

La nascita del paesaggio

Si è argomentato intorno alla natura concettuale del paesaggio, sul suo essere il portato di una astrazione, sul suo essere la sintesi dell'osservazione descrizione e rappresentazione di un luogo, attraverso cui innescare lo scambio tra i processi che regolano identità e identificazione.

Si è, anche, sostenuto come il carattere di un luogo derivi dalle trasformazioni, operate dalla natura e dall'uomo, e dalle conoscenze e costruzioni delle regole prodotte per governarle.

Si è, ancora, contestata l'appartenenza della percezione al solo ambito della soggettività.

Tutto questo comporta, tuttavia, una riflessione sui tipi di rappresentazione - che, a loro volta, influenzano la cultura dei luoghi - e sulle finalità che essi, di volta in volta, sono chiamati a perseguire e sulle forme adottate.

Rappresentare significa essere altro di un altro che viene, insieme, evocato e cancellato.

La rappresentazione si verifica in assenza o in presenza del rappresentato, la prima delle due circostanze essendo quella, per noi, più interessante poichè il nostro lavoro si sviluppa in contesti e su oggetti fisici che, in generale, sono presenti sui tavoli da disegno o nei computer molto prima di aver assunto una forma fisica tangibile. Secondo Fernando Gil¹ è importante capire «la struttura della rappresentazione», riguardata sia dal punto di vista del suo esito che dal punto di vista del suo oggetto e articolata nella casistica:

«La rappresentazione è al posto del rappresentato;
la rappresentazione ricava da sé la propria rappresentatività;
la rappresentazione descrive il rappresentato;
la rappresentazione è un rispecchiamento del rappresentato;
la rappresentazione s'inscrive entro un apparato conoscitivo che ne è il supporto.

Il rappresentato si presenta attraverso la rappresentazione;
il rappresentato opera attraverso la rappresentazione».

Dall'elenco si comprende come la scelta o la prevalenza dell'una o dell'altra struttura produca forme di rappresentazione molto diverse, ancorché tutte legittime; e come ogni «rappresentazione» passi attraverso le «strutture interpretative» della realtà visibile e non.

La successiva serie di immagini serve a individuare in quali momenti della storia, nella cultura occidentale, si siano verificati fatti e circostanze che hanno modificato la visione del mondo e, dunque, la sua rappresentazione e quando si può individuare la

1. Cfr.: F. GIL, *Rappresentazione*, voce «Enciclopedia» vol. XI, Einaudi, Torino, 1980.



Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, V sec. La figura umana è, concettualmente e fisicamente, il centro della composizione su uno "sfondo naturale".

SIMONE MARTINI, *Guidoriccio da Fogliano*, Siena 1330. La figura umana è ancora il centro della composizione ed è rappresentata in forma araldica; la "scena" è composta da due parti ben distinte: da una parte, le città arroccate in difesa; dall'altro, un "luogo vuoto" arido e senza forma (la natura) - sebbene il "luogo" sia la Toscana - a meno dell'accampamento militare con una vigna.



AMBROGIO LORENZETTI, *Effetti del buon governo nella città e nella campagna*, Siena 1338/40. Nell'affresco di Lorenzetti, non c'è un protagonista umano, bensì la città con il "tumulto" di edifici, nomi e cose, ancora nettamente separata da un "fuori" che, tuttavia, non è più la "natura matrigna" ma una campagna ricca di tracce umane. Il più giovane Lorenzetti propone una città "pacifica", operosa e molto più "mondana".



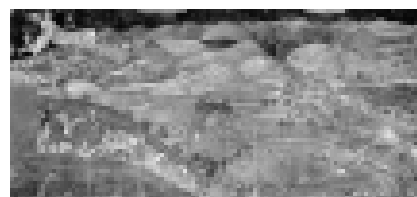
Particolare della «Prospettiva architettonica» conservata nel museo di Urbino, seconda metà del 1400. La città, organizzata secondo le regole della prospettiva, rispecchia, in quanto "artificio", l'ordine metafisico e si contrappone al "caos" della natura.

nascita dell'idea di paesaggio e di ciò che ne consegue.

Il primo spartiacque coincide con due fatti importanti, verificatisi nell'arco di circa 150 anni (350/492 D.C.): la penetrazione della religione cristiana in Europa e la caduta dell'Impero Romano d'Occidente. Il primo fatto ha introdotto, nella cultura latina, l'idea della eterogeneità tra uomo e natura e, altresì, l'idea che quest'ultima fosse antagonista rispetto all'uomo, se non addirittura ostile; il secondo ha dato impulso alla diversificazione culturale delle etnie in una forma che ne rispettava l'esistenza, ancorché all'interno di un quadro di centralità governativa.

Durante tutto il Medioevo, si sono andati delineando in Europa (o, addirittura, costruendo) gli stati nazionali, spesso, ancora sotto l'egida di un Sacro Romano Impero, virtuale per quanto attiene estensione e confini e reale per quanto attiene la capacità di dare autorità e autorevolezza ai governanti.

In Italia, la nazione è ormai riconoscibile; l'ipotesi di uno stato unitario si dissolve, invece, in una miriade di città/capitali - talvolta anche con strutture di governo avanzate - che hanno avuto la necessità di indurre una produzione iconografica, a celebrazione della propria storia, particolarmente ricca variegata e specifica.



Il secondo spartiacque sta a cavallo tra il 1400 e il 1500; coincide: con la scoperta delle Americhe (1492) che sposterà l'asse geopolitico dal Mediterraneo all'Atlantico; con la dimostrazione della vera configurazione dell'universo (Copernico, 1473-1543); con le riforme protestante (1517) e cattolica (formalizzata nel Concilio di Trento del 1563), che transiteranno la cultura europea verso la separazione tra teologia e scienza, individueranno nella ragione lo strumento della vera conoscenza (in una visione totale e sintetica) e omologheranno la strumentazione sensoriale alla natura caotica dell'habitat umano.

Si consolida in maniera definitiva, nello stesso arco temporale, la diversa concezione del rapporto tra uomo e natura che caratterizza la cultura anglosassone, da un lato, e quelle continentali, dall'altro. Nella prima: la ragione non può esercitare alcun tipo di effetto sul caos. Ma l'uomo può costruire la NATURA IDEALE (cioè la più adatta e utile a sé) usando e migliorando le stesse regole della natura. Non è possibile, pertanto, immaginare strumenti capaci di controllare la totalità; è, invece, possibile controllarne singole parti - singoli frammenti - e fissarne le relazioni in sequenza, introducendo un ordine topologico in ragione della posizione e non di una gerarchia (struttura paratattica del pensiero).



SANDRO BOTTICELLI, *Punizione dei ribelli*, Roma 1481; *Nascita di Venere*, Firenze 1484. La città è il "vero sfondo" dell'azione umana e l'intermediario tra l'uomo e una natura addomesticata.

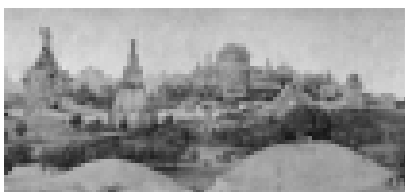
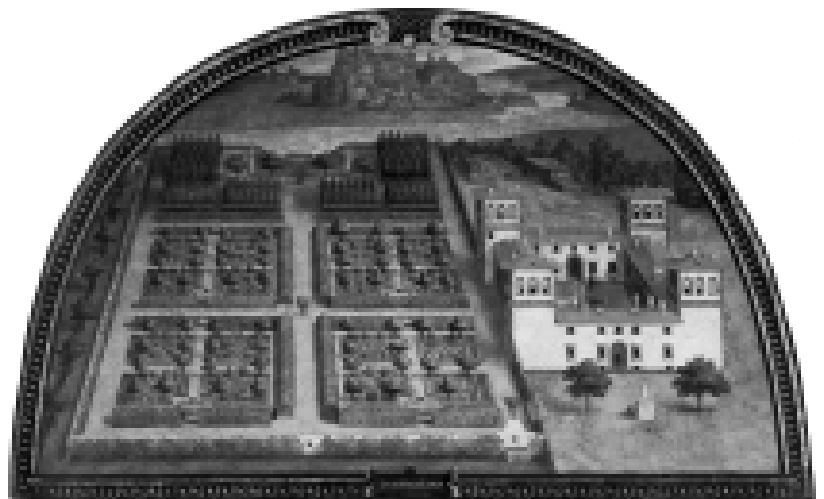


PIRRO LIGORIO, *Villa d'Este*, Tivoli 1550; *Frascati e le sue ville*, 1598.

La "villa" porta nella campagna lo stesso tipo di ordine che si ritrova nella città: fuori dal recinto del giardino il "caos". Il disegno meticoloso del territorio risente dell'influenza della scuola fiamminga.

GIUSTO UTENS, *Lunette delle porte di villa Artimino*, su commissione del granduca Ferdinando II, 1450/1595.

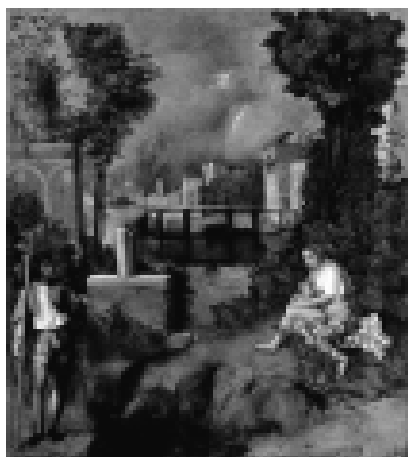
La scuola fiamminga introduce anche una componente "geografica" nella rappresentazione dei luoghi, come si nota nella lunetta dove, oltre la villa e come ultimo sfondo, si ritrova un ambito artificiale/naturale, relativamente ordinato, simile a quello della *Venere* di Botticelli.



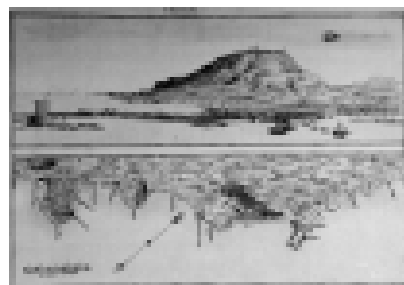
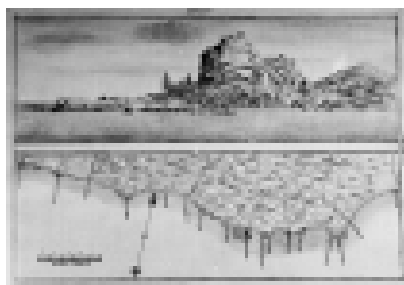
HIERONYMUS BOSCH, *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio*, particolare, 1501; *Trittico del carro di fieno*, 1516. Bosch introduce una componente "fantastica" e "analogica" anche negli scenari urbani.



da una particolare distorsione dell'immagine a causa dell'uso di un punto di vista molto alto (diremmo, oggi, «a volo di uccello») per rappresentare lo spazio; e la tecnica dei disegni dei geografi, prevalentemente eseguiti per scopi militari, nei quali si rintraccia



una particolare attenzione alla visione sintetica e, pur tuttavia, molto precisa del luogo rappresentato e, dunque, identificato. Si formano i presupposti per la nascita del paesaggio; sicché non stupisce la comparsa del primo dipinto - *La Tempesta* - in cui il



GIORGIONE, *La tempesta*, Venezia 1530.

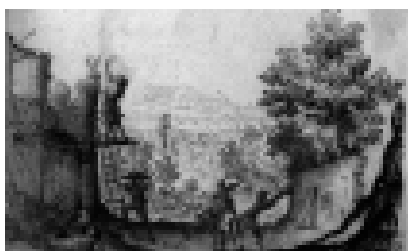
T. SPANNOCCHI, *Cefalù e Trapani*, 1578.

Il riconoscimento dei luoghi avviene mettendone in relazione i "punti cospicui".

Affresco con il piano elaborato da D.

FONTANA per Sisto V, Roma 1581.

La prospettiva come forma di ridisegno della città: primo progetto di paesaggio urbano, i cui "punti cospicui" sono individuati dagli obelischi, veri elementi ordinatori della trama viaria e di "orientamento" rispetto ai luoghi di culto.



G. PARIGI, *Paesaggio con casa in costruzione*, 1602; R. CANTAGALLINA, *Paesaggio*, 1608.

Rappresentazioni di paesaggio: la figura umana c'è, ma non è una componente significativa.



Sezioni, a confronto, sull'asse ottico del giardino cinquecentesco e dell'addizione seicentesca.

paesaggio (*ante litteram*) è protagonista, con un ruolo centrale nella composizione in luogo della figura umana, al di là delle interpretazioni allegoriche che del quadro sono state date.

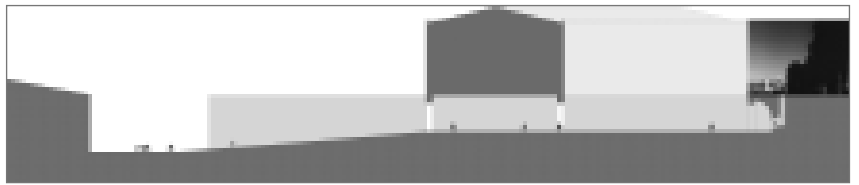
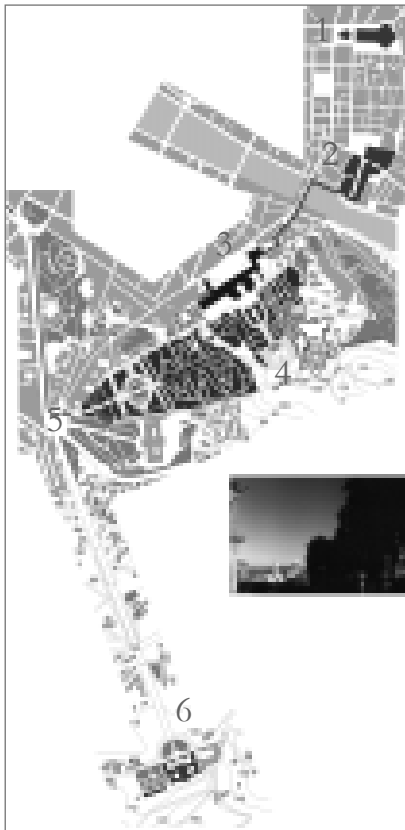
I tempi sono, comunque, maturi per una vera rivoluzione nella descrizione, osservazione e rappresentazione della realtà.

Cartesio (1596/1650), in ambiente cattolico riformato, sancisce la definitiva separazione tra teologia e scienza e il primato della ragione, dimostrando in via scientifica - attraverso gli studi e gli esperimenti di ottica - la debolezza e la poca attendibilità della conoscenza sensoriale. E Leibniz (1646/1716), in ambiente protestante, dimostra - per via matematica - l'esistenza dell'infinito, concetto già noto e altro dall'idea di eternità quale portato della cultura cristiana.

La prospettiva, che aveva già manifestato alcuni limiti come strumento di conoscenza a causa degli effetti originati dalle distorsioni e, in generale, dai difetti dell'occhio, entra definitivamente in crisi, essendo chiaramente inadatta a governare uno spazio che contempla l'infinitamente grande (e l'infinitamente piccolo).

Da qui in poi, la ricomposizione della realtà potrà avvenire solo in via concettuale e il paesaggio (in una accezione molto prossima alla nostra) si appresta a diventarne il protagonista.

Le prime prove di paesaggio si ritrovano in Toscana nei disegni di Giulio Parigi e di Remigio Cantagallina. Ma l'opera capace di «catturare l'infinito» (Benevolo 1991) attraverso il paesaggio è la sistemazione del complesso Pitti/Boboli, a Firenze, sul quale esercitarono la loro maestria Buontalenti, Ammannati e lo stesso Giulio Parigi. Quest'ultimo estese le relazioni, già presenti, tra Santa Maria del Fiore palazzo della Signoria e palazzo Pitti alla villa di Poggio Imperiale attraverso la sua aggiunta al giardino di Boboli: in altri termini, con questa operazione Parigi investe un ambito



1. Santa Maria del Fiore;
2. piazza della Signoria;
3. palazzo Pitti;
4. giardino di Boboli;
5. giardino di Boboli addizione;
6. villa di Poggio Imperiale.

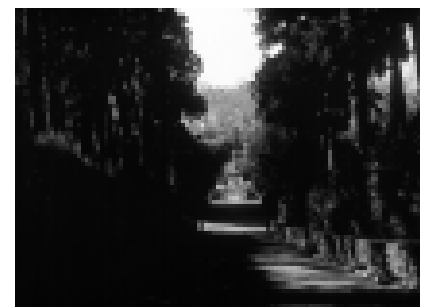
Sezione sulla piazza e sulla corte di palazzo Pitti.

Foto aerea zenitale di palazzo Pitti e di Boboli.



Vista del giardino dal piano nobile di palazzo Pitti;
vista del cortile dell'Ammannati.

Viottolone dei Cipressi, inizio e conclusione sull'isolotto (con figure umane e animali di dimensioni naturali, mutuato - dal punto di vista tipologico - dal «teatro marittimo» della villa Adriana a Tivoli).



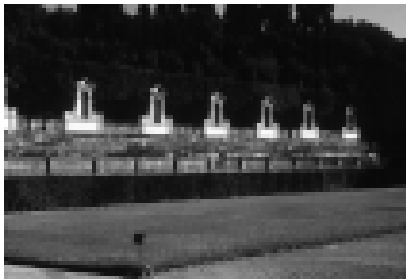
Firenze, «Giardino di Boboli»:

1550 riconfigurazione del palazzo e del cortile dell'Ammannati e sistemazione del giardino del Tribolo; 1569 sistemazione del giardino del Buontalenti;
1617 addizione del giardino di G. Parigi (allievo del Buontalenti).

urbano che raccoglie i monumenti più emblematici della città medicea, i quali possono ora intessere una molteplicità di rapporti secondo varie modalità (attraverso il movimento; attraverso la sola vista; attraverso l'analogia) e comporre un'immagine di Firenze totale e memorabile, ancorché esclusivamente mentale.

L'impianto originario², che tiene insieme piazza palazzo e giardino, si fonda sulla coassialità di alcuni elementi (disposti lungo un segmento di circa 500 ml) che appartengono indifferentemente a

2. Cfr.: M. APRILE, *Dal giardino al paesaggio*, Flaccovio, Palermo 1998.



ciascuna parte; sulla presenza di basamenti che scandiscono i livelli lungo il pendio della collina; sul controllo della linea d'orizzonte. Il piano inclinato della piazza rende più incombente la mole del palazzo e accelera la prospettiva verso il portale di ingresso e la corte. Tuttavia non è possibile percorrere il tracciato individuato dall'asse ottico, poiché il cammino rettilineo è interdetto dall'intervento dell'Ammannati - che chiude la prospettiva verso il giardino con un portico cieco - e, subito dopo, da fontane e obelischi.

Dall'interno del portico la risalita verso la quota vera e propria del giardino avviene al buio; ma una volta raggiunta appaiono, per un istante, il campanile e la cupola di Santa Maria del Fiore inquadrati tra i bracci trasversali di palazzo Pitti e la fitta macchia di alberi a bordo del giardino. Da lì in poi ci si muove in salita e cambiando continuamente direzione.

Nel verso opposto scompaiono piazza e corte, per la notevole differenza di quota sulla sezione longitudinale: dal coronamento di palazzo Pitti (vera e propria linea d'orizzonte mobile) emergono le colline lontane e pochi elementi urbani alti.

Dunque, giardino palazzo e città interferiscono, in forme diverse, per rapporto all'asse ottico che è elemento di organizzazione e misura delle singole parti e che guida l'occhio e la mente.

L'ampliamento di Parigi, invece, abbandona ogni contatto fisico con il palazzo, con il resto del giardino e, persino, con la città per riferirsi al cielo e alle colline lontane, intorno alla conca di Firenze. Qui l'asse ottico non ordina la composizione; indica piuttosto una direzione che si materializza in un viale densamente alberato - il «Viottolone dei cipressi» - lungo una catenaria a pendenza variabile e che inizia e finisce con i due punti più elevati - distanti circa 700 ml - e reciprocamente poco visibili.

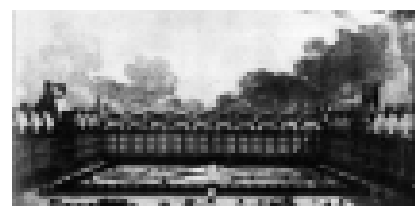
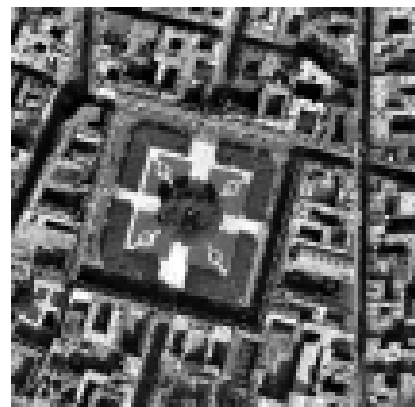
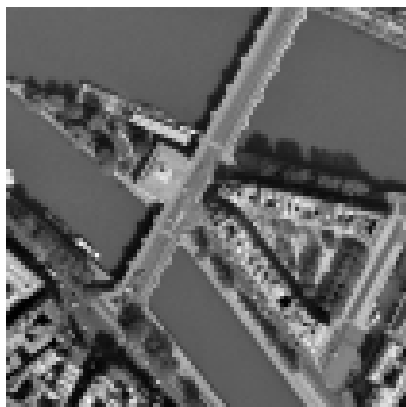
Il Viottolone non ammette deviazioni, costringe a colloquiare solo con il cielo e a immaginare quanto stia al di là del limite.

In Boboli si ritrovano, dunque, regole e criteri che condizioneranno le successive trasformazioni dei luoghi con due diverse attitudini e, cioè, costruendo nel paesaggio e costruendo il paesaggio.

Tuttavia, quanto sperimentato a Boboli non troverà applicazione in

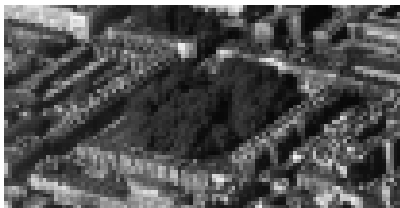
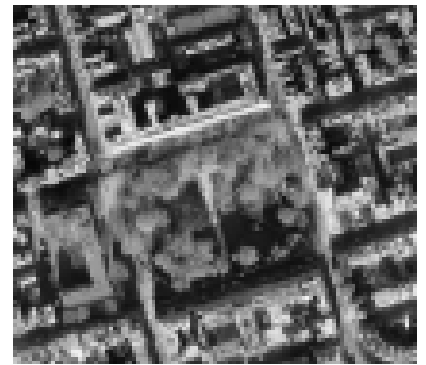
Le grandi capitali europee non saranno sottoposte a forme innovative di trasformazione fino alla seconda metà dell'Ottocento. A Parigi e a Londra vengono, tuttavia, introdotte due particolari forme di rinnovo urbano basate sulla "concertazione" (diremmo oggi) tra pubblico e privato. Nel primo esempio, si tratta della costruzione di case unifamiliari distribuite intorno a una piazza - con statua del Re - a costituire un fronte "monumentale" unico; nel secondo le case unifamiliari vanno a costituire uno «square» con giardino.

*Parigi, «la place royale»:
Place Dauphin 1606;
Place des Vóges 1604/12.*

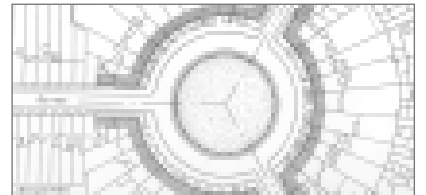
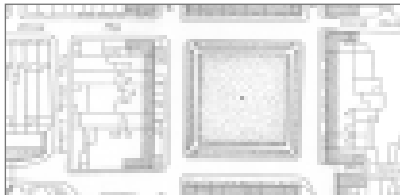


ambiti diversi dal giardino o dal parco se non tra la fine del XVIII e l'inizio del secolo XIX negli USA, nella seconda metà del XIX in Europa. Fatta eccezione per la città di Roma - che non ha mai smesso di trasformarsi grazie alle risorse economiche del Vaticano e al potere di rappresentazione della Chiesa - le grandi capitali europee subiscono modeste modificazioni attuate, prevalentemente, con le risorse della classe mercantile emergente, in Francia, e con le attività speculative degli aristocratici, in Gran Bretagna. Le vere innovazioni, anche nel campo dell'idraulica della modellazione del suolo e della botanica, avvengono sui grandi complessi reali e aristocratici extraurbani e su dimensioni ed

*Londra, lo «square»:
Bloomsbury square 1661;
Grosvenor square 1695.*

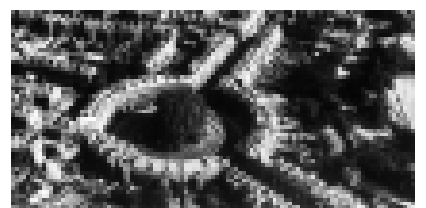


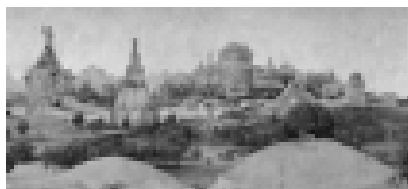
*Bath, gli interventi dei WOODS, 1725.
La trasformazione della cittadina termale
avviene quando ANDRÉ LE NÔTRE aveva
già realizzato Versailles. La Queen square e
i Royal circus e crescent sono connessi da
strade con facciate monumentali analoghe;
piazze e strade configurano un sistema*



*urbano complesso e relativamente autonomo
rispetto alle preesistenze.*

*Planimetrie della «Queen square» e del
«Royal Circus»;
vedute d'insieme del «Royal Crescent», del
«Royal Circus» e della «Queen square».*





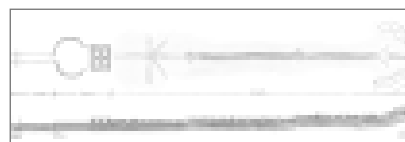
Paesaggi urbani: H. BOSCH, *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio, particolare*, 1501; CANALETTO, *Capriccio con edifici palladiani*, 1746.
N. POUSSIN, *Paesaggio ideale*, 1650.



estensioni territoriali inusitate, mai praticate prima. Tali sperimentazioni tras migreranno nella città solo nella seconda metà dell'Ottocento, quando la classe mercantile, consolidata la sua posizione politica dopo la rivoluzione francese del 1792, si accingerà a costruire il suo spazio urbano rappresentativo.

Se si vuole, dunque, capire quali siano state le sperimentazioni innovative nell'ambito delle trasformazioni territoriali alla scala del paesaggio vanno analizzati gli esempi di parchi e giardini costruiti in Europa tra il XVII e il XVIII secolo. In essi la prospettiva è ancora basata sul rapporto punto di vista / linea d'orizzonte, ma portata al limite della sua capacità di controllo a causa della dilatazione *ad infinitum* delle dimensioni coinvolte: la conoscenza della totalità del giardino o del parco è puramente mentale e analogica. Da questo punto di vista, la differenza tra la scuola franco-italiana e quella anglosassone è inesistente; mentre si approfondisce la differenza nelle tecniche costruttive, nelle simmetrie (cioè nei sistemi di misura) e nei criteri adottati per perseguire lo stesso obiettivo. Nei grandi parchi aristocratici francesi e italiani, extraurbani, il viale - che si diparte dal palazzo (o dalla reggia) e si conclude in un bosco - è la struttura ordinatrice. Ma raggiunge una dimensione longitudinale di chilometri e una trasversale di decine di metri, sicché è impossibile misurarne l'estensione o scorgerne, in forma chiara e distinta, l'inizio e la fine dove stanno palazzo e boschetto; si dispone lungo una catenaria alla maniera del *Viottolone dei cipressi* di Boboli; contiene bacini e vasche d'acqua.

I bordi del viale non consentono, poi, di vedere quanto si trovi



Parchi reali scuola franco-italiana: «Vaux-Le-Vicomte», progetto di LE VAU con il pittore LE BRUN e il paesaggista LE NÔTRE, 1656; «Versailles», progetto di LE NÔTRE con il pittore POUSSIN, 1661/85; «Caserta», progetto di VAN WITTELL, 1752.

oltre: lo si può solo immaginare o ipotizzare.

Le fontane, i padiglioni, le casine alludono a un mondo fantastico, sul modello dell'isolotto di Boboli, animato di figure mitologiche di pietra in scala 1:1.

La simmetria è speculare rispetto all'asse ottico, ma vale solo sul viale che, però, non può essere percorso secondo un tracciato rettilineo - continuo e centrale - a causa dei bacini e delle vasche d'acqua che ne occupano la gran parte. Quest'ultimo aspetto comporta che il punto di vista sia sempre laterale rispetto all'asse ottico e, per ciò stesso, contribuisca a una ulteriore alterazione delle dimensioni.

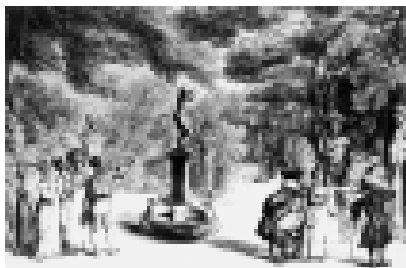
Rimane, tuttavia, l'ipotesi del controllo sulla forma totale esercitato dall'uso della prospettiva, sebbene detto controllo sia astratto e affidato a una ri-composizione puramente mentale.

Nei parchi inglesi la simmetria è topologica, cioè basata su sistemi di punti - le «scene»³ - che stanno insieme in ragione del percorso

3. Cfr.: S. CROWE, *Garden design*, Packard, Chichester 1981; tr. it., *Il progetto del giardino*, Muzzio, Padova 1989.



SALVATOR ROSA, *Paesaggio con eremita*, prima metà 1700.



Parchi di scuola anglosassone:
I. VANBRUGH, «Ponte romano e castello Howard», bozzetto 1704.
W. KENT, bozzetto per una delle «scene» di Stowe, 1720.

W. KENT, *viale del parco di Stowe*: A. da una certa distanza sul viale la casa si vede incorniciata dall'arco corinzio; B. più avanti attraverso l'arco si vede solo il cielo; C. dall'arco corinzio si vede la casa ma non il lago; D. dalla casa si vedono sia l'arco corinzio che il lago - 1. cancello d'ingresso; 2. arco corinzio; 3. lago; 4. casa.



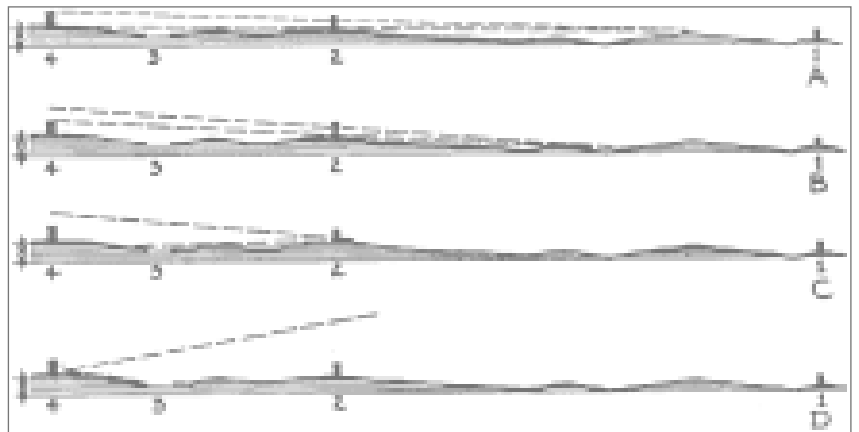
che il visitatore è costretto, tortuosamente, a seguire.

Le scene sono compiute in sé; fanno parte di una sequenza spazio/temporale che ne elide reciprocamente la vista. Non è consentito, quindi, averne una visione totale, sia pur incerta e sfocata come nel caso degli esempi franco-italiani.

L'ars topiaria, che dà ancora forma ai materiali vegetali in Versailles o Caserta, cede il posto a una vegetazione apparentemente naturale, ma altrettanto obbligata a comporre figure inconsuete (cinture, macchie, punteggiate); anzi, si potrebbe sostenere che tale naturalità, proprio perché portata all'eccesso, attribuisca ai parchi inglesi un più elevato grado di artificio.

I viali, se presenti, sono interrotti e hanno altimetria variabile in modo da impedire fughe prospettiche con cono ottico troppo ampi. In genere - e nel caso dei parchi realizzati da "Capability" Brown è regola improrogabile - il viale, in quanto struttura di collegamento tra parti, è cancellato ed è sostituito da tracciati virtuali regolati dagli ostacoli vegetali che il visitatore trova, sul suo cammino, nel muoversi all'interno del parco.

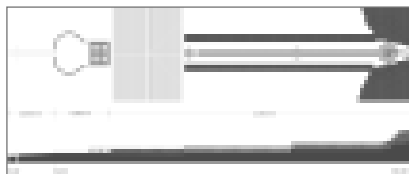
Analoghe considerazioni vanno fatte per i bacini d'acqua che non sono mai in forma di vasche fontane o canali; si configurano, invece, come laghetti o ruscelli grazie a tecniche molto sofisticate di modellazione del suolo e, soprattutto, di costruzione delle sponde. Va ora precisato in che cosa consista la dilatazione delle dimensioni, poco fa indicata come carattere comune delle due scuole, perché è interessante comprendere come l'infinito, concetto astratto, sia entrato a far parte di trasformazioni concrete; e, anche,



quali siano le modalità attraverso cui ciò avviene.

Si è già detto della dilatazione delle dimensioni e della impossibilità di cogliere, comunque, la totalità dell'impianto. Ma nei giardini reali l'ultimo orizzonte - dai punti di stazione estremi della catenaria - si dissolve in ambiti geografici amplissimi, progressivamente indecifrabili (la piana dietro la reggia e la selletta boscosa a Caserta, per esempio), con un effetto ottico simile a quello prodotto dallo «sfumato» nei fondi di Leonardo; e nei parchi britannici - in alcuni punti precisi e prestabiliti, come si evince dalla sezione D del parco di Stowe - è possibile avvistare e trasportare all'interno della composizione elementi molto lontani e, perciò stesso, appena visibili se non, addirittura, solo immaginati.

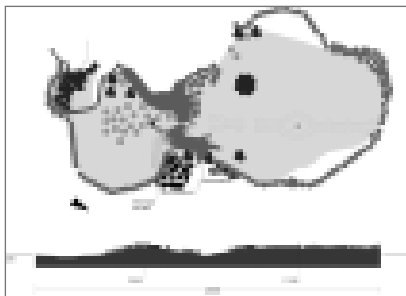
Dunque, attraverso un dispositivo ottico, che si attiva solo in alcuni momenti, le già notevoli dimensioni di questi impianti si dilatano fino a vanificare del tutto la capacità meccanica dell'occhio e ad attivare, solo, la capacità immaginifica della mente.



L. VAN WITTEL, *Reggia di Caserta*,
1751/74.



La quota più alta della catenaria sulla selletta e l'orizzonte "ultimo"; la reggia vista dall'inizio del viale, dopo il parterre; la cascatella con la fontana, alla fine del viale, e l'orizzonte "intermedio" sulla selletta. Foto aerea zenithale del complesso reale e di Caserta; il parterre davanti la reggia; la piazza d'armi e l'ingresso della reggia.



L. "CAPABILITY" BROWN, *Blenheim park*, 1752.



Il palazzo del duca di Marlborough e il lago, con le cinture che regolano il cammino tra palazzo e lago;

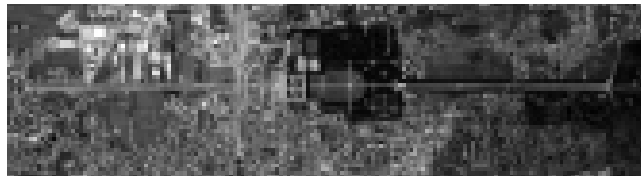
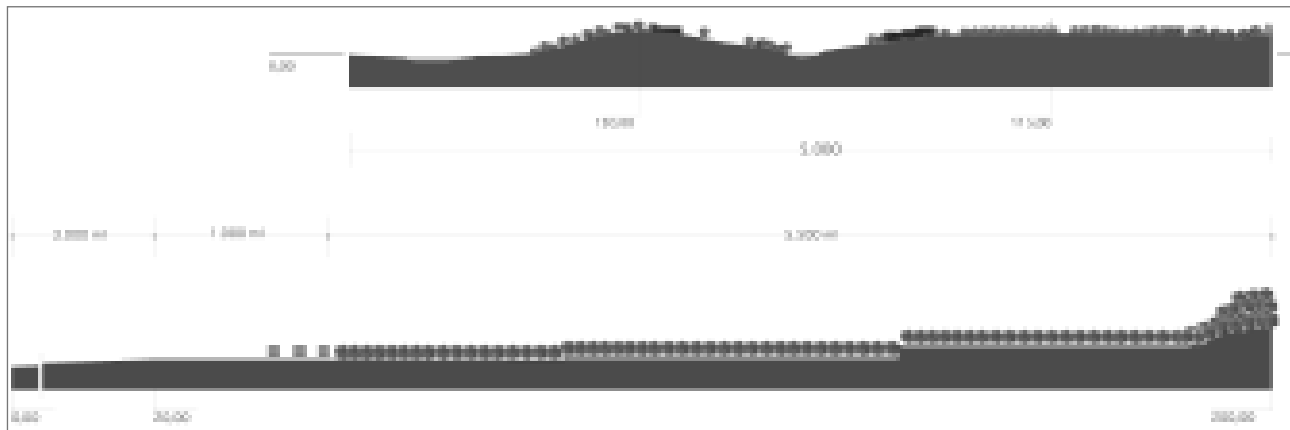
l'obelisco sulla collinetta prospiciente il palazzo: il lago è invisibile;

la grande radura con il pascolo: il lago è invisibile.

Foto aerea zenithale del complesso di Blenheim;

il palazzo, il lago e il paese di Woodstock; il palazzo e il ponte sul lago.





*Blenheim e Caserta,
confronto tra le sezioni longitudinali, alla
stessa scala, e le foto zenithali.*