenti greci. A questo proposito, vanno menzionate, come esempi, la villa di Poggio Bracciolini a Terranova, chiamata dal proprietario "Accademia Valdorina", e quella di proprietà di Marsilio Ficino, umanista e protetto di Cosimo de' Medici (vedi: LOUIS CELLAURO, *Iconographical aspects of the Renaissance villa and garden: Mount Parnassus, Pegasus and the Muses*, in "Studies in the history of gardens and designed landscapes", vol. 23, n° 1, 2003, pag. 54).

⁷⁸ Sono chiamate così le ninfe dei boschi.

⁷⁹ Altro nome per indicare le Muse.

⁸⁰ Il monte Parnaso era uno dei luoghi dove si rifugiavano le nove Muse, figlie di Zeus e di Mnemosine e protettrici delle diverse arti.

con statue ed iscrizioni che rimandassero alle figure mitologiche delle Muse, di Apollo e dei monti Elicona⁸² e Parnaso⁸³; villa Cicogna non fa eccezione, poiché in una delle iscrizioni del giardino il luogo viene paragonato al Pindo⁸⁴, altra località dove le Camene amavano rifugiarsi. Forse, fu anche per l'importanza simbolica ed evocativa assunta dalla natura che Ascanio si dedicò appassionatamente alla strutturazione del giardino, che, come è noto, ricevette da lui una prima impostazione generale dell'assetto formale⁸⁵.

L'edificio non risulta, però, costruito su una collina, come voleva la moda del tempo, bensì su di una zona piana: ciò contrasta anche con quanto teorizzato dall'Alberti che, nel capitolo V del suo famoso trattato *De re aedificatoria*, si occupò, tra le altre cose, di stabilire il canone relativo alla collocazione delle ville. Egli ritenne, infatti, che il posto migliore dove costruirle fossero non le zone fertili dei campi, ma sulla sommità delle colline⁸⁶, dalle quali era possibile avere una completa visione del paesaggio circostante⁸⁷. Nel caso di villa Cicogna, quindi, la prospettiva panoramica si può godere non dal giardino all'italiana, ancora medievale in questo aspetto di chiusura, ma solo dalla sommità del pendio, dove fu posto, non a caso, il tempietto, che permette di aprire lo sguardo verso la vallata, i cui profili e i "lontani" sembrano seguire una regola universalmente riconosciuta.

I.4. Confronti stilistici

Lo stile rinascimentale giunse in Lombardia in due momenti differenti: dapprima nel Quattrocento, con la diffusione delle teorie architettoniche toscane del Brunelleschi e dell'Alberti; successivamente nel Cinquecento,

⁸¹ Cfr. CELLAURO, *op. cit.*, pag. 54.

⁸² Il monte Elicona era un'altra località molto frequentata dalle Muse.

⁸³ Cfr. CELLAURO, *op. cit.*, pag. 42.

⁸⁴ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 61.

⁸⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 61.

⁸⁶ Già ai tempi di Boccaccio, come lui stesso ci testimonia, erano presenti ville in cima a colline.

⁸⁷ Cfr. EUGENIO BATTISTI, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Firenze, Olschki, 2004, pag. 32.

secolo nel quale vennero divulgate le forme dell'arte romana⁸⁸. Villa Cicogna Mozzoni è idealmente posta a cavallo tra queste due "ondate" stilistiche, e dimostra quanto, nella prima metà del XVI secolo, l'edilizia lombarda avesse fatto propri gli stilemi toscani, e quanto poco ancora avesse interiorizzato la *terza maniera* romana⁸⁹.

Sono, tuttavia, riscontrabili due importanti elementi di derivazione romana: il primo è la scalinata d'acqua situata nel giardino a monte, creata in epoca barocca e probabilmente ispirata ad un modello ideato dal Vignola per palazzo Farnese a Caprarola⁹⁰. La seconda caratteristica riconducibile allo stile cinquecentesco è la decorazione del loggiato ad ovest, che rimanda alle pitture dei portici di villa Giulia, opera architettonica del Vignola⁹¹ realizzata a partire dal 1550, e a quelle realizzate da Giovanni da Udine alla Farnesina. La scelta di rifarsi al loggiato della famosa villa peruzziana, ha, a villa Cicogna, una finalità non solo estetica, ma anche di fruibilità maggiore fra interno ed esterno⁹², come si è già accennato in precedenza.

Non è, però, solo questa l'analogia stilistica che avvicina Bisuschio alla *grandeur* della villa romana del 1509: da un esame più attento, infatti, risulta molto simile, nella concezione delle vedute prospettiche dello scalone d'onore, alle pitture paesaggistiche realizzate dal Peruzzi al piano superiore dell'edificio, le quali, in entrambi i casi, cercano un coinvolgimento più diretto con la natura circostante.

La regione italiana che pare aver influenzato maggiormente la dimora dei Mozzoni è, però, la Toscana, che, grazie alla famiglia Medici, fu abbellita, durante il Rinascimento, da numerose ville⁹³, costruite in un lasso di tempo comprendente all'incirca due secoli e, perciò, molto diverse fra loro.

⁸⁸ Cfr. *Ville e giardini d'Italia*, cit., pag. 54.

⁸⁹ Cfr. BORSI-PAMPALONI (a cura di), *op. cit.*, pag. 120.

⁹⁰ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 68.

⁹¹ Cfr. *ibidem*, pag. 67- 68.

⁹² Cfr. BAGATTI VALSECCHI- LANGÉ, *op. cit.*, pag. 376.

⁹³ Attorno al 1598 fu eseguito dal pittore di origini fiamminghe Giusto Utens un ciclo di dipinti, commissionatogli dal granduca Ferdinando I de' Medici, per mezzo del quale è potuto giungere sino a noi

La più antica dimora medicea è la casa di campagna di Cafaggiolo, risalente alla fine del Trecento: nell'immagine pittorica dell'Utens, l'aspetto formale del giardino diventa più esplicito nelle immediate vicinanze della villa, assumendo la funzione di piccolo "giardino segreto"; i terreni più lontani dalla casa sono, invece, finalizzati alle colture di olivi, alberi da frutto e frumento.

Questa descrizione sembra poter valere anche per villa Cicogna, poiché il giardino all'italiana ha la parvenza di luogo privato e deputato alla meditazione⁹⁴, mentre è accertato dai documenti d'archivio che le zone più distanti dalla dimora erano utilizzate prevalentemente come terreni arativi, avitati e da pascolo⁹⁵. Ciò dimostra, anche, il motivo per cui ci si interessò solo in epoca barocca all'abbellimento del pendio che delimita la casa ad ovest, il quale rimase comunque destinato alla coltura della vite sicuramente fino agli ultimi anni del XVIII secolo⁹⁶.

Sempre appartenente ai Medici è la casa-fattoria di Fiesole realizzata da Michelozzo per Cosimo il Vecchio intorno al 1458, considerata il "primo esempio compiuto dell'ideale di villa umanistico"⁹⁷, il cui aspetto più interessante è il nuovo rapporto che viene a crearsi tra l'edificio e la *natura loci*⁹⁸, inteso come compenetrazione villa-paesaggio di campagna e come interdipendenza, mai prima di allora verificatasi completamente, tra la casa e le terrazze "artificiali" del giardino. Anche a Bisuschio è rilevante l'importanza data alla compenetrazione palazzo-natura attraverso l'assialità dei livelli dei giardini rispetto all'edificio; infatti, nel corso dei secoli, furono

un lavoro di documentazione delle ville medicee, che permette, a distanza di secoli, di conoscere l'aspetto presumibilmente originario della composizione dei giardini e dei terreni destinati alle attività agricole (cfr. MADER- NEUBERT MADER, *op. cit.*, pag. 17).

⁹⁴ Sicuramente, in merito a ciò che è stato detto in precedenza riguardo ad Ascanio Mozzoni, si può sostenere che questo fosse uno degli scopi realizzativi dell'area immediatamente vicina alla casa.

⁹⁵ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 64.

⁹⁶ Cfr. SABRINA CACCIOTTI- MARIA CRISTINA VILLA, *Villa Cicogna Mozzoni a Bisuschio: progetto di manutenzione e di gestione dei giardini e del parco*, tesi di Laurea in Architettura, Politecnico di Milano, anno accademico 1996-1997, pag. 40.

⁹⁷ BAGATTI VALSECCHI- LANGÉ, *op. cit.*, pag. 363.

⁹⁸ Cfr. *ibidem*, pag. 363.

intrapresi lavori⁹⁹ dal conte Carlo Cicogna (1618- 1690) e dal figlio Francesco II (1653- 1728) per fare in modo che il salone d'onore al piano nobile venisse a trovarsi allo stesso livello del viale cosiddetto “della caccia”¹⁰⁰, e successivamente per “(...) mettere in linea il terreno (...)”¹⁰¹ dei giardini a terrazze con le finestre della casa, tramite la creazione della galleria sostenuta da otto piloni¹⁰².

Villa Cicogna Mozzoni, come si è potuto constatare, aderisce perfettamente ai canoni estetici del primo Rinascimento toscano, ma presenta anche gli ultimi retaggi del mondo medievale e delle corti castellane. Essi sono riconoscibili innanzitutto nel portale bugnato posto all'ingresso, minacciosa unica via d'accesso alla dimora, che risultava meno imponente grazie alla decorazione pittorica della facciata¹⁰³. Inoltre, il cortile d'onore ad U¹⁰⁴ pare rievocare quelli tipici dei castelli medievali lombardi, ma si differenzia da questi nella scelta di abolire il quarto corpo di fabbrica per consentire una maggiore apertura dell'edificio nei confronti dell'esterno. A tal proposito è importante ricordare un'altra dimora medicea, situata a Poggio a Caiano, anch'essa appartenente alla categoria della villa-cascina, commissionata da Lorenzo il Magnifico a Giuliano da Sangallo e realizzata a partire dal 1479. Questo edificio racchiude in sé i precedenti tentativi di canonizzazione della nuova tipologia architettonica, diventandone il modello e definendo dei cambiamenti epocali che portano alla eliminazione dello spazio chiuso della “corte” castellana, ritenuta, in epoca medievale, il fulcro della costruzione, attorno al quale erano organizzate le altre stanze¹⁰⁵.

⁹⁹ Per una trattazione più approfondita dell'argomento, vedi il capitolo riguardante i giardini della villa.

¹⁰⁰ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 62.

¹⁰¹ *Ibidem*, pag. 64.

¹⁰² Cfr. *ibidem*, pag. 64.

¹⁰³ Cfr. LANGÉ- VITALI, *op. cit.*, pag. 115.

¹⁰⁴ La pianta ad U venne inaugurata, nel territorio varesino, proprio grazie a villa Cicogna, in analogia con quanto già realizzato per villa Simonetta a Milano, importante esempio di tale nuova disposizione spaziale (cfr. ROSSI, *op. cit.*, pagg. 68- 69).

¹⁰⁵ Cfr. BAGATTI VALSECCHI- LANGÉ, *op. cit.*, pag. 369.

Con la villa di Poggio a Caiano il nuovo centro attorno cui gravitano gli spazi è il *sinus*, già teorizzato dall'Alberti¹⁰⁶ ed in netto contrasto con il carattere centripeto della corte: è, infatti, uno spazio aperto che crea una successione determinata di locali e che diventerà tipico, posto in sequenza con il vestibolo ed il porticato.

CAPITOLO II

I GIARDINI DELLA VILLA

II.1. IL GIARDINO ALL'ITALIANA E QUELLO A TERRAZZE

La corte d'onore, il centro nevralgico attorno cui gravitava la vita della villa e dei nobili che l'abitarono, è il punto d'incontro tra l'edificio e il giardino, che, come si è detto in precedenza, ne costituisce idealmente il quarto corpo di fabbrica.

Non a caso, è proprio dal cortile che s'inizia a godere della presenza del giardino nobile: si vuole dare l'impressione, infatti, che esso sia un luogo da vedere, più che da percorrere, data la quota maggiore rispetto a quella della pavimentazione a ciottoli della corte dalla quale lo si osserva. Attraverso un'apertura del portico di ponente, si può accedere ai viali di ghiaia del giardino, che ha forma pressoché quadrata ed è delimitato su tre lati da muri, il cui lato ad est è nascosto da una siepe d'alloro alta quanto il piano terra della casa. La parte ad ovest è impreziosita da una parete di muro a spugna, risalente ai primi anni del '700 e contemplante tre nicchie grandi, all'interno delle quali sono poste¹⁰⁷ le statue di Diana cacciatrice, Ercole che squarcia il leone e Minerva, e sei nicchie di medie e piccole dimensioni, ove sono collocate due sculture a figura intera e quattro busti.

¹⁰⁶ Cfr. *ibidem*, pag. 370.

¹⁰⁷ La posizione delle statue all'interno delle nicchie è qui descritta partendo da quella più vicina alla casa.

La parte bassa del muro presenta otto lastre di beola sulle quali sono incise altrettante epigrafi, inneggianti al mondo mitico del Parnaso, alle due famiglie dei Mozzoni e dei Cicogna ed ai giardini, descritti come un luogo paradisiaco e ricco di alberi da frutto. La parete a spugna prosegue lungo il lato sud con tre aperture ad arco: quella a destra immette in un corridoio comunicante con il locale attiguo, quella centrale, più ampia e posizionata tra due nicchie comprendenti altrettante statue di media altezza, introduce alla grotta, di realizzazione probabilmente seicentesca¹⁰⁸, le cui pareti sono decorate da conci di pietra arenaria e dagli stemmi di famiglie che, nel corso dei secoli, si sono imparentate con i Cicogna Mozzoni; infine, l'arco di sinistra conduce alla scala che collega il giardino formale con la terrazza soprastante.

Superata l'ultima arcata, inizia l'alta siepe di alloro che continua anche sul lato a valle, dove, in posizione mediana, si apre un'ultima nicchia al cui interno è situata una scultura di Mercurio, alla base della quale si apre una piccola vasca con fontana. Volgendo le spalle alla nicchia, lo sguardo è libero di spaziare già dalle immediate vicinanze, dove gruppi di basse siepi di bosso potato a profili geometrici abbracciano due aiuole ingentilite da presenze floreali, al centro delle quali stanno due fontane su supporti a candelabro, di similare fattura ma di epoca diversa: quella verso il cortile è cinquecentesca, l'altra è un rifacimento del secolo scorso¹⁰⁹. Ritornando verso il muro a spugna descritto precedentemente, s'incontrano due peschiere rettangolari delimitate da parapetti: anche in questo caso si tratta di due elementi simili ma non coevi. Infatti, la vasca situata nelle vicinanze della villa, avente al centro il delfino da cui scaturisce l'acqua voluto dal conte Carlo Cicogna nella seconda metà del XVII secolo¹¹⁰, è la più antica e l'unica presente nel giardino almeno fino al 1747, come documentato nel

¹⁰⁸ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 128.

¹⁰⁹ Cfr. CACCIOTTI- VILLA, *op. cit.*, pag. 47.

¹¹⁰ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 62.

Catasto Teresiano¹¹¹. Successivamente a questa data compare anche la seconda peschiera, dotata al centro di un gruppo scultoreo raffigurante due bambine che trattengono un mostro marino: essa appare già nel rilievo del complesso effettuato nel 1813 dal geometra ed agrimensore Giacinto della Beffa¹¹².

Stando a tale documentazione, fu sicuramente il conte Francesco Leopoldo Maria (1748- 1823)¹¹³, nipote di Francesco II († 1728), a ordinare la creazione di questa seconda peschiera, resa possibile anche in seguito all'ampliamento, sia a levante che a ponente, del giardino nobile, operazione voluta dallo stesso Francesco II. Riguardo la composizione del giardino nobile, c'è poi da tener presente un'importante intuizione avuta dalla Malnati: secondo lei, l'assetto originario era definito da due giardini, il primo dei quali circoscritto all'area occupata dalle aiuole ornate dalle siepi di bosso ed occupate dalle due fontane a candelabro; il secondo, invece, in corrispondenza della peschiera vecchia¹¹⁴. Non è una congettura assurda, soprattutto se si osserva, come giustamente ha fatto notare la stessa Malnati, che il giardino composto dalle aiuole si trova esattamente "incorniciato" dai due bracci dell'edificio, quasi fosse il quarto lato mancante della costruzione, mentre l'area occupata dalle due peschiere rimane seminascosta, quasi fosse uno spazio secondario¹¹⁵. Inoltre, aggiungo che le due zone del giardino paiono divise anche tramite l'utilizzo di due "sfondi" differenti: l'alta siepe d'alloro, infatti, termina esattamente in corrispondenza dell'asse che divide le aiuole dal vialetto di ghiaia, e da qui inizia la parete a spugna che percorre parte del lato sud ed il lato ovest, diventando così il fondale delle peschiere.

¹¹¹ Cfr. CACCIOTTI-VILLA, *op. cit.*, pag. 40.

¹¹² Si veda più sotto l'appendice di documenti, pag. 72.

¹¹³ Al fine di ottenere tale informazione, ho esaminato l'albero genealogico del casato Cicogna Mozzoni stilato dal prof. Giampiero Buzzi e gentilmente concessomi dal conte Jacopo Maria Cicogna Mozzoni, che infinitamente ringrazio.

¹¹⁴ Cfr. PAOLA MALNATI, *Il giardino all'italiana di Villa Cicogna*, Tesi per Esame di Stato, indirizzo Beni Culturali, Liceo Artistico "A. Frattini" di Varese, anno accademico 2000-2001, pag. 33.

¹¹⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 34.

La Malnati ipotizza, inoltre, la presenza di un muro che divideva, un tempo, le due zone, segnalando anche che, nel Catasto Teresiano del 1747 è tracciata una linea, di solito rappresentativa della presenza di una barriera architettonica, nello spazio che sta fra l'aiuola e la peschiera vecchia¹¹⁶; secondo lei, questa divisione derivava dalla diversa funzione dei due giardini: quello verso valle aveva uno scopo scenografico e rappresentativo, mentre quello verso monte serviva da collegamento tra il cortile d'onore ed il viale della caccia¹¹⁷, posto allo stesso livello del primo piano della villa. Questa tesi è avvalorata dalla testimonianza del Giampaolo, il quale, da documenti d'archivio, venne a sapere che, su commissione di Francesco II († 1728), il giardino nobile venne fatto ampliare sia verso levante che verso ponente¹¹⁸: ciò dimostra che, precedentemente, il giardino era meno vasto, o, meglio, che il giardino visibile dalla corte d'onore fu accresciuto con l'abbattimento del muro e l'inglobamento della zona occupata dalle peschiere.

Bisogna precisare, però, che nelle carte catastali del 1747 risulta, come detto prima, una linea divisoria tra le due aree: si deve quindi credere che l'opera di ampliamento fu voluta da Francesco II ma fu portata a termine in epoca successiva alla sua morte, oppure si può immaginare, come dice lo stesso Cottini, che i tecnici del Catasto, in questo caso come in molti altri, non avessero rappresentato fedelmente la situazione reale¹¹⁹.

Attraverso la scala collocata sotto l'arco di sinistra del giardino formale si raggiunge il viale della caccia, chiamato così perché originariamente era il viale d'accesso alla dimora, percorso dai nobili a cavallo di ritorno dalle battute venatorie¹²⁰: è dunque presumibile che, quando ancora l'edificio era utilizzato come padiglione di caccia, dovesse essere quello l'ingresso

¹¹⁶ Cfr. *ibidem*, pag. 33.

¹¹⁷ Cfr. *ibidem*, pag. 33.

¹¹⁸ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 64.

¹¹⁹ Cfr. COTTINI, op. cit., pag. 132.

¹²⁰ Notizia fornitami in un colloquio dal conte Cicogna Mozzoni, amministratore di villa Cicogna Mozzoni.

principale. Tale porta d'accesso, posta a sud in corrispondenza del vicolo Lazzaretto e murata¹²¹, era un tempo situata in detta via che, non a caso, era l'asse principale di comunicazione del paese, nella quale era anche l'antica chiesa di S. Giorgio¹²², poi fatta ricostruire a valle dal conte Giovanni Francesco a partire dal 1565¹²³.

Percorso il viale della caccia si giunge al giardino terrazzato in duplice ordine: la terrazza superiore risale, nelle linee generali, al '600, e quella inferiore al XIX secolo, poiché non appare ancora nel rilievo del 1813 del geometra della Beffa, mentre è presente in quello parzialmente effettuato nel 1922 da Ralph Griswold. All'epoca di Francesco II, inoltre, si ritiene che le terrazze fossero formate da comparti "all'italiana" in seguito divenuti "alla francese"¹²⁴. La terrazza superiore, delimitata verso il viale da una bassa e lunga siepe di bosso, è definita da tre grandi aiuole separate da vialetti in ghiaia e decorate da cespugli di bosso tagliati in forme rotondeggianti. In corrispondenza del lato nord della villa, un gruppo di bassi gradini scende verso il piano terra dell'edificio, dove stanno due siepi di bosso di forma romboidale e la scala coperta che congiunge la terrazza superiore a quella inferiore. Quest'ultima è più stretta rispetto alla precedente ed è caratterizzata dalla galleria - denominata anche criptoportico - sorretta da otto piloni e nascosta da una fitta presenza di piante rampicanti, da diverse aiuole di bosso e fiori e dalla presenza di due vasche. Questa seconda terrazza non è accessibile al pubblico in quanto è direttamente collegata, tramite una scala ottocentesca, alla casa d'abitazione dei proprietari, un tempo utilizzata come dimora dal fattore della villa¹²⁵.

II.1.1. Le fasi di trasformazione dei due giardini

¹²¹ Cfr. MALNATI, *op. cit.*, pag. 35.

¹²² Cfr. *ibidem*, pag. 35.

¹²³ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 61.

¹²⁴ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 133.

¹²⁵ Anche queste notizie mi sono state date oralmente dal conte Cicogna Mozzoni.

Come per la villa, così anche per il giardino formale di Bisuschio non esiste una datazione precisa riguardo l'inizio dell'opera di realizzazione¹²⁶; nonostante questa mancanza, gli studiosi condividono l'ipotesi che il primo della famiglia a dedicarsi con grande impegno e passione fu Ascanio Mozzoni († 1592), marito di Cecilia, discendente da un altro ramo della famiglia Mozzoni e quindi sua consanguinea¹²⁷.

Ascanio, come è già stato accennato, fu poeta "lodato dai contemporanei"¹²⁸, amante dell'arte e viaggiatore, che, grazie alle conoscenze acquisite dagli studi e dalle esperienze, s'interessò alla definizione delle linee formali del giardino, impostato secondo il gusto rinascimentale di derivazione toscana¹²⁹. È noto che egli, su richiesta della moglie Cecilia, apportò "*quamplura melioramenta ac reparationes*"¹³⁰ all'edificio, ma il Giampaolo, durante le sue ricerche d'archivio, non riuscì a scoprire quali fossero, nello specifico, i rifacimenti di cui si parla¹³¹.

Lo studioso, inoltre, sostiene l'ipotesi secondo la quale tutte, o quasi tutte le otto iscrizioni latine incise su lastre di beola e presenti nel giardino nobile siano da attribuirsi al conte Ascanio¹³², citando, come prova, un inventario del 1746, nel quale si nega che quattro di esse fossero risalenti all'epoca di Francesco II († 1728), definendole "opre antiche"¹³³. All'epoca di Ascanio vengono, inoltre, fatte risalire le due statue di Diana ed Ercole¹³⁴, al quale il conte dedicò il giardino, come viene ricordato nei versi di un'iscrizione¹³⁵.

¹²⁶ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 50.

¹²⁷ Cfr. *ibidem*, pag. 24.

¹²⁸ GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 61.

¹²⁹ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 51.

¹³⁰ GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 61.

¹³¹ Cfr. *ibidem*, pag. 61.

¹³² Cfr. *ibidem*.

¹³³ Cfr. *ibidem*.

¹³⁴ Cfr. *ibidem*, pag. 64.

¹³⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 61; per un'analisi approfondita di tale epigrafe e per un'ipotesi da me formulata, che contrasterebbe con gli studi fino ad ora perseguiti, si veda il successivo paragrafo II.1.2.

Dal matrimonio di Ascanio e Cecilia nacque Angela, che nel 1580, a soli quattordici anni diede origine al casato dei Cicogna Mozzoni sposando il conte Giovanni Pietro Cicogna (1562-1637), il quale s'impegnò affinché il giardino nobile venisse ampliato con nuove aiuole e viali, in seguito all'ottenimento, da parte della curia arcivescovile, dell'area a sud del giardino di mezzogiorno, dove prima sorgeva la fatiscante chiesa di S. Giorgio, al posto della quale vennero create le serre ed un muro di cinta¹³⁶.

Il nipote di Giovanni Pietro, il conte Carlo († 1690), commissionò ad artisti di Brusimpiano le statue raffiguranti la Scultura e l'Architettura, le quali nel 1948, all'epoca della stesura dell'articolo del Giampaolo, risultavano presenti all'interno del giardino¹³⁷; il nobile, inoltre, si preoccupò di porre al centro della peschiera vicina alla casa il delfino da cui s'innalza il getto d'acqua¹³⁸.

Francesco II († 1728), successore di Carlo, ampliò ulteriormente il giardino formale, sia verso levante che verso ponente, ed in occasione di questo rinnovamento fece rifare il muro a spugna posto ad ovest, progettato secondo un nuovo disegno che comprendeva le nicchie dove, oggi, sono collocati busti e statue¹³⁹. A proposito di quest'ultime, incaricò del rifacimento delle sculture di Diana cacciatrice ed Ercole che squarcia il leone tale Brunetti, artista di Viggiù; riguardo alla peschiera vecchia, inoltre, decise l'estensione dell'area occupata dalla vasca, a cui vennero sostituiti gli antichi parapetti in cotto con quelli attuali¹⁴⁰. Nel giardino a terrazze situato a nord, scelse di "mettere in linea il terreno con le finestre della casa" aprendo una galleria sostenuta da otto piloni e dotata di giochi d'acqua¹⁴¹. Con il 1728, stando ai documenti d'archivio, terminarono i lavori effettuati in questi due giardini,

¹³⁶ Cfr. *ibidem*, pagg. 61-62.

¹³⁷ Cfr. *ibidem*, pag. 62.

¹³⁸ Cfr. *ibidem*.

¹³⁹ Cfr. *ibidem*, pag. 64.

¹⁴⁰ Cfr. *ibidem*.

¹⁴¹ Cfr. *ibidem*.

ma ciò, come si è già accennato, non è verosimile, data la presenza di una seconda peschiera nel giardino nobile, costruita sicuramente dopo la compilazione del Catasto Teresiano del 1747; bisogna, inoltre, tener presente che, se le maggiori opere di restauro e mantenimento del giardino sono quelle che ho finora elencato, i giardini, ed anche il parco paesistico, hanno certamente subito da quel momento fino ad oggi continui, piccoli perfezionamenti, interessati al miglioramento dell'impianto idrico come alla sostituzione di alberi ormai centenari, seguendo la logica del restauro continuo, finalizzata anche alla manutenzione ordinaria di un'opera d'arte vivente¹⁴² qual è il giardino.

II.1.2. Le epigrafi e le statue: significati ed ipotesi

Una prima impostazione generale del giardino all'italiana fu data, come si è detto nel paragrafo precedente, da Ascanio Mozzoni durante il Cinquecento; costui, eccellente poeta esaltato dai suoi contemporanei e da molti studiosi, tra cui va certamente ricordato il Taegio¹⁴³, fu quasi certamente l'autore delle otto epigrafi presenti alla base del muro a spugna della parete ovest del giardino nobile¹⁴⁴.

Tali iscrizioni sono essenzialmente divisibili in due gruppi: le prime quattro, poste tra la statua di Minerva e quella di Ercole che squarcia il leone, sono dedicate a temi mitologici, con riferimenti alle Driadi¹⁴⁵, alle Napee¹⁴⁶ e alle dimore, adagiate sugli alti pendii, che paiono voler rivaleggiare con le vette del Pindo¹⁴⁷, facendo probabilmente riferimento alle ville che dovevano esistere nelle vicinanze; le restanti, situate tra Ercole e la Diana cacciatrice,

¹⁴² Cfr. SCAZZOSI, *op. cit.*, pag. 76.

¹⁴³ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 50.

¹⁴⁴ Si veda l'appendice di documenti per i testi originali e le traduzioni delle otto epigrafi, da pag. 76.

¹⁴⁵ Con questo nome sono identificate le ninfe dei boschi.

¹⁴⁶ Nome per indicare le ninfe delle valli.

¹⁴⁷ Monte frequentato dalle Muse.

parlano del giardino e citano due conti Mozzoni, Francesco¹⁴⁸ e lo stesso Ascanio. Interessanti sono, in particolare, la seconda e la terza iscrizione, in cui solo all'inizio viene citata la figura mitica di Giove, per poi passare ad una narrazione che vede come protagonisti l'aquila e la cicogna, che sono i simboli, rispettivamente, dei Mozzoni e dei Cicogna¹⁴⁹. I versi narrano la "fama" e la "gloria"¹⁵⁰ della cicogna, che mai potrà essere danneggiata da nulla, contrapposta all'inferiorità morale dell'aquila, troppo sicura di sé avendo "esaltato la tranquillità e la pace"¹⁵¹ e perciò "sconfitta dalle armi"¹⁵²: quest'ultima parte, letta in chiave simbolica, può essere interpretata come un riferimento alla vicenda che vide i Mozzoni protagonisti, nel Duecento, delle lotte tra popolo e nobili.

Essi, infatti, furono osteggiati dai Torriani, loro avversari, i quali, saliti al principato con il favore della plebe, cacciarono da Milano le famiglie nobili più temute, tra le quali anche gli stessi Mozzoni, che si dovettero perciò ritirare a Bisuschio e nelle terre dell'alto Seprio¹⁵³. Questa ipotesi avvalorerebbe le parole "BELLI CIVILI"¹⁵⁴ presenti all'interno della terza iscrizione e riferite alla cicogna, che, difesa dal fato, non sarà mai oltraggiata da una simile esperienza, che, appunto, sembrerebbe invece aver coinvolto da vicino l'aquila. È possibile, però, fare una seconda ipotesi a riguardo, esulando dal significato letterario del testo poetico: data la presupposta paternità di questi versi ad Ascanio, è plausibile, infatti, che egli si volesse riferire alle vicende a lui più contemporanee, ed in particolare a quelle che videro protagonista sua moglie Cecilia, figlia di Francesco, e la cugina di lei,

¹⁴⁸ Presumo si tratti di Francesco Mozzoni (viv. 1320), il quale, insieme al fratello Mayno, decise di ampliare l'antico padiglione da caccia sito in Bisuschio. Tale ipotesi è avvalorata dal fatto che nell'iscrizione si parla di Francesco come di colui che costruì tale dimora, dove spesso vennero ospitati personaggi illustri (cfr. MALNATI, *op. cit.*, pagg. 13- 14).

¹⁴⁹ In particolare, nello stemma dei Mozzoni compaiono tre aquile, mentre in quello dei Cicogna è raffigurato l'omonimo animale "...tenente nel becco un serpente d'azzurro e nella zampa destra alzata una pietra al naturale..." (GIAMPIERO BUZZI, *Calandari d'ra famiglia bosina*, Varese, Lativa, 2002, pag. 10).

¹⁵⁰ MALNATI, *op. cit.*, pag. 12.

¹⁵¹ *Ibidem*, pag. 12.

¹⁵² *Ibidem*, pag. 12.

¹⁵³ Cfr. BUZZI, *op. cit.*, pag. 11.

Camilla figlia di Mayno. Quest'ultimo, in punto di morte, dettò un testamento che nominava eredi universali dei suoi beni il figlio Giacomo e, morendo questi senza eredi, la figlia Camilla; Francesco, morto il fratello, si dichiarò vero erede di Mayno, dato che avevano vissuto sempre in comunione di beni. Egli, dunque, morto il nipote Giacomo, gestì i beni di famiglia anche a nome di Camilla; morto Francesco nel 1566, nell'aprile di quello stesso anno le cugine decisero per la divisione dei beni¹⁵⁵. Prima di questa data, però, Cecilia ed Ascanio vennero più di una volta intimoriti da uomini armati, mandati a Bisuschio da Camilla con l'aiuto di un suo genero bandito dallo Stato di Milano, poiché ella sapeva che la cugina “vantava *giuridiche ragioni* nei suoi confronti per un totale di più di diecimila scudi e quindi la parte dei suoi beni paterni si sarebbe assai ridotta”¹⁵⁶. È probabile, dunque, che le “armi” di cui si parla nell'iscrizione fossero quelle impugnate dagli uomini che minacciarono i due coniugi, e che Ascanio volesse ricordare questi fatti di poco antecedenti al matrimonio tra sua figlia Angela e Giovanni Pietro Cicogna. In tal caso, quindi, la presenza dei Cicogna a Bisuschio avrebbe portato quella serenità che l'aquila aveva perso: infatti, la “gloria” che viene affibbiata alla cicogna rappresenta perfettamente quelle che erano state le brillanti carriere militari e politiche del nonno e del padre di Giovanni Pietro. In particolare, il nonno di lui, suo omonimo, era stato primo Governatore spagnolo di Milano per l'imperatore Carlo V, aveva preso parte al Consiglio Segreto, l'organismo politicamente più determinante dello Stato di Milano, e fu mastro di campo nelle guerre del Piemonte contro la Francia e governatore della città di Novara¹⁵⁷.

Le rimanenti quattro epigrafi descrivono il giardino per come doveva apparire nel Cinquecento: nella quinta è definito ricco di mele cotogne,

¹⁵⁴ In latino, “guerra civile”.

¹⁵⁵ Cfr. BUZZI, *op. cit.*, pagg. 16-17.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pag. 17.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pag. 22.

melograni e rododendri¹⁵⁸, mentre nella settima è il luogo ove sostano Apollo e le Muse e dove i profili montuosi somigliano a quelli del Parnaso¹⁵⁹; inoltre, in questa iscrizione si parla di lastre di rame rimovibili che un tempo proteggevano, d'inverno, il boschetto di mele e "fronde odorose"¹⁶⁰.

Molto interessante è, poi, la sesta epigrafe, nella quale si descrive una volta di tufo sotto la quale è collocata la "PIAM PVRPVREI EFFIGIEM HEROIS ALCIATI"¹⁶¹, a cui Ascanio Mozzoni dedicò una selva di alloro ed una fonte, protetta dalle Cariti¹⁶² per la moglie Cecilia¹⁶³. Ho ritenuto opportuno approfondire la traduzione dei versi latini suddetti dopo aver notato che il Giampaolo, nel suo articolo del 1948, parlava di un'iscrizione nella quale veniva ricordato come Ascanio avesse dedicato ad Ercole il giardino¹⁶⁴. Lette attentamente le otto epigrafi, ho constatato che l'unica nella quale si nomina il conte marito di Cecilia sia questa, e che effettivamente nel testo compare il verbo "SACRAVIT"¹⁶⁵. Poste tali premesse, ho intuito che entrambe le versioni date dalla Marinoni¹⁶⁶ riguardo alla parola "ALCIATI" siano da considerarsi erranee: infatti, il termine non si riferirebbe né al famoso giureconsulto rinascimentale Andrea Alciati (Milano 1492- Pavia 1550), studioso di filologia ed epigrafia e professore di diritto romano, né a Francesco Alciati, vissuto nella seconda metà del '500 e nominato cardinale nel 1562 da Papa Pio IV¹⁶⁷. Secondo la Marinoni, questa ultima ipotesi sarebbe avvalorata dalle parole "PIAM" e "PVRPVREI", riferibili entrambe all'investitura cardinalizia dell'Alciati¹⁶⁸. Io, invece, ho ritenuto sostenibile

¹⁵⁸ Queste sono piante che caratterizzarono i più bei giardini rinascimentali lombardi (cfr. MALNATI, *op. cit.*, pag. 14).

¹⁵⁹ Per un approfondimento riguardo ai riferimenti mitici nelle ville del Cinquecento e ai loro significati simbolici, si veda più sopra il paragrafo I.3.

¹⁶⁰ MALNATI, *op. cit.*, pag. 13.

¹⁶¹ *Ibidem*, pag. 13.

¹⁶² Nome greco usato per indicare le Grazie, figlie di Zeus ed Hera.

¹⁶³ MALNATI, *op. cit.*, pag. 13.

¹⁶⁴ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 61.

¹⁶⁵ In latino, "consacrò", "dedicò" (in genere, riferito ad una divinità).

¹⁶⁶ Cfr. MALNATI, *op. cit.*, pag. 15.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pag. 15.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pag. 15.

un'altra tesi, secondo la quale il termine "ALCIATI" si possa riferire ad Ercole¹⁶⁹: infatti, Alceo era il personaggio mitologico figlio di Pèrseo, il famoso eroe che tagliò la testa di Medusa, una delle tre Gorgoni capace di tramutare in pietra chiunque incontrasse il suo sguardo, e che prese in sposa la giovane Andromeda, dopo averla salvata da un drago che doveva ucciderla. Egli divenne re di Tirinto, ed ebbe dalla moglie molti figli, tra cui Alceo. Il figlio di quest'ultimo, Anfitrione, ereditò il regno ma venne poi bandito, rifugiandosi a Tebe con la moglie Alcmena. Costei, rimasta sola perché il marito era partito per la guerra, venne ingannata da Zeus, presentatosi sotto le sembianze di Anfitrione, ed ebbe da lui Eracle, chiamato dai Romani Ercole: in base alla premessa fatta, il termine latino "ALCIATI" sarebbe dunque il patronimico¹⁷⁰ del famoso eroe e semidio greco, e non il cognome di un personaggio rinascimentale.

Per quanto riguarda poi la parola "PVRPVREI", ritengo plausibile la derivazione da *purpura*, traducibile come "insegna di regalità" facendo riferimento al trono di Tirinto, ereditato da Alceo alla morte del padre, ed in seguito da Anfitrione; oppure, pensando a tutt'altro, traducibile con il significato di "porfido", ipotizzando, dunque, che l'originaria scultura cinquecentesca rappresentante Ercole fosse di tale materiale.

L'ottava e ultima epigrafe, come si è detto in precedenza, ricorda come Francesco Mozzoni, fratello di Mayno e padre di Cecilia¹⁷¹, avesse voluto la costruzione della villa, considerata "una delle maggiori attrattive dei dintorni di Varese"¹⁷² per accogliere qui principi ed uomini illustri, che "godevano molto di quel palazzo, giardini e giuochi d'acqua"¹⁷³.

¹⁶⁹ In tal senso, si comprenderebbe il genitivo possessivo "HEROIS", di difficile interpretazione per la Marinoni (cfr. *ibidem*, pag. 15).

¹⁷⁰ Il patronimico, infatti, può derivare sia dal nome del padre sia da quello di un avo, in questo caso dal nonno.

¹⁷¹ Non si tratta del padre di Ascanio, come dichiarato dalla Malnati (cfr. MALNATI, *op. cit.*, pag. 15); il genitore del Mozzoni, infatti, si chiamava Giovanni Agostino (cfr. BUZZI, *Tavole Mozzoni*, tav. I).

¹⁷² GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 56.

¹⁷³ *Ibidem*, pag. 56.

Riguardo alla possibile datazione delle iscrizioni, si è già accennato al Giampaolo, il quale sosterebbe l'appartenenza di tutte e otto all'epoca di Ascanio¹⁷⁴, avendo consultato un inventario del 1746 nel quale si nega la paternità di quattro di esse a Francesco II († 1728)¹⁷⁵; ma bisogna anche tener conto dell'analisi stilistica delle lastre presentata nel testo della Malnati: infatti le iscrizioni si differenziano tra loro sia per quanto riguarda le dimensioni, sia per il disegno delle cornici¹⁷⁶. A proposito di quest'ultima caratteristica, in particolare, viene sottolineato come per le prime quattro lastre prevalga un disegno polilobato, secondo uno stile diffuso nel tardo Seicento- inizio Settecento, mentre nella quinta ed ottava iscrizione sia presente uno schema più complesso, comprendente un ampio utilizzo di volute nelle quattro estremità e che rappresenterebbe un cartiglio nello stile della fine del Cinquecento¹⁷⁷. Le due iscrizioni rimanenti, infine, non hanno caratteristiche particolari ma solamente una cornice lineare spezzata ai quattro angoli e curva verso l'interno: dall'esame fatto, la Malnati ritiene che queste ultime quattro epigrafi siano da ritenersi composte da Ascanio, mentre, per quanto riguarda le rimanenti, sostiene la tesi della Marinoni che vedrebbe un Cicogna come artefice dei versi¹⁷⁸.

Personalmente, anche in base a quanto precedentemente ipotizzato a proposito delle due iscrizioni riguardanti l'aquila e la cicogna, ritengo plausibile che tutti i versi siano da attribuirsi ad Ascanio, e che le lodi dedicate ai Cicogna fossero state scritte da lui per essere di buon auspicio per il nuovo casato da poco formatosi; per quanto attiene, poi, alla conformazione stilistica delle lastre, immagino che la divergenza delle prime quattro sia da riferirsi ad un loro possibile rifacimento estetico, forse proprio

¹⁷⁴ Le epigrafi, stando a questa ipotesi, sarebbero state scritte ed esposte nel giardino entro il 1592, anno della morte di Ascanio.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pag. 61.

¹⁷⁶ Cfr. MALNATI, *op. cit.*, pag. 16.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pag. 16.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pag. 16.

in occasione della risistemazione del giardino da parte di Francesco II e forse dovuto alla rottura o alla perdita delle lastre originarie.

Passo ora alla descrizione della componente statuaria del giardino nobile, iniziando dalla scultura, a questo punto, più importante, collocata in posizione centrale nel muro a spugna: l'Ercole che squarcia il leone è il rifacimento settecentesco dell'originario monumento voluto da Ascanio¹⁷⁹, e raffigura l'eroe mentre si accinge a squartare il pericoloso animale¹⁸⁰ protagonista della sua prima fatica. Stando al mito, infatti, il giovane figlio di Zeus ed Alcmena, avendo fatto strage di moglie e figli in preda ad un momento di pazzia, venne obbligato dall'oracolo di Delfi ad espiare l'atroce delitto mettendosi al servizio del cugino Euristeo, re di Tirinto. Costui, che temeva Ercole, gli impose di superare dodici prove impossibili, le cosiddette "fatiche", sperando che in una di queste trovasse la morte. La prima impresa di Eracle fu proprio quella di uccidere il feroce leone che minacciava la valle Nemea, ed egli vi riuscì afferrandolo per le fauci e squartandolo; la pelle dell'animale fu poi portata a Euristeo come dimostrazione dell'avvenuta uccisione, e da quel momento, essendo durissima, venne indossata dall'eroe a mo' di protezione.

Probabilmente Ascanio dedicò il giardino a questa figura mitica perché onorasse, con la sua presenza, il luogo, o più semplicemente perché era un personaggio amato dallo stesso Mozzoni; è possibile, tuttavia, ipotizzare una terza ed ulteriore motivazione secondo la quale il conte avrebbe dovuto consacrare il giardino proprio al semidio: nell'undicesima fatica, infatti, Ercole si trovò a dover raccogliere e portare ad Euristeo i pomi dorati che pendevano da un piccolo albero posto al centro del giardino delle Esperidi, le bellissime figlie di Atlante ed Espero deputate, insieme al drago Ladone, alla custodia del giardino e del prezioso fusto. Ascanio era certamente a

¹⁷⁹ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 64.

¹⁸⁰ Dalla bocca spalancata del leone fuoriesce un ugello da cui doveva, un tempo, sgorgare l'acqua.

conoscenza di tale vicenda mitica, essendo un appassionato umanista, ed è immaginabile che egli abbia voluto assegnare ad Ercole un ruolo così importante proprio perché egli ebbe a che fare con questo giardino, che nel mito veniva descritto come bellissimo, colmo di fiori colorati e di alberi carichi di frutti, nel quale la primavera non aveva mai fine.

Questa rappresentazione ricorda molto l’Arcadia, l’età dell’oro inseguita dall’umanista rinascimentale: tale rievocazione del mito greco, seppure indiretta e molto sottile, potrebbe quindi avere avuto un senso per il Mozzoni, uomo colto e conoscitore dell’età classica, il quale avrebbe così paragonato il suo giardino a quello sorvegliato dalle Esperidi; risulta difficile comprendere, però, perché Ercole sia stato qui raffigurato in tutt’altro contesto mitico. Una soluzione a tale quesito potrebbe essere quella di aver voluto scolpire l’eroe in una delle sue rappresentazioni più collaudate, iconograficamente parlando¹⁸¹, per poterlo rendere immediatamente riconoscibile. Infine, bisogna considerare che nella settima iscrizione si parla di “MALA AVREA”¹⁸² offerte tutto l’anno dal boschetto odoroso presente nel giardino della villa¹⁸³: questa potrebbe essere interpretata come una fine allusione di Ascanio alla vicenda di Ercole.

Le due sculture che stanno ai lati di Eracle sono due dee, entrambe figlie di Zeus e votate alla castità: la più vicina alla casa è Diana, la seconda ed ultima scultura fatta risalire dal Giampaolo al periodo di Ascanio, rifatta in muratura¹⁸⁴, nei primi del Settecento, dal Brunetti su commissione di Francesco II¹⁸⁵.

¹⁸¹ Inoltre, si può aggiungere che nel mito non è Eracle, bensì Atlante, a cogliere i pomi dall’albero, quindi l’eventuale raffigurazione scultoria dell’eroe intento a raccogliere le mele dorate non sarebbe stata fedele alla narrazione.

¹⁸² In latino, “mele dorate”.

¹⁸³ Cfr. MALNATI, *op. cit.*, pag. 13.

¹⁸⁴ Cfr. *ibidem*, pag. 21.

¹⁸⁵ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 64.

Diana, figlia di Zeus e Leto e sorella gemella di Apollo¹⁸⁶, è qui raffigurata come dea della caccia, in movimento e seguita da una muta di cani: è facile immaginare che Ascanio volle citare questa divinità per ricordare quello che era stato, e forse continuava ad essere, lo scopo ludico per il quale era originariamente sorto il padiglione di Bisuschio.

La seconda scultura femminile presente nella parete di ovest è situata nell'ultima delle tre nicchie maggiori e raffigura la dea guerriera Minerva¹⁸⁷: riguardo la data di realizzazione di quest'opera non si hanno riferimenti precisi, limitandosi a farla risalire al XIX secolo¹⁸⁸. Né il committente né lo scultore, dunque, sono noti, mentre è facilmente riscontrabile, dato il colore chiaro del materiale, che la statua è realizzata in pietra, e che essa risulta essere ad un primo stato di sbazzatura¹⁸⁹.

Minerva nacque già adulta dalla testa di Zeus, dotata di corazza, elmo e lancia, e, da quel momento, venne associata alla guerra combattuta con saggezza ed avvedutezza¹⁹⁰; era la protettrice delle città, in particolar modo di Atene, favorendo tutto ciò che assicura la prosperità dei cittadini: l'agricoltura, il commercio e le arti.

Questi ultimi, molto probabilmente, furono i motivi che valsero la dedica di un angolo del giardino a tale divinità, poiché tutti e tre sono riferibili al contesto di villa Cicogna Mozzoni, punto d'incontro delle attività agricole del paese di Bisuschio¹⁹¹, centro di produzione di vino e bachi da seta smerciati, fino all'Ottocento¹⁹², nelle vicine terre svizzere¹⁹³ e, come si è avuto modo di comprendere, espressione alta dell'arte in tutte le sue forme.

¹⁸⁶ Apollo era molto raffigurato all'interno dei giardini rinascimentali ed amato, in quanto dio della poesia, dai letterati e dagli umanisti che frequentavano le ville di allora (per un approfondimento, si veda più sopra il paragrafo I.3.).

¹⁸⁷ I greci chiamavano questa dea Pallade Atena.

¹⁸⁸ Cfr. MALNATI, *op. cit.*, pag. 27.

¹⁸⁹ Cfr. *ibidem*, pag. 21.

¹⁹⁰ Anche il dio Marte rappresenta la guerra, ma nel suo aspetto sanguinoso e feroce.

¹⁹¹ Infatti, molte colture erano praticate sia nei terreni immediatamente adiacenti alla villa, sia nei lotti di terra affittati dai Mozzoni agli abitanti del paese e situati in aperta campagna (cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 59; CACCIOTTI-VILLA, *op. cit.*, pag. 32).

¹⁹² Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 64.

In altre due nicchie della parete ad ovest sono presenti, poi, altrettante statue a figura intera, delle quali una, la più vicina alla dimora, tiene nella mano sinistra un libro, mentre l'altra ha la mano destra piegata in modo tale da far supporre che, al suo interno, dovesse essere posto un oggetto allungato¹⁹⁴.

Le due figure femminili potrebbero verosimilmente rappresentare, rispettivamente, l'Architettura e la Scultura: infatti, si può pensare che la prima tenga in mano il libro perché simbolicamente rappresentativo dell'arte edificatoria, e che la seconda potesse avere in mano uno scalpello o uno strumento utile per la lavorazione scultorea. A confermare l'ipotesi che tali statue siano le stesse originariamente volute dal conte Carlo Cicogna († 1690), l'importante affermazione fatta dal Giampaolo nel suo ormai noto saggio del 1948, con la quale sostiene che le due opere "tuttora vedonsi"¹⁹⁵. Altro discorso meritano i quattro busti posti nelle piccole aperture ricavate nella parte superiore del muro a spugna: i soggetti non sono riconoscibili, mentre è possibile ritenere che la loro esecuzione fosse stata voluta da Francesco II, in occasione della ricostruzione del muro di ovest, concepito secondo un "nuovo disegno contemplante le nicchie dove sono ora le statue ed i busti"¹⁹⁶.

È, inoltre, verosimile ipotizzare che le cavità all'interno delle quali sono collocati i busti siano state pensate in quest'occasione, proprio perché il progetto settecentesco presenta quattro cornici rettangolari polilobate situate esattamente sotto le aperture occupate dai busti. Ciò può far pensare che le cornici dovessero servire per contenere delle lastre con iscrizioni o quantomeno informazioni riguardo i quattro busti soprastanti: evidentemente, però, questo lavoro non è mai stato portato a termine.

¹⁹³ Cfr. CACCIOTTI-VILLA, *op. cit.*, pag. 34.

¹⁹⁴ Cfr. MALNATI, *op. cit.*, pag. 21.

¹⁹⁵ GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 62.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pag. 64.

Lasciando la parete a monte e passando a quella di sud, si notano due statuette, poste ai lati dell'arcata che introduce nella grotta, delle quali non si hanno indicazioni precise a livello cronologico né iconografico: la raffigurazione della figura femminile di sinistra lascerebbe supporre un'Afrodite con Cupido, anche se non sono presenti attributi tipici di queste divinità che possano confermare tale ipotesi; dell'altra opera, vicina alla parete ovest, si può solo constatare che si tratta di una figura maschile, molto probabilmente riconducibile all'ambito mitologico.

È interessante, a proposito di queste statue, approfondire l'ipotesi di una possibile datazione partendo dallo studio della Malnati, nel quale si afferma che, supponendo la veridicità documentaria del rilievo di Giacinto della Beffa, la creazione della zona a sud-ovest del giardino nobile sia da far risalire al periodo compreso tra il 1740, anno in cui risulta presente ancora una sola peschiera, ed il 1813, quando appunto il rilievo venne eseguito¹⁹⁷. Supponendo, quindi, che le due sculture siano contemporanee alla costruzione di questa parete e delle relative nicchie, esse sono databili intorno ai primi anni dell'Ottocento.

Sul lato ad est è presente l'ultima nicchia, nella quale trova posto la scultura di Mercurio, l'araldo degli dèi: la divinità è infatti riconoscibile dal caduceo, una verga magica regalatagli da Apollo e sulla quale stavano due serpenti d'oro intrecciati, e dai talari, i calzari alati. Appena nato, come si racconta nel mito, il dio s'imbatté in una tartaruga, dalla quale tolse il guscio per crearne una cetra dal suono dolcissimo, regalata poi, non a caso¹⁹⁸, al dio della poesia, in cambio dei cinquanta buoi che gli aveva rubato.

Mercurio era il messaggero degli dèi ma anche il protettore dei viaggi e, quindi, dei commerci e dei guadagni: questo potrebbe essere il motivo della sua presenza a villa Cicogna Mozzoni, dato che, come si è già detto, da qui si

¹⁹⁷ Cfr. MALNATI, *op. cit.*, pag. 20.

¹⁹⁸ L'attributo per eccellenza di Apollo, infatti, è proprio la cetra.

commerciava in vino e bachi da seta con la Svizzera. Riguardo alla datazione dell'opera, è necessario premettere che la nicchia ove è collocata venne inserita nella parete ad est durante il '700¹⁹⁹, forse proprio in occasione degli ormai famosi lavori di ampliamento di Francesco II: di conseguenza, la scultura sarebbe posteriore a questa data.

A tal proposito devo aggiungere ciò che ho avuto modo di notare in alcune antiche foto della villa e dei giardini fattemi pervenire dal conte Jacopo Cicogna, e che mi ha permesso di delimitare ulteriormente la collocazione cronologica del Mercurio.

In un'immagine del 1890 (fig. I), infatti, si vede perfettamente la nicchia, priva però della statua, al posto della quale sta un vaso, mentre la vasca, oggi situata davanti all'opera, non compare; in una seconda foto, risalente al 1900 circa (fig. II), si scorge parte della nicchia, che pare vuota ed è ancora priva della fontana, dato che, al posto di quest'ultima, si trovano una panchina ed un tavolino.

Nel rilievo planimetrico del complesso Cicogna Mozzoni eseguito da R. Wheelwright²⁰⁰ intorno al 1914, inoltre, è visibile la vasca²⁰¹ davanti alla nicchia dove oggi si trova il Mercurio²⁰²: i due documenti fotografici sopracitati e questo rilievo mi consentono, dunque, di collocare con estrema sicurezza la creazione della statua e della relativa fontana dopo il 1900 e prima del 1914.

Al centro delle peschiere stanno le ultime due sculture del giardino nobile: nella vasca più vicina alla casa sta un delfino, voluto da Carlo Cicogna († 1690)²⁰³, mentre nell'altra sono presenti due bambine intente a giocare con

¹⁹⁹ La notizia mi è stata comunicata dal conte Cicogna Mozzoni.

²⁰⁰ Cfr. CAZZATO, *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, pag. 55. Si veda più sotto l'appendice di documenti, pag. 73.

²⁰¹ All'interno del particolare del disegno, infatti, appare la denominazione inglese "pool".

²⁰² In effetti, anche nel successivo rilievo del 1922 firmato dall'architetto paesaggista Ralph E.L. Griswold compare la fontana di Hermes (si veda più sotto l'appendice di documenti, pag. 75).

²⁰³ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 62.

un mostro marino. La datazione di quest'ultima opera risulta essere approssimativa e collocabile certamente dopo il 1747, anno in cui, come si è detto, non esisteva ancora la seconda peschiera. Un indizio utile viene fornito, anche in questo caso, dalla Malnati, che riferisce di un inventario senza data pervenutole





dall'archivio Cicogna Mozzoni e da lei consultato, all'interno del quale si parla di una statua raffigurante “puttini con una serpe (...) per fare una fontana”²⁰⁴, la quale, però, risulta non ancora posizionata al centro della peschiera²⁰⁵.

La Malnati riporta che l'inventario è stato datato al XVIII secolo in seguito allo studio della calligrafia e ad alcune notizie sull'arredamento: ciò avvalorava la tesi che sostiene la realizzazione della seconda vasca dopo la compilazione del Catasto Teresiano. Riguardo al tema scelto per questa statua, esso viene ripreso, in età rinascimentale, dalla scultura ellenistica, così prolifica, nei suoi antichi giardini, di immagini di putti create per ornare le fontane: il Verrocchio, ad esempio, si ispirò alla classicità greca per creare un *Bambino con delfino*, collocato nel giardino di Cosimo de' Medici²⁰⁶.

II.1.3. Il giardino formale in Italia

²⁰⁴ MALNATI, *op. cit.*, pag. 37.

²⁰⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 37.

²⁰⁶ Cfr. PIERRE GRIMAL, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, Roma, Donzelli, 2000, pag. 50.

I primi giardini geometrici nacquero nella Francia del Duecento e del Trecento, ispirati dalla cultura medio-orientale, dalla quale derivarono anche l'uso di alcune specie arboree come cipressi ed alberi da frutta²⁰⁷; tuttavia, l'aspetto architettonico della vegetazione derivava dalla classicità greca e romana e, successivamente, dalla rigidità degli orti botanici medievali²⁰⁸. Dal territorio francese si diffuse in tutta Europa, creando una netta differenza tra i giardini dei chiostri e quelli dei palazzi: in questi ultimi, infatti, regnava una primavera perenne, dovuta all'utilizzo dei sempreverdi e al rinnovamento delle aiuole di fiori ad ogni inizio stagione²⁰⁹.

Dal giardino descritto dal Boccaccio, ancora medievale in quanto separato dalla villa ed accessibile solo attraverso una porta chiusa a chiave, si passa, nel Quattrocento, soprattutto a Firenze, al giardino considerato come un secondo cortile ed allineato assialmente con la casa²¹⁰. È questa la trasformazione che si attua durante il Rinascimento in tutte le ville, compresa quella dei Mozzi: l'intera disposizione del palazzo ed il rapporto giardino-paesaggio cambiano radicalmente²¹¹. Nasce, quindi, l'idea di "terza natura", intuita da Bonfadio nel 1541²¹², con la quale si vuole superare la dialettica giardino-paesaggio e la teoria ciceroniana della "seconda natura", che vuole il mondo vegetale reso altro con le modifiche operate dall'uomo; il Bonfadio, infatti, vede come la natura "incorporata con l'arte è fatta artefice", e l'arte "connaturale"²¹³, ossia resa natura, e da questa interrelazione reciproca coglie il generarsi di un *quid*, all'interno del quale è difficile distinguere cosa sia natura e cosa sia arte.

²⁰⁷ Cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pag. 16.

²⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, pag. 18.

²⁰⁹ Cfr. *Ibidem*, pag. 17.

²¹⁰ Cfr. *Ibidem*, pag. 19.

²¹¹ Cfr. *ibidem*.

²¹² ALESSANDRO TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, Firenze, La casa Usher, 1988, pagg. 227-228.

²¹³ *Ibidem*, pag. 228.

Un'altra importante trasformazione avviene in questo periodo: l'uomo si fa *artifex*, creatore ed ordinatore delle cose²¹⁴, quasi come un "secondo Dio"²¹⁵ che ha possibilità d'intervento illimitate, grazie alla conoscenza²¹⁶, attuabile anche attraverso la vista. Nel Rinascimento i giardini diventano "mondi di conoscenze", i quali permettono all'uomo *teorico*²¹⁷ di guardare per conoscere: c'è, infatti, uno stretto legame tra *théa*, la vista, e *thauma*, la meraviglia, poiché lo stupirsi per qualcosa mette in atto il meccanismo di conoscenza²¹⁸. "L'immagine del giardino conduce alla conoscenza in quanto ne costituisce la forma (...) In questo senso il giardino diventa metafora della "leggibilità del mondo"(...)"²¹⁹ e l'umanista lo rende l'elemento caratterizzante della villa, scenografico e, allo stesso tempo, simbolico, ormai lontano dalla configurazione chiusa adottata nel Medioevo.

Anche il giardino nobile di villa Cicogna Mozzoni ha questo carattere scenografico, e, sebbene le logge non lo delimitino su uno o due dei suoi lati come avviene alla Farnesina o alla villa Imperiale di Pesaro²²⁰, pare un palcoscenico teatrale all'aperto, la cui solennità "tragica" è esaltata dalla presenza di statue raffiguranti divinità pagane²²¹. La rappresentazione mitologica, nel Rinascimento, era una caratteristica imprescindibile per l'articolazione di un percorso ideologico del giardino²²², nonché, a volte, allegorico²²³: tale situazione sembra ipotizzabile anche per la villa di Bisuschio, anche se qui le statue si osservano lungo il perimetro del giardino e non attraverso un lungo ed articolato tragitto.

²¹⁴ Cfr. BAGATTI VALSECCHI-LANGÉ, *op. cit.*, pag. 368.

²¹⁵ BATTISTI, *op. cit.*, pag. 48.

²¹⁶ L'uomo si pone come ordinatore poiché egli è in possesso della capacità di conoscere, che lo rende superiore a tutti gli altri esseri viventi.

²¹⁷ Dal verbo greco *theoréin* che significa "osservare, contemplare".

²¹⁸ Cfr. MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Pensare il giardino*, in PAOLA CAPONE, PAOLA LANZARA, M. VENTURI FERRIOLO (a cura di) *Pensare il giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1992, pag. 28.

²¹⁹ *Ibidem*, pagg. 28-29.

²²⁰ Cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pag. 20.

²²¹ Cfr. *ibidem*.

²²² Cfr. TAGLIOLINI, *op. cit.*, pag. 128.

²²³ Cfr. *ibidem*, pag. 127.

L'assiduità della scelta di statue antiche e pagane, spesso reperti archeologici, come "elementi d'arredo" per gli ambienti esterni delle ville s'intuisce anche nel giardino dei Cicogna Mozzoni, dove, però, le sculture non sono oggetti rinvenuti in scavi ma che ad essi s'ispirano. Tra le altre opere presenti vi è la Diana cacciatrice, soggetto silvestre molto frequente in quel periodo²²⁴, sicuramente anche in conseguenza del fatto che, come si è già detto, ella rappresenta la caccia, attività molto in voga nel Rinascimento e soprattutto presso la corte dei Gonzaga²²⁵.

L'altra forma di scultura che detiene dunque un ruolo fondamentale, secondo lo stesso Michelangelo²²⁶, nella realizzazione di un giardino formale è quella vegetale, chiamata *ars topiaria* e finalizzata, tramite la potatura di siepi di bosso o mortella, alla creazione di forme animali o antropomorfe. Questa arte nacque durante l'antichità, quando già Cicerone parlava di animali di bosso²²⁷, ed ebbe notevole rilevanza all'interno dei giardini formali, diventando, da un certo momento in poi, preponderante rispetto all'attenzione dedicata ad alberi e fiori²²⁸. Non è dato sapere se, nei secoli passati, a villa Cicogna vi fosse la consuetudine di abbellire il giardino con realizzazioni topiarie, anche se è pensabile che, all'epoca in cui sorse la villa, tali espressioni artistiche non fossero viste di buon grado dalla chiesa controriformista. Simili alle sculture topiarie d'ispirazione, molto spesso, fantastica²²⁹ sono le grottesche, utilizzate per decorare le logge e le mura esterne dei palazzi rinascimentali. La scoperta della Domus Aurea portò ad una importante rivoluzione culturale ed artistica, che vide lo svilupparsi di motivi decorativi di derivazione classica: tra questi, c'erano anche le

²²⁴ Cfr. *ibidem*, pag. 127.

²²⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 123.

²²⁶ Cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pag. 22.

²²⁷ Cfr. *ibidem*.

²²⁸ Cfr. TAGLIOLINI, *op. cit.*, pag. 224.

²²⁹ Come dice Battisti, infatti, solo un passo divide l'arte topiaria dallo strano repertorio figurativo del Bosco di Bomarzo, famoso appunto per le sue presenze scultorie mostruose, enigmatiche e di difficile interpretazione (cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pag. 29).

grottesche, immagini fantastiche e mostruose che portarono ad una maggiore indulgenza nei confronti del soprannaturale²³⁰.

In epoca romana, si era già dibattuto sulla validità poetica di queste decorazioni, e due illustri pensatori, Orazio e Vitruvio, avevano dimostrato il loro dissenso giudicandole ridicole e falsatrici del reale²³¹; Michelangelo, invece, le apprezzava in quanto il fascino della pittura muraria veniva incrementato dagli esseri chimerici che le popolavano²³².

Con la Controriforma, poi, si ritornò a discutere delle grottesche per definirle “natura imperfetta”²³³, mettendo così fine al periodo di splendore fin lì vissuto: a Bisuschio, però, le teorie della Chiesa sembrano non spaventare i pittori delle logge, le cui lunette vengono affrescate con immagini di fattura splendida e delicata, raffiguranti leoni con la testa umana e figure femminili a torso nudo, prive di gambe e con in testa vasi traboccanti di frutta e foglie. Queste non sono le uniche scene di nudo presenti a villa Cicogna, in netto contrasto con i rigidi precetti che insegnava allora la Chiesa: infatti, al piano superiore del *quarto nobile* e nel *quarto delle donne* si possono ammirare, all'interno delle fasce decorative poste sotto i soffitti a cassettoni di diverse stanze, altre simili immagini, cui fanno eccezione alcune ricoperte da vesti disegnate per ricoprire le parti intime.

L'uso dell'acqua come elemento simbolico e compositivo ha caratterizzato fin dalle origini il linguaggio architettonico di parchi e giardini, ma è durante il Rinascimento che tale elemento inizia ad assumere sempre maggiore importanza, con la presenza di peschiere e fontane; a questo proposito, essa fu importante per lo sviluppo dell'idraulica e per lo studio sui sistemi idrici sotterranei²³⁴, che anche a Bisuschio costituiscono un aspetto importante,

²³⁰ Cfr. TAGLIOLINI, *op. cit.*, pag. 124.

²³¹ Cfr. *ibidem*, pag. 124.

²³² Cfr. *ibidem*.

²³³ Cfr. *ibidem*, pag. 128.

²³⁴ Questi studi portarono anche alla soluzione di un problema tipico delle ville, poste in pianura, dove i nobili andavano in villeggiatura estiva, che offrivano un clima molto caldo e poco sopportabile. Si pensò, quindi, a delle piogge artificiali che rendessero più respirabile l'aria.

data la messa a punto di un sofisticato metodo di incanalamento delle acque. Dalla scalinata posta sul pendio a monte, infatti, scende un rivolo d'acqua che viene raccolto nella vasca barocca, e da qui passa in due cisterne situate sui due lati della scalinata per essere distribuita ai giardini a nord e a sud²³⁵, ove si trovano le peschiere rettangolari, una delle quali più addossata al porticato di ponente, proprio come a Palazzo Te a Mantova²³⁶.

L'acqua richiamava, con la sua mutevolezza di forme, la dinamicità della natura, ma era apprezzata dai signori del Cinquecento, come asserito dallo stesso Annibal Caro²³⁷, anche per il piacevole suono che scaturiva dallo zampillare delle fontane, permettendo così di stimolare, nello spettatore, non solo il senso della vista, ma anche quello dell'udito. Il rumore dell'acqua, perciò, avvalorava l'immagine di giardino come luogo "sensuale", regno dei cinque sensi²³⁸ e della contemplazione della bellezza, imitando magistralmente quella del mondo naturale.

Uno degli "inganni" realizzati dall'invisibile lavoro architettonico dell'uomo all'interno dei giardini rinascimentali è la grotta, aspetto della natura selvaggia ricreato per ottenerne l'imitazione perfetta, finalizzata allo stupore ed alla meraviglia di chi guarda²³⁹. Anche nel giardino nobile di villa Cicogna è presente una grotta a nicchia, uno dei motivi più ricorrenti nel Rinascimento²⁴⁰, all'interno della quale sono situati stemmi in pietra scolpita, "arme" di famiglie che, nel corso dei secoli, s'imparentarono con i Mozzoni. L'ultima, importante caratteristica stilistica dei giardini cinquecenteschi è l'integrazione visiva ed architettonica della "natura artificiosa"²⁴¹ con quella reale del paesaggio circostante, situazione necessaria alla coincidenza finale

²³⁵ Devo questa notizia al conte Cicogna Mozzoni.

²³⁶ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 130.

²³⁷ Cfr. TAGLIOLINI, *op. cit.*, pag. 114.

²³⁸ Cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pagg. 3-4.

²³⁹ Cfr. *ibidem*, pag. 43.

²⁴⁰ Cfr. MADER- NEUBERT MADER, *op. cit.*, pag. 82.

²⁴¹ BATTISTI, *op. cit.*, pag. 15.

delle due entità naturali²⁴². Le terrazze offrono, in questo senso, un'apertura verso l'esterno, in forte contrasto con il muro merlato medievale che privava completamente il giardino delle vedute panoramiche²⁴³; la stessa apertura spaziale si avverte dal giardino terrazzato a Bisuschio, dal quale si gode una prima visione d'insieme del paesaggio della Val Ceresio, negata invece a chi percorre il giardino nobile, privo di qualsiasi veduta esterna ed, in tal senso, ancora *conclusus*.

Un elemento architettonico che contribuisce alla fruizione dei diversi livelli di casa e giardini e delle vedute a quote sfalsate è la scala, molto utilizzata a villa Cicogna: lo scalone d'onore permette, dall'interno della dimora, di osservare da due differenti altezze la natura esterna, la scala del giardino formale consente di salire ad un livello superiore per offrire le prime ampie vedute, che diventano poi completamente manifeste se osservate dalla scalinata d'acqua seicentesca.

II.2. IL GIARDINO A MONTE ED IL PARCO PAESISTICO

Il viale della caccia è la congiunzione spaziale ed ideale tra il giardino all'italiana ed il parco paesistico situato sulla sommità del monte Rho posto ad ovest, al quale si viene condotti sia attraverso la scalinata barocca, sia attraverso il viale che porta verso sud, alla zona delle serre ottocentesche.

Provenendo dalla scala del lato sud del giardino nobile e dirigendosi, lungo il viale, verso la scalinata, s'incontra un muro a spugna nascosto da una folta siepe e posto a sostegno del pendio soprastante, in cui si aprono quattro nicchie con fontane a calice, i cui ugelli sono posizionati in corrispondenza di altrettanti mascheroni, raffiguranti la testa di un leone, un volto femminile, uno maschile ed un delfino²⁴⁴. In posizione pressoché mediana, sul viale

²⁴² Cfr. *ibidem*, pag. 40.

²⁴³ Cfr. *ibidem*, pag. 37.

²⁴⁴ Tale sequenza scultoria si osserva percorrendo il viale della caccia da sud verso nord.

appare la scalinata, che si divide subito in tre gradinate fra loro perpendicolari, le cui due più esterne sembrano “abbracciare” la Fontana del Leone entro la quale si raccoglie l’acqua proveniente dallo scivolo che scende, costeggiato da due scalinate laterali, dalla sommità del monte.

La scalinata presenta due raffigurazioni scultoree femminili posizionate nella zona più a valle per dare ulteriore senso di movimento e di leggiadria alla scala, la cui identificazione risulta difficile; inoltre, la misteriosa protome visibile sulla vasca dai contorni lobati parrebbe essere leonina, data anche la presenza di zampe di felino alla base della fontana. È possibile, però, un’interpretazione secondo la quale il volto sarebbe quello di un diavolo²⁴⁵, che starebbe ad alludere alla provenienza sotterranea delle acque che lì vi si raccolgono: notava, infatti, tale Niccolò Sormani che “(...) un artificioso velo d’acqua, lo quale per vie arcane penetrando sotterra, spunta improvvisamente (...)”²⁴⁶.

La scalinata, inoltre, è abbellita anche dalla presenza vegetale dei due filari di cipressi che la incorniciano, accompagnando lo sguardo del visitatore fino al Tempietto posto sulla sommità, al termine dei gradini. Raggiunto questo piccolo edificio, ci si ritrova finalmente nel parco all’inglese, costituito da un’area a prato ed una più vasta boschiva, divisibile in cinque zone ben definibili, come è stato fatto nel lavoro di Cacciotti e di Villa²⁴⁷. La prima area, quella d’impianto paesistico, si sviluppa dalla zona meridionale delle serre verso il limite nord del parco ed è caratterizzata da un’area prativa centrale, ove s’innalzano specialità secolari di alto fusto, come il castagno, il faggio ed il tasso, ed alcuni esemplari esotici naturalizzati, tra cui la camelia e la thuja gigante²⁴⁸. Questa vegetazione risulta essere disposta in gruppi o individui isolati, secondo una sistemazione studiata per una migliore

²⁴⁵ Questa ipotesi mi è stata presentata dal conte Cicogna Mozzoni.

²⁴⁶ MALNATI, *op. cit.*, pag. 36.

²⁴⁷ Cfr. CACCIOTTI- VILLA, *op. cit.*, pag. 59.

²⁴⁸ Cfr. *ibidem*, pag. 61.

osservazione dei singoli esemplari; lungo il percorso dell'ampio viale che attraversa quest'area, si può notare, innanzitutto, la Tomba del cane, una stele piramidale creata in ricordo del mastino che, nel 1476, contribuì a salvare il duca Galeazzo Maria Sforza dall'orso in cui si era imbattuto durante la famosa battuta di caccia. Dal sentiero principale, poi, si diramano due vialetti minori che conducono nelle aree boscate di raccordo fra i giardini formali ed il parco, ove si scoprono il Tempietto e, successivamente, il Laghetto, struttura composta da tre vasche di pietra in successione nelle quali, per caduta, si raccoglieva l'acqua. Sempre in questa zona, spostandosi più verso est si può incontrare la Fontana dei putti, posta su di un muro di tufo e composta da una scultura raffigurante due bambini e da una piccola vasca a calice sottostante; un tempo l'acqua usciva da due ugelli e si raccoglieva, per caduta, nella vasca a forma di conchiglia situata alla base. Un elemento architettonico presente in questa zona è la cosiddetta Casa del Tennis, in precedenza utilizzata come spogliatoio annesso al campo da tennis oggi non più esistente, la quale risulta essere in un pessimo stato conservativo²⁴⁹.

Dal viale principale si giunge nella parte nord-ovest, alla faggeta, la seconda area del parco, la quale, come già s'intuisce dal nome, è costituita prevalentemente da faggi, che, grazie al fogliame non troppo folto ed al tronco snello e slanciato, rendono l'ambiente più luminoso rispetto alle aree boscate successive, permettendo alla luce di penetrare più facilmente. Attraversando questa zona s'incontra dapprima il Peschierone, una grande vasca con funzione di serbatoio; il Rondò delle carrozze, che ha al centro un grosso faggio, ma che risulta poco distinguibile; il Belvedere, angolo situato all'estremità nord-ovest del parco dal quale si può godere di una suggestiva vista sul vicino lago di Lugano incorniciato dalle montagne. Infine, nella faggeta inizia il percorso dell'Orrido, il cui aspetto è quello di un corso

²⁴⁹ Cfr. CACCIOTTI- VILLA, *op. cit.*, pag. 61.

d'acqua naturale, attualmente non alimentato, che prosegue il suo tragitto accompagnando l'andamento dei vari dislivelli, presenti nella zona boscata mista, la terza che s'incontra nel parco. Quest'area, situata nella parte nord-est, è caratterizzata da una forte pendenza e, dunque, da una piantumazione molto fitta, pensata per evitare possibili smottamenti del terreno e costituita da alberi d'alto fusto come agrifogli, tassi, aceri, frassini ed ippocastani, e da arbusti quali robinie, pungitopi e bossi²⁵⁰.

La selva è attraversata da numerosi vialetti e dall'Orrido, proveniente dalla faggeta e movimentato da una serie di rapide, che in tre punti sono solcate da altrettanti ponticelli: il primo che s'incontra lungo il percorso è il cosiddetto Ponte rustico, realizzato con tavole di legno; successivamente si passa sopra il Ponte di quercia, costruito con tavole di questo legno, e il Ponte di tufo, creato con tale materiale ed in corrispondenza del quale l'Orrido formava una piccola cascata.

L'edificio in cui ci s'imbatte prima di giungere a quest'ultimo ponticello è la Casa del The, eretta su due piani, a pianta centrale e coperta da una cupola a lacunari, situata a ridosso del muro di cinta ed in cattivo stato di conservazione, data la presenza di numerose fessurazioni, di muschi e scritte²⁵¹. Questa costruzione è così chiamata perché originariamente, al piano rialzato, i nobili amavano riposarsi e degustare il the; il pianterreno, invece, era utilizzato come deposito di attrezzi²⁵².

La quarta area è inserita tra la zona boscata mista ed il muro di recinzione posto a nord, ed è detta "inselvaticita"²⁵³ perché lasciata, da un decennio circa, in stato di abbandono²⁵⁴, piena di arbusti infestanti e caratterizzata da uno scarso controllo della cortina arborea, in alcuni punti più rada ed in altri più infittita.

²⁵⁰ Cfr. *ibidem*, pagg. 64-65.

²⁵¹ Cfr. CACCIOTTI-VILLA, *op. cit.*, pag. 69.

²⁵² Cfr. *ibidem*, pag. 83.

²⁵³ *Ibidem*, pag. 69.

²⁵⁴ Cfr. *ibidem*.

La quinta ed ultima zona è quella delle serre ottocentesche, localizzata a sud, nell'area di raccordo tra il giardino all'italiana ed il parco, dove sono presenti diverse specie arboree, tra cui vanno segnalati, oltre ai classici frassini e tassi, i bambù e palme da dattero²⁵⁵. Questa zona ha assunto una funzione subalterna da quando, nel 1972, è stato approvato il progetto di realizzazione delle nuove serre situate più ad ovest, all'interno delle quali, oggi, si vendono direttamente al pubblico piante e fiori qui coltivati; vicino a queste serre, inoltre, si trova l'edificio sede dell'amministrazione della villa, costruito anch'esso negli anni '70²⁵⁶.

II.2. 1. L'evoluzione stilistica

Il giardino a monte ed il parco paesistico, stando alla documentazione ad oggi pervenuta, hanno avuto relativamente minore rilevanza, rispetto ai due giardini formali, per quanto riguarda le opere di abbellimento realizzate dai diversi proprietari nel corso dei secoli. Il secolo che vide iniziare gli interventi anche all'interno dei giardini a monte fu il Seicento: infatti, il primo ad occuparsene fu Giovanni Pietro Cicogna († 1637), marito di Angela Mozzoni e genero di Cecilia, che nel 1605, in quanto procuratore della suocera, ottenne dalla curia arcivescovile i ruderi ed il terreno sul quale sorgeva l'ormai cadente chiesa di S. Giorgio, per creare in questa zona le serre ed un muro nelle loro vicinanze²⁵⁷. In cambio, Cecilia, ormai vedova²⁵⁸ e amministratrice dei beni della sua famiglia, fece dono alla comunità di Bisuschio della chiesa iniziata dal di lei padre Giovanni Francesco nel 1565²⁵⁹. Al conte Carlo († 1690), nipote di Giovan Pietro, si deve la trasformazione che ebbe per oggetto il pendio a monte, sul quale

²⁵⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 71.

²⁵⁶ Cfr. *ibidem*.

²⁵⁷ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 61.

²⁵⁸ Ascanio, infatti, morì nel 1592 (cfr. BUZZI, *Calandari*, cit., pag. 8).

²⁵⁹ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 61.

venne creata la scenografica scalinata d'acqua barocca e la Glorietta sulla sommità dell'altura²⁶⁰, segni di un cambiamento già in atto, grazie al quale la vita di foresta e dedita alla caccia venne sostituita, nel corso del Settecento e dell'Ottocento, da una visione più leziosa della natura²⁶¹. Per il motivo della scalinata con al centro il canaletto d'acqua, il conte s'ispirò sicuramente al modello originale del Vignola ideato per Palazzo Farnese a Caprarola, che fu in seguito ripreso per la villa d'Este a Cernobbio²⁶².

Il Tempietto, invece, era stato concepito come edificio di utilità, in quanto punto di riferimento per una migliore osservazione del panorama dalla sommità del monte; esso è costituito da una volta a crociera poggiata su quattro sottili colonne, le quali sostengono altrettanti archi: le lunette, originariamente, erano internamente affrescate con foglie stilizzate color oca. La Glorietta è attualmente in buono stato di conservazione architettonica, mentre la parte pittorica riguardante le lunette è purtroppo stata danneggiata dagli agenti atmosferici.

Con Francesco II († 1728) vennero sistemati un duplice filare di cipressi²⁶³ ad ornare la doppia scala con il ruscelletto, venne abbellita la Fontana del Leone sottostante, furono sistemati i viali del parco e, all'interno di quest'ultimo, fu realizzata una vasca, denominata dal Giampaolo "peschiera"²⁶⁴ ed oggi chiamata Peschierone, con funzione di serbatoio²⁶⁵ per l'acqua da utilizzare nelle fontane e nei giochi d'acqua del parco stesso e dei giardini a valle. Infine, secondo il Cottini, il nobile volle, sul pendio, la creazione di altre due infilate di cipressi, l'una in corrispondenza del giardino nobile e l'altra, a nord, sul viale della caccia²⁶⁶.

²⁶⁰ Cfr. *ibidem*, pag. 62.

²⁶¹ Cfr. RENZO MODESTI, *Tre ville del Varesotto*, in "Le vie d'Italia", Touring Club Italiano, anno XLI, n°9, 1955, pag. 1136.

²⁶² Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 132.

²⁶³ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 52.

²⁶⁴ GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 64.

²⁶⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 64.

²⁶⁶ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 133.

Durante l'Ottocento i giardini vennero forniti di nuove serre e di due campi da tennis²⁶⁷, inseriti nel contesto ambientale paesistico a sud-ovest del giardino nobile; solo a partire dal XIX secolo, stando alle affermazioni dei più importanti studiosi²⁶⁸, venne aggiunto il grande parco romantico e fu rimodellato, secondo la nuova moda inglese, il pendio a monte, che di tutto l'impianto seicentesco conserva solamente la scalinata²⁶⁹. L'unica voce fuori dal coro, a tal proposito, risulta essere quella della Rossi, la quale sostiene che la sistemazione paesistica del pendio sia avvenuta prima dell'Ottocento, e più precisamente in data anteriore al 1794, anno nel quale l'Amoretti scriveva della villa di Bisuschio elogiandone il giardino inglese²⁷⁰. La Rossi ritiene, dunque, che il rilievo del 1813, con la raffigurazione dei due doppi filari di cipressi all'estremità sud e nord del pendio, non rappresenti l'indeterminatezza paesistica che è propria di un giardino romantico e che, quasi venti anni prima, veniva già proclamata dall'Amoretti²⁷¹. Ella arriva perciò a ritenere che il rilievo di Giacinto della Beffa fosse un progetto per una serie di modifiche da apportare alla villa e mai realmente condotte²⁷², e che, di conseguenza, le asserzioni degli studiosi siano da considerarsi inattendibili.

Ritengo, tuttavia, utile una precisazione a favore della veridicità documentaria del rilievo del 1813: tra le modifiche che, secondo la Rossi, questo disegno proporrebbe come fattibili, oltre alle infilate di cipressi c'è anche la gradinata del portone d'accesso alla villa, che attualmente non esiste e che, sempre stando alla teoria della Rossi, sarebbe stata solamente parte del progetto mai portato a termine.

²⁶⁷ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 64.

²⁶⁸ Cfr. *ibidem*, pag. 133; LANGÉ- VITALI, *op. cit.*, pag. 117; BORSI-PAMPALONI (a cura di), *op. cit.*, pag. 125; *Ville e giardini d'Italia*, cit., pag. 56.

²⁶⁹ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 133; *Ville e giardini d'Italia*, cit., pag. 56.

²⁷⁰ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 54.

²⁷¹ Cfr. *ibidem*.

²⁷² Cfr. *ibidem*, pag. 53.

Ebbene, la conferma che questa scalinata non fu un'invenzione dell'agrimensore della Beffa ma una realtà è rappresentata da uno schizzo dell'architetto paesaggista Lawson, nato nel 1884: in questo disegno²⁷³ esiste, infatti, il particolare della scalinata antistante il portale bugnato, e ciò rende possibile affermare che le ipotesi della Rossi, riguardo la presunta inattendibilità del documento del 1813, sono discutibili. Inoltre, penso sia credibile la presenza dei filari di cipressi a nord e a sud del pendio come collegamento visuale con il viale trasversale posto sulla sommità del monte, ancora visibile nel rilievo di Griswold del 1922²⁷⁴; in effetti, osservando attentamente la disposizione della vegetazione lungo il pendio, risultano facilmente intuibili i due precedenti filari esattamente dove le chiome degli alberi, distanziate, ne tracciano il percorso rettilineo.

Il parco all'inglese si sviluppò, nel corso dell'Ottocento, secondo un logico susseguirsi di diverse "aree ambientali" le quali, nonostante le successive aggiunte e le conseguenti differenze stilistiche, non si distaccano, però, da una unitaria visione del complesso paesistico²⁷⁵. È ben visibile infatti, all'interno del parco, questa compenetrazione di molteplici stili risalenti ad anni e a proprietari differenti, i quali, secondo il Langé ed il Vitali, parrebbero aver fatto fedelmente riferimento ai medesimi modelli culturali ed aver seguito una sorta di "scaletta programmatica" comune per tutti, la quale prevedeva interventi scaglionati nel corso delle diverse generazioni²⁷⁶. I conti che si adoperarono per i miglioramenti del complesso di Bisuschio proposero, infatti, anche molte opere stilisticamente ardite, che, nonostante ciò, aggiunsero senza nulla togliere di quello che già la villa ed i giardini possedevano²⁷⁷, sempre rispettando le intenzioni dei predecessori: la scalinata barocca, ad esempio, è una presenza prospettica che fortemente

²⁷³ Si veda più sotto l'appendice di documenti, pag. 74.

²⁷⁴ Si veda più sotto l'appendice di documenti, pag. 75.

²⁷⁵ Cfr. LANGÉ- VITALI, *op. cit.*, pag. 116.

²⁷⁶ Cfr. *ibidem*, pag. 116.

²⁷⁷ Cfr. MODESTI, *op. cit.*, pag. 1136.

contrasta con la regolarità geometrica dei giardini formali, ma che allo stesso tempo s'integra alla perfezione con il paesaggio circostante.

Due degli ultimi interventi, classificabili come manutenzione ordinaria, riguardano il pendio a monte e la faggeta: all'interno del primo, all'incirca una ventina di anni fa²⁷⁸, è stato impiantato un nuovo gruppo di esemplari di *Chamaecyparis lawsoniana* "Alumii"²⁷⁹ ai lati della scalinata, in sostituzione degli ormai troppo antichi cipressi; la seconda venne trasformata in faggeta conseguentemente al diffondersi del cancro del castagno, pianta che occupò, fino al 1980 circa, l'intera zona²⁸⁰.

II.2.2. I precedenti utilizzi del parco

Come si è visto nel paragrafo precedente, il parco a monte non fu, complessivamente, interessato da lavori di abbellimento tanto quanto lo furono i due giardini a valle, soprattutto perché venne utilizzato, nelle aree che lo consentivano, per fini agricoli. La villa aveva, infatti, tutte le funzioni e le caratteristiche di una casa di campagna: accanto ad essa sorgevano magazzini, rustici, stalle, pollai, locali per l'allevamento dei bachi da seta ed abitazioni per i contadini ed i servi²⁸¹; era inoltre fornita di una ghiacciaia, dove veniva accumulata la neve per la conservazione degli alimenti²⁸², e di un laghetto poco distante, acquistato nel 1697 da Francesco II ed utilizzato per la fornitura di pesce per le peschiere²⁸³.

Bisogna ricordare, però, che villa Cicogna nacque come casino di caccia, affermandosi come unità indipendente dalle attività rurali del borgo e legata esclusivamente all'aspetto ludico; conseguentemente alla presenza delle

²⁷⁸ Cfr. CACCIOTTI-VILLA, *op. cit.*, pag. 53.

²⁷⁹ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 133. Sono conosciuti anche con il nome di cipressi di Lawson (cfr. *ibidem*, pag. 53).

²⁸⁰ Cfr. CACCIOTTI-VILLA, *op. cit.*, pag. 61.

²⁸¹ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 64.

²⁸² Cfr. *ibidem*, pagg. 64-65.

²⁸³ Cfr. *ibidem*, pag. 66.

autorità spagnole ed alla pressione morale esercitata dalla Chiesa controriformista, si preferì eliminare gli aspetti sfarzosi e tassabili della vita signorile ed aderire all'austerità consigliata dall'ambiente religioso²⁸⁴.

Così, all'incirca a metà del Cinquecento, la villa assunse il duplice ruolo di edificio rappresentativo e di organizzazione territoriale, e la famiglia Mozzoni, nel corso di questo secolo, divenne stabilmente abitante a Bisuschio, favorendo anche qui la definizione di quella figura di signore tanto affermata nel XVI secolo in ambito milanese ed esplicitata dal Taegio nel suo *Dialogo*, che vedeva il nobile al contempo proprietario terriero, curatore degli affari e massaro²⁸⁵. Durante il secolo successivo la presenza dei conti a villa Cicogna si fece periodica²⁸⁶, e dal Settecento sempre più sporadica, destinata alla sola villeggiatura ed alternata a lunghi periodi di soggiorno nel palazzo di Milano di via Unione: nonostante ciò, i Cicogna Mozzoni continuarono a voler essere informati riguardo le attività agricole delle loro proprietà²⁸⁷ e ad intervenire nella vita amministrativa del complesso soprattutto attraverso disposizioni date ai fattori²⁸⁸, come è testimoniato dalla massiccia documentazione epistolare, risalente al periodo tra il 1690 ed il 1720, tra Francesco II e l'amministratore Rossi²⁸⁹.

Al 1722 risale un primo Catasto Teresiano, che documenta, più o meno fedelmente, la situazione dei giardini e della villa: il Cottini, infatti, nota che le mappe fanno risultare, a monte, solo un vasto appezzamento agricolo²⁹⁰, tralasciando quindi la scalinata d'acqua voluta dal conte Carlo († 1690). In un secondo Catasto Teresiano, datato 1747, il pendio veniva classificato a

²⁸⁴ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 57.

²⁸⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 61.

²⁸⁶ Nel 1574, infatti, durante la visita a Bisuschio dell'arcivescovo Carlo Borromeo, risultava residente non Ascanio Mozzoni, bensì tale Pietro de Bossi, definito *capo di casa e agricoltor*; nel 1637, invece, la casa risultava abitata dal fattore, un certo Ambrogio (cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 61).

²⁸⁷ Nel XVI secolo il territorio di Bisuschio appariva infatti, dai documenti d'archivio, diviso in molti lotti destinati in massima parte all'aratorio misto, appartenenti quasi tutti alla famiglia Cicogna Mozzoni (cfr. *ibidem*, pag. 57).

²⁸⁸ Cfr. *ibidem*, pag. 62.

²⁸⁹ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 65.

²⁹⁰ Cfr. COTTINI, *op. cit.*, pag. 132.

vigna, mentre la zona dell'attuale parco paesistico e delle serre era finalizzata a diverse destinazioni agricole, quali il pascolo, la coltivazione di viti ed i terreni arativi²⁹¹. La faggeta era allora destinata a campi arativi vitati e selve fruttifere, le quali si estendevano fino alla zona boscata mista e a quella inselvaticata²⁹², aree adoperate anche per il pascolo: come si può ben comprendere, l'utilizzo dei terreni retrostanti la villa era massicciamente agricolo. Sul finire del Settecento, la crisi economica che aveva colpito il territorio varesino, causata da una produzione sempre più specializzata del vino proveniente dal Piemonte e diretto nelle terre elvetiche, segnò la fine, anche a Bisuschio, del periodo favorevole vissuto dal commercio vinicolo prealpino: anche a villa Cicogna Mozzoni, perciò, le viti vennero sostituite da piante di cereali e di gelsi da esportare sempre nella vicina Svizzera²⁹³.

Durante il corso dell'Ottocento, poi, l'attività agricola del complesso di Bisuschio venne ridotta ai soli campi coltivati della villa, destinati a soddisfare unicamente i bisogni alimentari dei proprietari nei periodi di villeggiatura²⁹⁴; ciò fu una conseguenza della Rivoluzione Industriale, che modificò il rapporto tra l'imprenditore ed il dipendente, così come fra il conte proprietario terriero ed il contadino conduttore del lotto, compromettendo definitivamente, nel caso specifico del complesso Cicogna Mozzoni, la sua funzione di centro organizzativo agricolo e territoriale²⁹⁵. Dal Catasto del Lombardo Veneto, risalente al 1858, risulta infatti che i vasti appezzamenti agricoli del complesso, posti a monte, erano stati massimamente sostituiti da boschi ed una piccola area, situata alle spalle delle serre, era stata adibita a pascolo, mentre la zona del pendio verso nord era ancora finalizzata alla coltivazione di viti²⁹⁶, da destinarsi, però, al

²⁹¹ Cfr. CACCIOTTI- VILLA, *op. cit.*, pag. 61.

²⁹² Cfr. *ibidem*, pag. 40.

²⁹³ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pagg. 66-67.

²⁹⁴ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 64.

²⁹⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 59.

²⁹⁶ Cfr. CACCIOTTI- VILLA, *op. cit.*, pag. 41.

consumo individuale ed al mercato locale²⁹⁷; l'area dei due giardini formali, invece, veniva classificata come orto.

Nel successivo Catasto del Regno d'Italia del 1905 viene registrato che la vigna del pendio è stata convertita in zona a pascolo, che la zona a monte è sempre occupata da boschi e che i giardini formali, in precedenza classificati come orti, sono ora zone a pascolo; nella zona retrostante le serre, invece, vi sono alcuni piccoli orti ed aree prative. Da una perizia effettuata nel 1917 a proposito dell'eredità di Gian Pietro Cicogna († 1917) si viene a conoscenza delle intenzioni d'intensificare la coltivazione di foraggi, primo passo verso una parallela attività di allevamento bovino, e della presenza di numerose piantagioni soprattutto all'interno della zona boscata, area sfruttata, come tutto il resto del parco, per fini produttivi: tra le varie piante indicate, sono infatti enumerati anche alberi da frutta e noci²⁹⁸; inoltre, viene segnalato che l'importante coltivazione di bachi da seta è stata ridotta di molto, a causa del clima freddo ed umido²⁹⁹.

L'ultima testimonianza documentaria è il rilievo del 1922 di cui si è già parlato, nel quale è in parte rappresentato l'attuale impianto paesistico e l'odierno assetto del complesso, rimasto, quindi, sostanzialmente immutato, nelle principali linee formali, dai primi del Novecento ad oggi.

II.2.3. Confronti con i parchi dell'Ottocento italiano

Il parco paesaggistico d'epoca romantica ebbe origine dalla pittura di paesaggio seicentesca, fautrice di una nuova idea di rapporto uomo-natura³⁰⁰, e si sviluppò con la sagistica e le creazioni di parchi pittoreschi nella prima

²⁹⁷ Cfr. ROSSI, *op. cit.*, pag. 64.

²⁹⁸ Cfr. CACCIOTTI-VILLA, *op. cit.*, pag. 42.

²⁹⁹ Cfr. *ibidem*, pagg. 35-36.

³⁰⁰ Cfr. GIANNI VENTURI, *I "lumi" del giardino: teoria e pratica del giardino all'inglese in Lombardia tra Sette e Ottocento*, in ALESSANDRO TAGLIOLINI (a cura di), *Il giardino italiano dell'Ottocento nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie*, Milano, Guerini e Associati, 1990, pag. 22.

metà del XVIII secolo. Alcuni studiosi, secondo i quali il termine *picturesque* venne usato per la prima volta dal giardiniere artista William Gilpin (1724-1804), circoscrissero a tale periodo la nascita della nuova moda di far giardini³⁰¹; Pierre Grimal, invece, fornisce a riguardo un'indicazione più precisa, collocando l'apparizione di quest'arte, in Inghilterra, verso il 1720, ed aggiungendo che si trattava di un genere originale, fautore di una rottura definitiva con i canoni estetici precedenti, ed in particolare con quelli del giardino alla francese³⁰².

Furono le opere letterarie di Bacone e Milton, autore di *Paradise Lost*, a dare inizio, alla fine del Seicento, alla dissertazione sul giardino, inteso da entrambi come bellezza spontanea e maestosa, capace di provocare forti e contrastanti emozioni nello spettatore³⁰³. L'attenzione che i due letterati dimostravano nei confronti della possibilità d'indurre l'animo umano a provare determinate sensazioni non era senza fondamento: infatti, in quegli stessi anni, e più precisamente nel 1690, John Locke pubblicava il suo *Saggio sulla comprensione umana* nel quale si dichiarava l'importanza dei sentimenti nel percorso di conoscenza umana³⁰⁴.

Ciò suscitò molto interesse nei confronti della nuova teoria del far giardini e nacquero così numerosi saggi, tra cui va certamente ricordato *Upon the Gardens of Epicurus* di Temple³⁰⁵, risalente al 1685 e dedicato ai giardini cinesi ed alla loro asimmetrica arte di disporre le piante³⁰⁶.

L'interrelazione tra arte e natura, intuita dal Bonfadio durante il Rinascimento, venne, in un certo senso, cercata anche dalla nuova poetica romantica, il cui pensiero è ben rappresentato dall'affermazione di Addison nel 1712 sulla rivista "The Spectator": "...le opere d'arte acquistano

³⁰¹ Cfr. DMITRIJ SERGEEVIČ LICHACEV, *La poesia dei giardini*, Torino, Einaudi, 1996, pag. 151.

³⁰² Cfr. GRIMAL, *op. cit.*, pag. 69.

³⁰³ Cfr. VENTURI, *op. cit.*, pag. 21.

³⁰⁴ Cfr. LICHACEV, *op. cit.*, pag. 150.

³⁰⁵ Cfr. TAGLIOLINI, *op. cit.*, pag. 315.

³⁰⁶ Nella sua opera, Temple si dimostra comunque cauto nei confronti di questa nuova moda e consiglia di attenersi ancora ai dettami del giardino geometrico italiano.

maggior significato quando si avvicinano alle creazioni della natura stessa...”³⁰⁷; riguardo a questa ideologia, il parco paesaggistico andrà sviluppandosi scegliendo due strade ben distinte, rappresentate, in epoche diverse, da altrettante scelte stilistiche operate principalmente da due progettisti: William Kent e “Capability” Brown.

Il primo si rifece all’idea di Whately che, nel 1770, configurava il giardino come deposito della memoria, capace di sottrarre all’oblio le vicende storiche attraverso le citazioni artistiche colte³⁰⁸; le creazioni di Kent sono quindi un connubio di riferimenti, attraverso monumenti e rovine, alla classicità e alla pittura di paesaggio. Brown, strenuo difensore dell’assoluta supremazia della natura, predicava la semplicità e la fusione di giardino e del paesaggio circostante (in questo caso, la campagna inglese), rifiutando i vezzi esotici e le *chinoiseries*³⁰⁹ e prediligendo un rapporto diretto e più intimo con le bellezze naturali³¹⁰. In Italia, con il primo trattato di Ercole Silva pubblicato nel 1801 ed intitolato *Dell’arte de’ giardini inglesi*, si venne a conoscenza del nuovo stile, che vivrà, nel nostro paese, alterne fortune e cambiamenti, affermandosi pienamente solo nel corso dell’Ottocento dopo aver superato una iniziale diffidenza nei confronti di tale moda, considerata sperimentale, e della quale non si voleva perciò mettere in conto il forte dispendio di risorse economiche che richiedeva³¹¹. Silva restò, comunque, sempre fedele a questa poetica, apprezzando in modo particolare le idee di “Capability” Brown e giudicando quest’arte superiore artisticamente a quella italiana, e trasferì i princìpi descritti nel suo trattato del 1801 direttamente nella riprogettazione del suo giardino a Cinisello Balsamo³¹². In Italia,

³⁰⁷ LICHÁČEV, *op. cit.*, pag. 148-149.

³⁰⁸ Cfr. VENTURI, *op. cit.*, pag. 23.

³⁰⁹ Cfr. TAGLIOLINI, *op. cit.*, pag. 339.

³¹⁰ Cfr. *ibidem*, pag. 340.

³¹¹ Cfr. *ibidem*, pag. 365.

³¹² Infatti, il giardino inglese venne creato dopo aver distrutto il precedente impianto geometrico (cfr. SCAZZOSI, *Da monumento a documento: restauri in Lombardia tra fine Ottocento e inizi Novecento*, in VINCENZO CAZZATO (a cura di) *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra Ottocento e Novecento*, Roma, Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, 1999, pag. 53).

eccetto Silva, il resto degli intellettuali era concorde nel rivendicare importanza al giardino formale, convincendosi della possibilità di far coesistere armonicamente il giardino paesaggistico con quello geometrico³¹³: è esattamente quello che si verificò a villa Cicogna Mozzoni, dove la zona a monte, prettamente agricola, venne lentamente convertita in parco all'inglese e dove, comunque, esso rimase un episodio ben isolato dai giardini formali. Si potrebbe quasi dire che i proprietari della villa volessero originariamente ispirarsi, forse senza nemmeno conoscerle, alle idee del teorico Switzer, il quale tracciò le regole per un "giardino rurale" che rendesse partecipi dell'impianto vegetale anche i campi di frumento ed i boschi intorno³¹⁴.

In realtà il parco di villa Cicogna divenne, con il passare del tempo, sempre più preponderante all'interno della zona montuosa e caratterizzato da elementi tipici dell'arte inglese: la prima, importante presenza è quella delle piante esotiche, che gli anglosassoni introdussero per illudere lo spettatore immergendolo in atmosfere lontane³¹⁵ e che nel parco della villa di Bisuschio vennero ampiamente utilizzate, dopo essere state naturalizzate nelle serre. Questa moda derivò in massima parte dall'amore per l'esotico dimostrato durante il Settecento e l'Ottocento dagli stessi inglesi, che ammirarono la dissimetria dei giardini cinesi, anche conosciuta come *Sharawadgi*³¹⁶, e l'arte del Catai³¹⁷: in particolar modo, il progettista ed architetto Chambers rimase talmente colpito dall'abilità dei giardinieri cinesi di creare scene esplicitamente finalizzate a suscitare determinati stati d'animo che le imitò molto spesso nei propri progetti. Le scene ideate dai progettisti orientali e riprese in un secondo momento da Chambers si distinguevano in tre tipi con i

³¹³ A questo proposito, bisogna ricordare come addirittura Pindemonte, nella sua *Dissertazione* del 1792, rivendicasse la paternità italiana delle origini del giardino informale, sostenendo che fosse stato Tasso ad immaginarne, descrivendo il giardino di Armida, le caratteristiche moderne (cfr. VENTURI, *op. cit.*, pag. 28).

³¹⁴ Cfr. TAGLIOLINI, *op. cit.*, pag. 316.

³¹⁵ Cfr. *ibidem*, pag. 352.

³¹⁶ Cfr. *ibidem*, pag. 318.

³¹⁷ Cfr. VENTURI, *op. cit.*, pag. 25.

nomi di piacevole, incantevole ed orrido³¹⁸; proprio quest'ultima è presente anche all'interno del parco di villa Cicogna e ne rispecchia il carattere selvaggio definito nel termine³¹⁹, essendo il corso d'acqua collocato in una zona boschiva caratterizzata da forti dislivelli e pendenze.³²⁰

A Bisuschio l'Orrido, quando veniva ancora alimentato, costituiva anche un importante punto di riferimento per l'orientamento all'interno del parco: infatti, l'acqua era, da sempre, un elemento primario nella composizione di un giardino, acquistando in epoca romantica ulteriore rilevanza grazie alla capacità sonora di guidare, attraverso la selva, il visitatore verso un punto prefissato del sito³²¹. L'acqua, inoltre, fu intesa come elemento da modellare secondo le forme della natura - laghi, torrenti, stagni – per rendere più verosimile il paesaggio in cui veniva inserita, decorandolo anche con la presenza di ponti a schiena d'asino o neopalladiani³²²; il ponte divenne, in questo periodo, un particolare molto frequente, concepito dal Silva come uno degli elementi tipici di un paesaggio dipinto nel quale si voleva suggerire implicitamente, all'interno di una realtà silvestre e arcadica, la presenza dell'uomo³²³. A Bisuschio tre ponticelli sono presenti in altrettanti punti di attraversamento dell'Orrido, e, pur non essendo certamente paragonabili ai maestosi e classici ponti in muratura, svolgono la stessa funzione di allusione alla presenza umana, affiancata alla visione del luogo naturalistico quale dimora degli dèi, tipico rimando all'età dell'oro perduta ed ambita. In epoca romantica, l'Arcadia veniva infatti rappresentata, all'interno dei parchi, da tempietti circolari dedicati a diverse divinità e dalle “ruine” greche e romane che s'incontravano lungo i percorsi dei giardini: il parco di villa Cicogna

³¹⁸ Cfr. TAGLIOLINI, *op. cit.*, pag. 317.

³¹⁹ Il termine latino “horridus”, detto di luoghi, significa infatti “selvaggio”, “incolto”.

³²⁰ Si veda il paragrafo II.2.; sono da segnalare, a questo proposito, anche il Laghetto e la Fontana dei putti.

³²¹ Cfr. TAGLIOLINI, *op. cit.*, pag. 114.

³²² In epoca romantica si volle creare uno stretto legame fra il parco pittoresco e l'architettura classica, considerando entrambi l'espressione di due società libere; Palladio e le sue opere, a questo proposito, divennero un canone universale di bellezza ad imitazione classica cui tutti si dovevano ispirare (cfr. *ibidem*, pag. 318).

³²³ Cfr. *ibidem*, pag. 340.

Mozzoni non fu da meno in questo senso, arricchendo i suoi ambienti paesistici con l'inserimento della Casa del The e con la presenza di un cippo romano, trovato nei dintorni di Bisuschio, regalato da Bonaventura Castiglioni ai Mozzoni ed in seguito collocato sul vialetto che conduce, appunto, alla Casa del The³²⁴.

Quest'ultimo edificio non fu propriamente pensato per essere un tempio, ma ne ricorda comunque la struttura architettonica e si presenta come momento di sosta e di meditazione durante il tragitto del parco, creando, anche in questo caso, una di quelle scene tanto ricercate dai progettisti inglesi, interessati primariamente alla ricreazione di un'ambientazione naturale capace di stupire ed interagire con i visitatori.

CAPITOLO III

PROPOSTE DI VALORIZZAZIONE

III.1. TEORIE PER UN “RESTAURO” CONTINUO DEI GIARDINI STORICI

Per Rosario Assunto, uno dei più insigni teorici del paesaggio in Italia, il giardino è un luogo finalizzato alla sublimazione della funzione nella rappresentazione e contemplazione della natura in sé, privata da qualsiasi

³²⁴ Cfr. GIAMPAOLO, *Il palazzo*, cit., pag. 60.

funzione utilitaristica e contrapposta, perciò, al paesaggio agricolo³²⁵; lo studioso, inoltre, vede il giardino come un momento di meditazione per l'uomo, che può così ritrovare il rapporto intimo con la natura³²⁶ che, secondo il Battisti, la modernità ha dimenticato³²⁷, negandosi di conseguenza i molti valori che derivavano dal vivere quotidiano nel giardino. Battisti sostiene, infatti, che l'uomo, in epoca moderna, si è privato della possibilità di sviluppare i cinque sensi attraverso l'esperienza "sensuale" del giardino, ed ha inoltre negato a se stesso la contemplazione del bello, la riflessione, la libertà intellettuale³²⁸ e l'educazione morale³²⁹ che da sempre determinano l'esistenza e la finalità dei giardini. Oggi, la società capitalistica non considera di nessuna utilità l'atteggiamento culturale che si viveva nel Cinquecento e che permetteva un pieno godimento della natura, e le persone, di conseguenza, non sono più portate a valorizzare questi valori facendoli propri, ma a ritenerli inutili ai fini della produttività e del progresso, e dunque secondari.

All'idea di contemplazione di un giardino inteso e fruito solamente come opera d'arte si giustappone, poi, quella che lo vorrebbe innanzitutto valorizzato in qualità di fonte documentaria primaria, in conseguenza del fatto che sempre più i visitatori vogliono scoprire i diversi aspetti della cultura e dell'epoca che i giardini storici vorrebbero rievocare³³⁰. A parte queste piccole divergenze, tutti i teorici di conservazione delle opere naturali e paesaggistiche sono concordi nell'affermare che è di primaria importanza il mantenimento delle caratteristiche peculiari dei giardini, primariamente intesi come luoghi immersi nello spazio e nel tempo atti ad essere sintesi di storia e natura³³¹.

³²⁵ Cfr. ROSARIO ASSUNTO, *Parola e tempo*, in "Arte dei giardini", n°1, 1991, pag. 5.

³²⁶ Cfr. *ibidem*, pag. 6.

³²⁷ Cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pag. 11.

³²⁸ Cfr. *ibidem*, pagg. 3-4.

³²⁹ Cfr. *ibidem*, pag. 11.

³³⁰ Cfr. SCAZZOSI, *Conservare*, cit., pag. 84.

³³¹ Cfr. MARCELLO FAGIOLO, *Un continuum spazio-temporale*, in "Arte dei giardini", n°1, 1991, pag. 16.

Il dibattito tra i vari studiosi risulta, però, aperto ed acceso su una fondamentale questione riguardo l'atteggiamento conservativo o di ripristino che si dovrebbe avere nei confronti di un giardino storico; a tal proposito, infatti, i pareri sono massimamente divergenti: Bonelli, Petrarola e Carbonara, rifacendosi al Brandi, condividono l'idea che di restauro non si possa parlare nel caso dei giardini in quanto non si agisce sulla materia originaria e storica dell'opera ma su copie o riproduzioni di essa³³², mentre c'è chi intende l'azione del tempo sulle presenze vegetali come una collaborazione positiva ed interna al giardino³³³.

Da ciò si perviene ad una netta separazione tra due "fazioni" di intellettuali, delle quali la prima è a favore del ripristino come riconquista del tempo passato³³⁴, come ritorno allo stadio originale del giardino o, in alternativa, al momento di splendore massimo della sua evoluzione³³⁵; la seconda "fazione", invece, sostiene la conservazione come "accettazione del mutamento"³³⁶ e conseguente attenzione al tempo presente del giardino. Queste due posizioni ideologiche si ritrovarono, nettamente distinte, a dibattere riguardo a tale problematica nel 1981, durante il VI colloquio ICOMOS-IFLA tenutosi a Firenze sulla *Conservazione e valorizzazione dei piccoli giardini storici*: l'obiettivo era quello di realizzare una Carta del restauro, ma gli opposti schieramenti si trovarono a confronto e decisero per l'elaborazione di due carte, delle quali una favorevole a tentativi di ripristino filologicamente corretti, e l'altra finalizzata all'intervento conservativo, inteso anche come conoscenza dei dati storici del sito da preservare³³⁷.

³³² Cfr. SCAZZOSI, *Conservare*, cit., pag. 77.

³³³ Cfr. CAZZATO, *Pensare il (restauro del) giardino*, in CAPONE, LANZARA, VENTURI FERRIOLO (a cura di), *op. cit.*, pag. 98.

³³⁴ Cfr. SCAZZOSI, *Conservare*, cit., pag. 79.

³³⁵ Cfr. LICHÁČEV, *op. cit.*, pag. 335.

³³⁶ SCAZZOSI, *Conservare*, cit., pag. 80.

³³⁷ Cfr. CAZZATO, *Il dibattito su restauro e conservazione dei giardini storici*, in "Arte dei giardini", n°1, 1991, pagg. 13-14.

Il giardino storico, come si è detto poco sopra, è un'opera che vive nel tempo e che, in un certo senso, da esso dipende, data la vita breve delle materie vegetali e le loro periodiche sostituzioni, e dato il percorso storico che l'ha creata ed evoluta: per un migliore atteggiamento conservativo dei giardini è necessario comprendere che le due caratteristiche temporali sopra citate vanno di pari passo, e non sono separabili l'una dall'altra. Infatti, la vegetazione che compone i giardini storici ha una durata non illimitata ed è sottoposta, dunque, a sostituzioni, anche con esemplari della stessa famiglia, ed a riprogettazioni paesaggistiche; bisogna mettere in conto, quindi, che l'evoluzione è imprescindibile nel caso di queste opere artistiche, che erroneamente vengono considerate “chiuse” e dunque riadattabili, almeno nell'immagine, alla loro situazione originaria.

Il restauro è pertanto possibile solo nel caso di opere stabili nel tempo³³⁸, quali sono quelle pittoriche e scultoree, che vennero create per rimanere uguali a se stesse nel corso dei secoli, mentre per il giardino, realizzazione aperta e vivente, si deve pensare ad una strategia di conservazione ed innovazione che parta dal superamento dell'ideologia insita nel termine *restauro*³³⁹. Partendo, quindi, dal presupposto che bisogna distinguere il significato di tale termine dalla sua accezione riguardante i giardini storici, si deve comprendere che per essi è auspicabile una conservazione supportata da un innovamento continuo³⁴⁰ del processo vivente che li caratterizza³⁴¹, e che sia utile a conservarli con i nuovi mezzi ed alle rinnovate condizioni, per permetterne innovativi scopi sociali³⁴²; la fazione progressista degli intellettuali risulta fortemente coesa nel non ammettere il ritorno all'assetto originario dei giardini, escluso da ogni possibilità di realizzazione. La tutela, in tal senso, è vissuta come una concessione di libertà offerta al giardino per

³³⁸ Cfr. SCAZZOSI, *Conservare*, cit., pag. 79.

³³⁹ Cfr. CAZZATO, *Il dibattito*, cit., pag. 13.

³⁴⁰ Cfr. LUCIANI, *op. cit.*, pag. 101.

³⁴¹ Cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pag. 364.

³⁴² Cfr. LICHÁČEV, *op. cit.*, pag. 338.

effettuare una sorta di viaggio nel tempo, che ne assicuri però la salvaguardia della memoria³⁴³, rappresentata *in primis* dal giardino stesso, considerato un importante documento di stratificazione storica composto da diverse informazioni, tutte di uguale rilevanza³⁴⁴. Fondamentali e primari sono l'attenzione e lo studio che bisogna dedicare alle fonti, le quali possono essere intese sia sotto forma di documento cartaceo sia in quanto elementi facenti parte dell'architettura vegetale (vecchi alberi, sentieri, fontane...) , i cosiddetti “monumenti documentari”³⁴⁵, testimoni diretti delle vicende storiche del sito; la Azzi Visentini, inoltre, rimarca l'esclusiva importanza, per quanto concerne i giardini, delle fonti, considerandole, a differenza di quelle riferite ad ogni altra espressione artistica, imprescindibili³⁴⁶.

Lo studio delle fonti e la ricerca storica sono il primo passo verso una conservazione ponderata e ben conscia dell'evoluzione stilistica e materica, tappa obbligata se si vuole intervenire sul sito con lo scopo di mantenerlo una “fonte documentaria attendibile”³⁴⁷, salvaguardando tutto ciò che resta del passato: la fonte è, dunque, elemento primario di tutela ed è, in ultima istanza, il giardino stesso, visto nell'ottica di monumento-documento storico di cui ci parla la Scazzosi³⁴⁸.

La salvaguardia di questi monumenti è un'esigenza che nasce nel momento stesso della loro creazione³⁴⁹, ma che si è andata affievolendo nel nostro secolo, durante il quale si è assistito ad una scarsa disponibilità a fornire risorse economiche per la tutela dei giardini e ad un progressivo disinteresse nei confronti della ricerca in diversi campi, quali, ad esempio, la geologia o l'idraulica³⁵⁰. Battisti, a tal proposito, suggerisce delle interessanti linee

³⁴³ Cfr. CAZZATO, *Pensare*, cit., pag. 99.

³⁴⁴ Cfr. SCAZZOSI, *Conservare*, cit., pag. 80.

³⁴⁵ LICHÁČEV, *op. cit.*, pag. 338.

³⁴⁶ Cfr. MARGHERITA AZZI VISENTINI, *La documentazione e la ricerca sui giardini storici*, in “Arte dei giardini”, n°1, 1991, pag. 12.

³⁴⁷ SCAZZOSI, *Conservare*, cit., pag. 83.

³⁴⁸ Cfr. SCAZZOSI, *Da monumento*, cit., pag. 59.

³⁴⁹ Cfr. LUCIANI, *op. cit.*, pag. 97.

³⁵⁰ Cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pagg. 342-343.

guida per una nuova codificazione della conservazione, la quale deve essere supportata, innanzitutto, da capitali impegnati per un programma realistico³⁵¹; posta tale premessa, bisogna poi salvaguardare il sito dai cosiddetti “inquinanti visuali”³⁵² tipici della nostra realtà urbanizzata, ma si deve impedire, in egual ed opposta misura, che il giardino venga contemplato passivamente ed in quanto opera d’arte protetta ed innavvicinabile: essa è una realtà viva e come tale deve essere apprezzata e vissuta dai visitatori, che devono sentirsi liberi di calpestarne i prati³⁵³. L’analisi del Battisti scopre un’altra erronea ideologia contemporanea, secondo la quale un bene storico è tale solo se realizzato in passato: questo atteggiamento non permette di apprezzare il moderno, pensando che i suoi valori sociali e culturali siano inferiori a quelli di un qualsiasi artefatto di almeno quindici anni d’età; ciò varrebbe anche per i giardini, che in tal senso andrebbero tenuti quasi come dei ruderi, per conservarne lo *status quo*³⁵⁴. Naturalmente anche Battisti nega ogni prospettiva di ripristino o di “congelamento” stilistico, consigliando invece una pacifica convivenza con la nostra contemporaneità, che possa permettere un’autentica e rinnovata curiosità nei confronti di ogni artefatto vegetale, la cui conservazione diventi un’occasione di confronto con il presente³⁵⁵.

Anche Luciani trova sbagliata la scelta di arrestare lo sviluppo di un giardino ad un dato stadio, e propone di continuarne l’innovazione, tenendo sempre presenti i due importanti strumenti gestionali da lui identificati con i nomi di “conoscenza critica” e “programma lungimirante”³⁵⁶: il primo presuppone l’approfondimento non solo dei precedenti storici e della realtà odierna, ma anche delle idee e dei modelli che contribuirono alla creazione del sito; il

³⁵¹ Cfr. *ibidem*, pag. 344.

³⁵² *Ibidem*, pag. 362.

³⁵³ Cfr. *ibidem*, pag. 364.

³⁵⁴ Cfr. *ibidem*, pag. 363.

³⁵⁵ Cfr. *ibidem*, pagg. 365-366.

³⁵⁶ LUCIANI, *op. cit.*, pag. 98.

secondo vuole essere sia un'analisi delle attenzioni necessarie per la manutenzione ordinaria che uno strumento capace di creare un invisibile ponte fra il passato ed un possibile futuro³⁵⁷. La conoscenza critica di cui parla Luciani ricorda il pensiero proclamato dai fratelli Duchêne, famosi progettisti francesi dei primi del Novecento, i quali sostenevano che il passato non si può ricreare, perché è una operazione ingannevole e perché un occhio allenato riconoscerebbe il restauro; per loro l'unica possibilità sta nell'interpretare il passato, ricreandone, tutt'al più, l'atmosfera³⁵⁸.

Il giardino diventa quindi, nell'ottica lungimirante del Luciani, un reale viaggiatore nel tempo, proiettato verso l'innovazione ma comunque ben saldo alla sua tradizione storica, e chi si occupa della sua salvaguardia è chiamato ad essere partecipe attivo del suo percorso temporale, non subendone la staticità sempre uguale a se stessa ma contribuendo ad un rinnovo e ad un miglioramento continui, impegno al quale sono chiamati a partecipare anche gli stessi cittadini, sempre più interessati alla conoscenza della storia di parchi e giardini³⁵⁹. Il "diritto al giardino"³⁶⁰ diventa dovere di ciascuno, diventa capacità di comprendere la necessità di costi e condizioni indispensabili per il mantenimento di un bene così fragile³⁶¹; la tutela si fa, così, attiva, e tutti sono, in qualche modo, dei restauratori.

La reale gestione ed amministrazione di un giardino dovrebbe, però, essere affidata ad un'autorità competente³⁶² che guidi un piccolo gruppo di esperti, proprio come accadeva quando i proprietari affidavano i loro lavori a due o tre persone competenti: quest'abitudine, che secondo Sales migliorerebbe la gestione e la tutela del giardino³⁶³, è andata perdendosi, provocando una

³⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁵⁸ Cfr. SCAZZOSI, *Da monumento*, cit., pagg. 64-65.

³⁵⁹ Cfr. LUCIANI, *op. cit.*, pag. 97.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ Cfr. *ibidem*.

³⁶² Cfr. LUCIANI, *op. cit.*, pag. 101.

³⁶³ Cfr. JOHN SALES, *Some philosophical and practical issues in managing historic parks and gardens*, in "Arte dei giardini", n°2, 1993, pag. 9.

frammentazione delle competenze e la scomparsa della figura di responsabile³⁶⁴.

Infine, nelle attività di gestione bisogna sempre cercare di prevedere il futuro³⁶⁵, dato che si sta parlando di una realtà estremamente mutevole e dato che i giardini sono soggetti ad una distruzione naturale dopo duecento anni, se le piante non vengono rinnovate³⁶⁶; è necessario quindi agire in termini di lunga durata, regolando le trasformazioni a seconda del cambiamento delle esigenze³⁶⁷.

La gestione è, quindi, il punto d'arrivo e di partenza di una metodologia di sviluppo della cultura, e va perciò stimolata ed aiutata con ogni mezzo, da enti privati o statali.

Purtroppo, il sistema capitalistico nel quale viviamo ci ha insegnato a sublimare altri valori, e di conseguenza i luoghi, non solo pubblici ma anche privati, della memoria collettiva subiscono ormai il disinteresse e la scarsa attenzione generali; l'unico modo per convivere con questa società senza farsi travolgere dal suo "pragmatismo dell'utile"³⁶⁸ è quello proposto dall'Assunto, che invita chiunque a salvaguardare tutte le forme della bellezza, e tra queste anche quella della natura, che sono valori di tutti e di cui siamo responsabili nei confronti delle generazioni future³⁶⁹.

³⁶⁴ Cfr. SCAZZOSI, *Conservare*, cit., pag. 86.

³⁶⁵ Cfr. SALES, *op. cit.*, pag. 12.

³⁶⁶ Cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pag. 343.

³⁶⁷ Cfr. SCAZZOSI, *Conservare*, cit., pag. 81.

³⁶⁸ ASSUNTO, *op. cit.*, pag. 9.

³⁶⁹ Cfr. *ibidem*, pag. 9.

III.2. ALCUNI PROGETTI PER UNA MIGLIORE FRUIZIONE DEL SITO

A termine del lavoro di ricostruzione storica e di approfondimento critico, tenuto conto delle teorie esposte nel precedente capitolo, ho ritenuto opportuno affrontare direttamente un progetto pratico finalizzato ad un ulteriore potenziamento informativo e culturale di villa Cicogna Mozzoni: infatti, dal 1957, anno di apertura al pubblico, le visite al complesso non sono mai state accompagnate da un pieghevole informativo che potesse venire usato dai visitatori per un personale approfondimento riguardo alle vicende storico-artistiche susseguitesi nella dimora di Bisuschio³⁷⁰.

Ad oggi la visita alla sola villa è obbligatoriamente guidata, ed è forse per questo che non si è sentito il bisogno di realizzare un opuscolo informativo; le zone dei giardini formali e soprattutto quella del parco paesistico, tuttavia, non sono adeguatamente valorizzate durante il percorso di visita, privando lo spettatore dell'approfondimento storico, nonché visivo, necessario ad una globale comprensione di ciò che un tempo era la vita dei conti Cicogna Mozzoni.

È indispensabile, dunque, creare un strumento, considerato dallo stesso Luciani imprescindibile al fine di una più accurata ed attenta visita³⁷¹, che riesca a stimolare la curiosità del pubblico anche al termine del percorso guidato, invogliandolo ad approfondire personalmente alcuni elementi dei

³⁷⁰ Mi ha fornito questa informazione il conte Cicogna Mozzoni.

³⁷¹ Cfr. LUCIANI, *op. cit.*, pag. 98.

giardini non affrontati dalla guida; per questo ho pensato ad un pieghevole che raccogliesse le principali informazioni per quanto riguarda i due piani della villa, passando poi ad indagare più accuratamente i due giardini ed il parco.

Il pieghevole è stato pensato per soddisfare il diversificato pubblico di villa Cicogna Mozzoni, composto principalmente da stranieri prevalentemente di lingua anglosassone, comitive organizzate ed adulti singoli: ho ritenuto quindi utile separare le principali lingue (italiano, inglese, francese e tedesco) e non unificarle in un unico pieghevole, al fine di renderne più scorrevole la lettura, e ho dato primaria importanza ai testi, dato che la massima parte dei visitatori viene a villa Cicogna non per semplice curiosità, ma per approfondire le proprie personali conoscenze³⁷².

Ho, pertanto, finalizzato il mio lavoro alla realizzazione di un apparato di testi accurato, specifico ma comunque di facile comprensione, che approfondisse soprattutto le notizie storiche ed artistiche riguardanti i giardini. A conclusione del mio lavoro di ricerca, infatti, ho ritenuto opportuno dedicare la dovuta attenzione alle sculture ed alle iscrizioni del giardino nobile, descrivendo delle prime gli influssi mitologici e riportando, per quanto riguarda le seconde, ciò che ho scoperto durante i miei studi. Così facendo vorrei suscitare un vivace interesse nei visitatori, tale da incuriosirli ed appassionarli ai quesiti ancora senza soluzione, e tale da permettermi di sperare che questi stimoli intellettuali non vadano persi ma siano un primo passo verso approfondimenti personali e confronti stilistici con i giardini di altre ville.

Vorrei, in questo modo, permettere a ciascuno di farsi, nel proprio piccolo, promotore della cultura e della valorizzazione di queste realtà, rendendolo partecipe invogliato ed attivo e difensore della bellezza della natura, proprio

³⁷² Mi riferisco, ad esempio, alle numerose comitive organizzate degli “Amici dei Musei” o dei soci del Fai che qui spesso si recano.

come voleva Assunto³⁷³. La distruzione di parchi e giardini di cui egli accusa gli italiani, tutti gli italiani³⁷⁴, è, a mio parere, l'atto conclusivo di una disinformazione e di una mancanza di stimoli culturali: una scelta efficace per contrastare questo disinteresse potrebbe essere proprio quella di realizzare pieghevoli più "informali", ossia capaci di far sentire il pubblico non passivo lettore delle informazioni in essi contenute, ma attivo scrutatore ed indagatore della realtà che sta osservando.

Per quanto riguarda l'apparato fotografico, sono presenti immagini della villa e dei giardini scelte per sottolineare visivamente alcuni particolari decorativi che altrimenti non si noterebbero facilmente durante una visita affrettata e quindi poco attenta.

Naturalmente, oltre ad essere un opuscolo informativo e didascalico, esso vuole essere una "guida virtuale" ed una bussola per chi volesse avventurarsi nel parco, e per questo si è pensato ad un utilizzo del pieghevole che prevedesse come costante punto di riferimento visivo la mappa del complesso, la quale risulta appunto interamente visibile durante la consultazione e che appare contrassegnata da diversi colori, che stanno ad indicare i vari elementi del complesso di cui è presente una descrizione. Infine, per quanto riguarda il percorso all'interno del parco, esso viene segnalato dal colore specifico per facilitarne il riconoscimento e viene interrotto nella zona a nord-est, laddove il terreno impervio non permette di proseguire il tragitto: in questo senso l'opuscolo si propone anche come strumento per una visita sicura ed agevole.

Ho infine pensato ad alcuni interventi da realizzarsi in futuro, essenziali per una migliore valorizzazione del complesso: innanzitutto, sono indispensabili elementi di segnaletica da collocare in zone precise del parco all'inglese, per semplificare il percorso di visita personale e per renderlo più facile da

³⁷³ Cfr. ASSUNTO, *op. cit.*, pag. 9.

³⁷⁴ Cfr. *ibidem*.

riconoscere; ciò contribuirebbe notevolmente alla diversa percezione del parco, non più inteso come sfondo paesaggistico della villa ma come luogo da percorrere e da scoprire con le dovute indicazioni informative e segnaletiche. A tutt'oggi, infatti, chi visita il parco compie un breve tragitto che, dalla zona delle serre ottocentesche, conduce al grande viale, e da qui il visitatore prosegue fin verso il Tempietto per ritornare sul viale della caccia attraverso la discesa che inizia dalla Fontana dei putti: questa scelta di percorso, che evidentemente non valorizza il parco nella sua complessità, può essere superata grazie all'uso combinato del pieghevole e della segnaletica, che semplificano e chiariscono al pubblico le reali possibilità di visita all'interno del parco. Anche la segnaletica, infatti, dovrà indicare i vari elementi architettonici raggiungibili e l'impossibilità di percorrere la zona inselvaticata a nord-est del parco, ritenuta ormai impraticabile perché pericolosa³⁷⁵.

La segnaletica è da realizzarsi, al fine di non turbare la bellezza del giardino, in legno scuro, di dimensioni discrete e di non eccessiva notabilità, con l'unica indicazione scritta del punto del parco che si sta raggiungendo. Per impedire che le insegne di legno risultino mimetizzate all'interno della vegetazione o comunque poco visibili, ho ritenuto opportuno che le scritte vengano eseguite utilizzando un colore di tonalità chiara e distinguibile, quale potrebbe essere, ad esempio, il bianco o l'ocra, in modo tale da poter risaltare, accostate al colore del legno sul quale vengono realizzate.

Le insegne devono quindi essere composte da un materiale gradevole alla vista ed effimero qual è, ad esempio, il legno o il metallo: Battisti, a tal proposito, sottolinea l'importanza di una scelta in tal senso, operata per rimanere fedeli all'ideologia di restauro del giardino come rifacimento continuo: quest'ultimo risulta, infatti, indispensabile anche nel caso dei materiali sopra citati, i quali necessitano di una sostituzione dopo alcuni

³⁷⁵ Sono emerse queste notizie in un colloquio con il conte Cicogna Mozzoni.

anni³⁷⁶. Naturalmente questa scelta comporterebbe continue spese, seppur non così ingenti, ma avrebbe, d'altro canto, notevole rilevanza, rispecchiando idealmente e materialmente l'immagine di processo vivente del giardino.

Per quanto concerne l'impatto visivo, ho pensato a diverse ipotesi di realizzazione e di disposizione dei segnali: si potrebbero, infatti, sfruttare i rami di alberi situati in posizioni strategiche per appendervi la segnaletica, o si potrebbe optare per una più classica collocazione di paletti nel terreno, ai quali andrebbero poi fissate le insegne; o ancora, queste ultime andrebbero a disporsi in posizione orizzontale lungo il viale, fissate direttamente al suolo. Nei primi due casi, mi sento di consigliare che la segnaletica venga a trovarsi all'altezza degli occhi del visitatore, quindi, indicativamente, ad un metro e cinquanta dal suolo, mentre per quanto riguarda l'ultima ipotesi non è naturalmente da indicare nessuna altezza, ma è consigliabile che le insegne siano sempre sgombre da foglie o rami, che siano di dimensioni leggermente più grandi delle due insegne precedentemente descritte e che si trovino in punti dove il visitatore possa notarle facilmente, anche a distanza.

Un ultimo intervento che mi sento di consigliare per una futura, ulteriore valorizzazione del sito è quello proposto dallo stesso Lichačev e riguardante la realizzazione di padiglioni museo all'interno dei giardini, finalizzati all'esposizione di materiali storici quali incisioni, fotografie e progetti, utili a rendere più specifico l'approfondimento del percorso storico dell'architettura vegetale³⁷⁷.

Nel caso specifico di villa Cicogna Mozzoni, si potrebbe approfittare dell'esistenza delle serre inutilizzate per la creazione del padiglione, che si verrebbe così a trovare in un punto strategico di passaggio e che servirebbe anche da congiunzione ideale tra la casa-museo ed i giardini-museo, i quali,

³⁷⁶ Cfr. BATTISTI, *op. cit.*, pag. 364.

³⁷⁷ Cfr. LICAČEV, *op. cit.*, pag. 339.

in tal modo, acquisterebbero, agli occhi dei visitatori, la medesima validità documentaria già da tempo rappresentata dall'abitazione.

Nelle serre andrebbe dunque creato uno spazio essenziale, che non alteri in alcun modo la struttura architettonica degli edifici ottocenteschi e che sia occupato da pannelli contenenti i vari documenti in esposizione.

I pannelli sarebbero, a mio parere, da realizzarsi con un materiale plastico poco costoso e resistente, di dimensioni rettangolari e discrete ed uno dei due lati più corti andrebbe appeso alla struttura superiore delle serre, così da non ingombrare eccessivamente lo spazio e da farlo apparire ampiamente percorribile; i pannelli, composti da una struttura unica e non da due elementi giustapposti, andrebbero realizzati con aperture su tutti e due i lati più lunghi, che permettano di infilare all'interno i vari disegni e le fotografie. I tre interventi fin qui esposti sono solo una piccola parte di un più complesso progetto di valorizzazione che andrebbe teorizzato e realizzato per far sì che la villa ed i suoi giardini diventino musei di se stessi, evitando di alterarne in alcun modo la composizione strutturale e limitando i lavori ad operazioni atte a valorizzare ciò che è già esistente, mediante riutilizzo o rielaborazione: in questo modo, il complesso Cicogna Mozzoni resterà fedele alla linea adottata nel corso dei secoli dai diversi proprietari, salvaguardando quindi, anche attraverso le varie elaborazioni, la sua anima cinquecentesca.

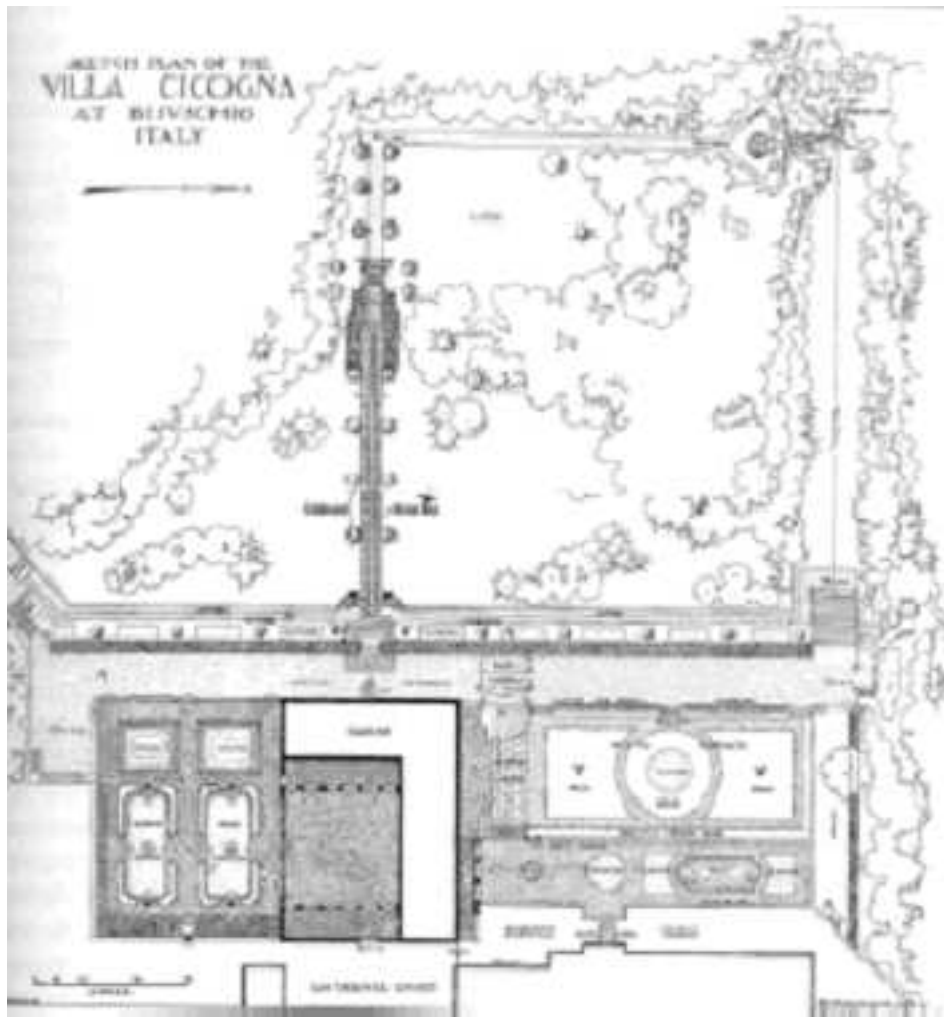
APPENDICE DI DOCUMENTI

I rilievi del complesso³⁷⁸

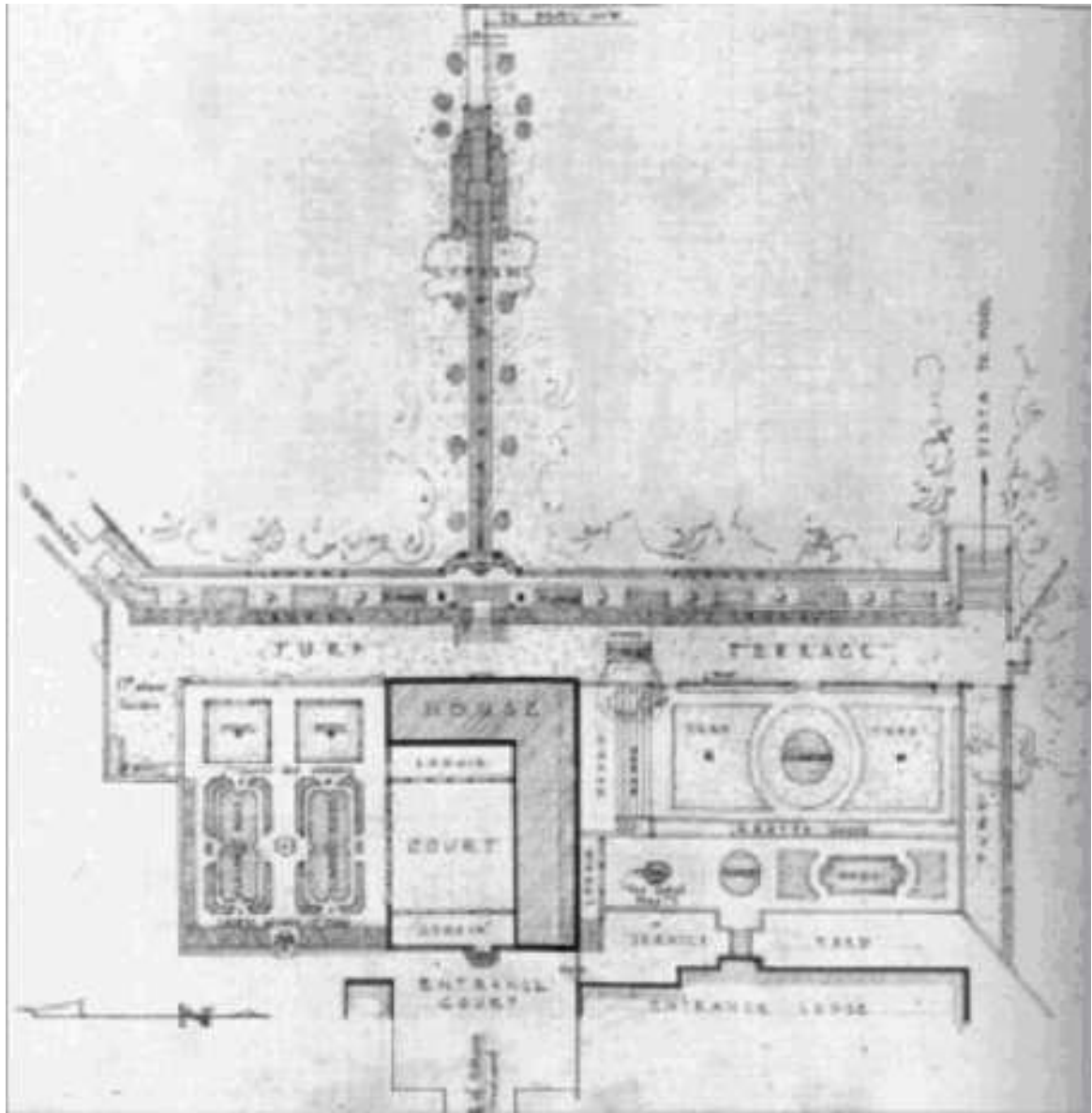


Giacinto della Beffa, 1813

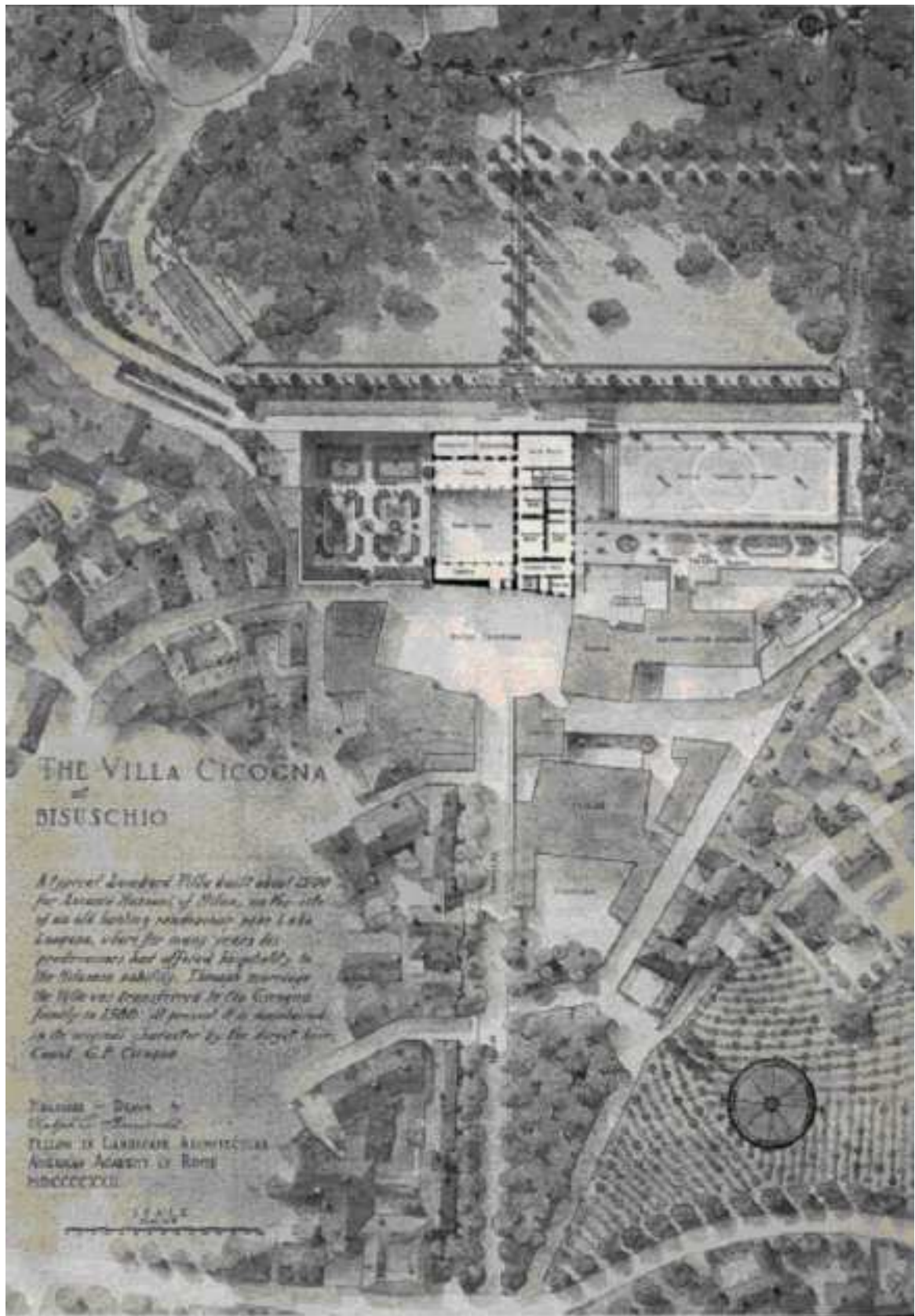
³⁷⁸ Tutte le immagini qui presenti, tranne la prima gentilmente fornitami dal conte Cicogna Mozzoni, sono state tratte da: CAZZATO, *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004



R. Wheelwright, 1914



Edward G. Lawson, (non datato)



Ralph E. L. Griswold, 1922

Le epigrafi del giardino all'italiana³⁷⁹

1. HIC DRYADES INTER DIAS
INTERQ NAPEAS
GRATIA FESTIVOS DVCIT
AMICA CHOROS

Qui la Grazia amica
guida tra le divine Driadi
e tra le Napee
canti gioiosi

2. TARPEIAS INTER QVANTVMVIS IVPPITER AR(...)
STARE AQVILAM IVSSIT CVR DARE IVRA VELIT
OMNIBVS ALITIBVS
EN LAVDES AQVILAE SAT NOSTRA CICONIA VINCIT
ALTIVS ILLA QVIDEM TVTIVS ISTA SVAS
DELICIAS HABVIT

Benché Giove stabilì che l'aquila stesse tra le vette tarpee,
ha voluto comunque darle diritto a tutti gli altri uccelli;
la nostra cicogna, tuttavia, supera l'aquila in fama ed elogi:
senza dubbio quella ha ottenuto i suoi piaceri
nel vivere più in alto,
questa nel vivere più sicuro

³⁷⁹ Alle epigrafi del giardino ho ritenuto utile aggiungere una ulteriore iscrizione, qui contrassegnata dal numero nove e situata sopra il vano di una piccola porta, collocata nell'ala di levante a piano terra, che conduce ad una stanzetta, un tempo deputata a magazzino dove venivano poste le mele da seccare. È ipotizzabile, dato il testo dell'iscrizione, che la lastra sia stata posta lì in un secondo momento, e che in origine si dovesse trovare all'interno del giardino.

3. ILLA SVOS QVONDA(M) VISA EST PROPE CEDERE NIDOS
FRACTA GEMENS A(R)MIS QVAE SIBI TVTA NIMIS
OTIA IAM CE(C)INIT
HANC VIS N(VL)LA PROCVL PROPIVSVE INIVRIA BELLI
CIVILI(S) POTERIT LAEDERE NAMQ· BONA
FATA ITA PROSPIVNT·~

Quella fu vista una volta ritirarsi vicino alla sua nidiata,
piangendo, domata dalle armi perché, eccessivamente sicura di sé,
aveva subito celebrato i suoi ozi;
questa, al contrario, nessuna violenza né ingiustizia di una guerra civile
potranno danneggiarla da lontano o da più vicino,
poiché in verità talmente tanto provvede per lei la buona sorte

4. MAGNIFICAS AEDES IVGA
CLIVIS AEMVLA PINDI
ASPICE NON HOMINVM
DIXERIS ESSE IOVIS

Osserva le alte e magnifiche dimore che sembrano
voler rivaleggiare con le cime del Pindo:
non diresti che sono proprie degli uomini
ma di Giove stesso

5. PVNICA DAT RAMIS DAT
POMA CYDONIA FLEXIS
HORTVLVS HVNC LAVRI
MYRT(YSI)E HVNC PAPHIAE
ACRHODODAPHNE
HILARANT

Il piccolo giardino offre
mele cotogne rosse
dai rami ricurvi, e alloro,
mirti sacri a Venere
e il rododendro lo rallegrano

6. SIS PROCVL HINC, OPEROSI ALTO SVB FORNICE TOPHI
NI VENERERE PIAM PVRPVREI EFFIGIEM
HEROIS ALCIATI,
CVI CITRIAE SYLVAE, FONTISQ SACRAVIT HONORES
HIC MOZZO ASCANIVS, QVAE COLVERE SVAE
CECILIAE CHARITES

Se vai non lontano da qui,
sotto l'alta volta di tufo elaborato
potrai adorare la sacra scultura dell'eroe nipote di Alceo,
cui Ascanio Mozzoni qui consacrò
la bellezza di una selva di alloro
e di una fonte, di cui le Cariti hanno cura per la sua Cecilia

7. SEMPER ODORATAS FRONDES MALA AVREA SEMPER
FERT NEMUS AERATIS CIRCVM HYEME HOC TEGITVR
MOBILIBVS TABVLIS
HAC PATER ET GA VS PARNASSIQ AEMVLA RVPES
VSERIAE EST LYMPHA NOTIOR VNDIVAGVVM
GVRGITE QVAE AGMEN ALIT

Il boschetto che sempre offre fronde odorose e mele dorate
durante l'inverno viene coperto
da lastre mobili di rame.
Qui ci sono Giove e (...) e le rupi simili al Parnaso,
e le acque dell'Useria che, dalle profondità,

dissetano l'esercito famoso ed ondivago

8. MOZZON LARIB STRVXIT
FRANCISCVS AVITIS
PRINCIPIB· SAEPE HAEC
HOSPITA TECTA VIRIS
ASSIDVE Q BONIS

Francesco Mozzoni edificò
per i Lari aviti
questa dimora che ha ospitato
spesso principi
e uomini famosi

9. HORTVLVS HIC FLORAE COLITVR FONS ILLE DIANAE
SACRA VOCOR MVSIS PARVVLA TVRRIS EGO

Questo piccolo giardino di Flora, quella fonte di Diana si onorano;
io, piccola torre, sono chiamata sacra alle Muse

BIBLIOGRAFIA

ROSARIO ASSUNTO, *Parola e tempo*, in “Arte dei giardini”, n°1, 1991

MARGHERITA AZZI VISENTINI, *La documentazione e la ricerca sui giardini storici*, in “Arte dei giardini”, n°1, 1991

PIER FAUSTO BAGATTI VALSECCHI- SANTINO LANGÉ, *La villa, il palazzo e il giardino nella tradizione italiana*, in “Storia dell’Arte italiana”, vol. XI, Torino, Einaudi, 1982

EUGENIO BATTISTI, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Firenze, Olschki, 2004

FRANCO BORSI e GENO PAMPALONI (a cura di), *Ville e giardini*, Novara, De Agostini, 1984

GIAMPIERO BUZZI, *Calandari d’ra famiglia bosina*, Varese, Lativa, 2002

SABRINA CACCIOTTI- MARIA CRISTINA VILLA, *Villa Cicogna Mozzoni a Bisuschio: progetto di manutenzione e di gestione dei giardini e del parco*, tesi di Laurea in Architettura, Politecnico di Milano, anno accademico 1996-1997

VINCENZO CAZZATO, *Il dibattito su restauro e conservazione dei giardini storici*, in “Arte dei giardini”, n°1, 1991

ID., *Pensare il (restauro del) giardino*, in PAOLA CAPONE, PAOLA LANZARA, M. VENTURI FERRIOLO (a cura di) *Pensare il giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1992

ID., *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004

LOUIS CELLAURO, *Iconographical aspects of the Renaissance villa and garden: Mount Parnassus, Pegasus and the Muses*, in “Studies in the history of gardens and designed landscapes”, vol. 23, n° 1, 2003

PAOLO COTTINI, *Giardini di Lombardia dalle origini all'età barocca*, Varese, Lativa, 1994

MARCELLO FAGIOLO, *Un continuum spazio-temporale*, in “Arte dei giardini”, n°1, 1991

LEOPOLDO GIAMPAOLO, *Cronistoria breve di Bisuschio con riferimenti ai paesi circostanti sino al cessare della dominazione spagnola*, in “Rassegna storica del Seprio”, VIII, 1948

LEOPOLDO GIAMPAOLO, *Il palazzo Cicogna di Bisuschio. Nuovi documenti*, in “La rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como”, 128-129, 1947/48

PIERRE GRIMAL, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, Roma, Donzelli, 2000

SANTINO LANGÉ- FLAVIANO VITALI, *Ville della provincia di Varese. Lombardia 2*, Milano, Rusconi immagini, 1984

DOMENICO LUCIANI, *Eredità e invenzione nel governo dei giardini storici aperti al pubblico*, in "Arte dei giardini", n°2, 1991

GUNTER MADER-LAILA G. NEUBERT MADER, *Giardini all'italiana*, Milano, Rizzoli, 1987

PAOLA MALNATI, *Il giardino all'italiana di Villa Cicogna*, Tesi per Esame di Stato, indirizzo Beni Culturali, Liceo Artistico "A. Frattini" di Varese, anno accademico 2000-2001

RENZO MODESTI, *Tre ville del Varesotto*, in "Le vie d'Italia", Touring Club Italiano, anno XLI, n°9, 1955

FERDINANDO REGGIORI, *Ville e giardini di Lombardia*, in "Emporium", n° 529, 1939

ALEXANDRA ROSSI, *Villa Cicogna Mozzoni a Bisuschio*, tesi di Laurea in Storia dell'Architettura, Università di Bologna, anno accademico 2002-2003

JOHN SALES, *Some philosophical and practical issues in managing historic parks and gardens*, in "Arte dei giardini", n°2, 1993

LIONELLA SCAZZOSI, *Conservare ciò che muta. Recenti contributi teorici e prospettive di ricerca per il restauro delle architetture vegetali*, in “Arte dei giardini”, n°1, 1993

EAD., *Da monumento a documento: restauri in Lombardia tra fine Ottocento e inizi Novecento*, in VINCENZO CAZZATO (a cura di) *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra Ottocento e Novecento*, Roma, Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, 1999

DMITRIJ SERGEEVIČ LICHAČEV, *La poesia dei giardini*, Torino, Einaudi, 1996

ALESSANDRO TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, Firenze, La casa Usher, 1988

GIANNI VENTURI, *I “lumi” del giardino: teoria e pratica del giardino all’inglese in Lombardia tra Sette e Ottocento*, in ALESSANDRO TAGLIOLINI (a cura di), *Il giardino italiano dell’Ottocento nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie*, Milano, Guerini e Associati, 1990

MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Pensare il giardino*, in PAOLA CAPONE, PAOLA LANZARA, M. VENTURI FERRIOLO (a cura di) *Pensare il giardino*, Milano, Guerini e Associati, 1992

Ville e giardini d’Italia. Le dimore patrizie e il verde incanto dei loro parchi come testimonianza di arte, civiltà e costume, Milano, Touring Club Italiano, 1997

