



Lezione 5. Il giardino Art Déco

Premessa. Caratteri dell'Art déco. L'affermarsi dell'Art Déco. I giardini art déco di Albert Laprade. I giardini Déco di Robert Mallet-Stevens. Il Jardin d'eau et de lumière di Gabriel Guevrekian. Il giardino formale di Jean-Claude Nicolas Forestier. La Mostra del Giardino Italiano del 1931.

Premessa

Abbiamo osservato nella scorsa lezione come l'Art Nouveau corrispose ad un vasto movimento che investì l'intero mondo dell'arte configurandosi come una rottura con l'accademismo. Percorrendo diverse strade nei diversi Paesi questo movimento intendeva lavorare per produrre forme nuove associando diversi mestieri artistici, con lo scopo di commercializzarle su larga scala.

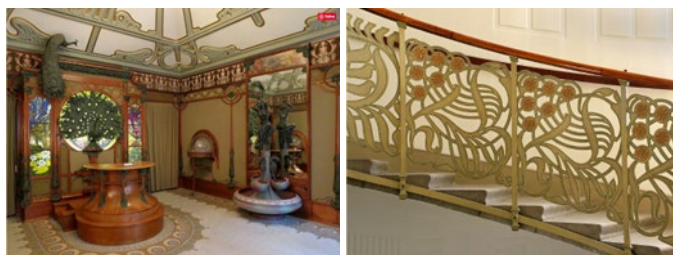


Figura 1 - Alphonse Mucha, Gioielleria di Georges Fouquet; Otto Wagner, Majolica House a Vienna.

Alle forme dominate dalla linea ondulata ispirata al mondo vegetale, e dai “colpi di frusta” alla Horta, gli artisti della Secessione Viennese contrapponevano, linee semplici, pure e dinamiche e un uso parsimonioso delle decorazioni.

Questo desiderio di simmetria e sobrietà, che assunse espressioni diverse a seconda dei paesi, finirà per imporsi dopo il 1918.

Opere dell'Art Nouveau nelle quali si è voluta cogliere un'anticipazione dell'Art Déco sono, ad esempio, l'architettura di **Josef Hoffmann** nel **Palazzo Stoclet** a Bruxelles (1905-1911) e i giardini (1906-1909) di **Franz Lebtsch**.



Figura 2 – Architetture e giardini nelle quali si è voluto cogliere un'anticipazione dell'Art Déco.

A Parigi André Vera, nel gennaio 1912, scriverà sulla rivista **L'Art Decoratif** il suo rifiuto delle forme dell'Art Nouveau in quanto asimmetriche, policrome, “pittoresche”, “destinate molto più alla sensibilità che alla ragione”; si appella ad una “semplicità deliberata”, a una “maniera unica” e a una “simmetria manifesta”; esorta gli artisti a ricercare le “qualità di chiarezza, ordine e armonia”.



Figura 3 – Copertina della Rivista *L'Art Decoratif*, 1912.

Lo sviluppo dell'Art Déco negli anni Venti

È negli anni Venti, che il movimento Art Déco si è sviluppato. Non in Germania, gravata dall'alto debito di guerra che fu oggetto di una grave crisi economica e di una iperinflazione, ma in Francia, che vide una ripresa della sua economia superando le crisi monetarie del 1924 e del 1926-1927 e manifestazioni di una ricchezza finanziaria rimasta intatta tra le classi più ricche. A Parigi, come nelle grandi città di provincia, i commentatori dell'epoca danno ampio conto di investimenti immobiliari destinati ad una clientela abbiente, insieme alla costruzione di **ville** e **hôtel particulier**: grandi dimore comuni in forma di palazzo.

L'Art Déco è stata sicuramente uno degli stili decorativi più influenti tra il 1920 e il 1930; si diffuse in tutto il mondo interessando varie discipline, dalle arti visive e decorative alla moda, all'architettura, alla filmografia e al design: elegante, accurato, prezioso, influenzò la produzione di mobili, lampade, stoffe, tappezzerie, ceramiche, vetri, gioielli, manifesti e libri.

L'Art Déco si caratterizzò nell'uso ricercato di nuove leghe di materiali e cromature; nella riproposizione di lavorazioni come la lacca, in un artigianato sofisticato che si esprimeva attraverso la realizzazione di "pezzi unici", espressione di opulenza, *glamour* ed eleganza.

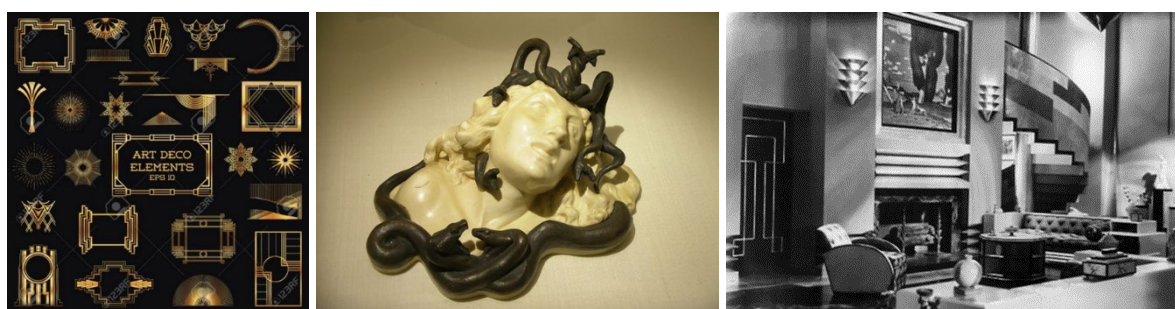


Figura 4 - Elementi decorativi, oggetti d'arte, arredi tipici dell'Art Déco

La nuova moda si distinse per la sua estetica geometrica e lineare, per le forme squadrate e rigorose nelle decorazioni, negli arredi, nelle illustrazioni, negli oggetti d'arte, nella moda femminile.



Figura 5 – La moda femminile Art Déco

Tuttavia, sebbene nel periodo tra le due guerre mondiali sia stato il movimento più diffuso nelle classi dell'alta borghesia e della finanza, non è stato riconosciuto come movimento a sé stante fino alla "riscoperta" di antiquari ed estimatori, negli anni Sessanta del Novecento.

L'Art Déco cominciò a declinare lentamente in Europa a partire dagli anni Trenta, mentre negli Stati Uniti si protrasse fino agli anni Quaranta.

L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, 1925

L'Art Déco ebbe il suo culmine nel 1925 a Parigi con ***l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*** da cui prese il nome, in quanto abbreviazione di ***Art Décoratif***.

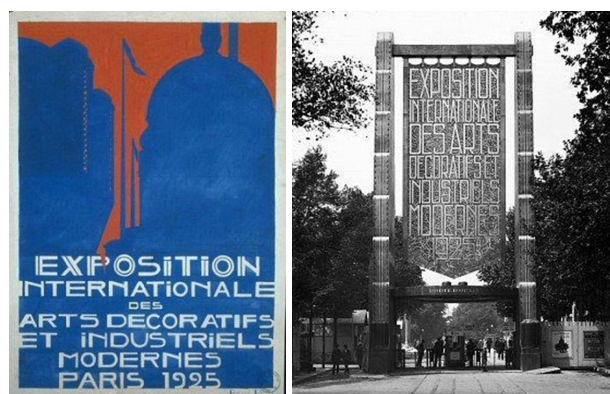


Figura 6 – Il Manifesto dell'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. La Porta monumentale de La Concorde, Parigi, 1925.

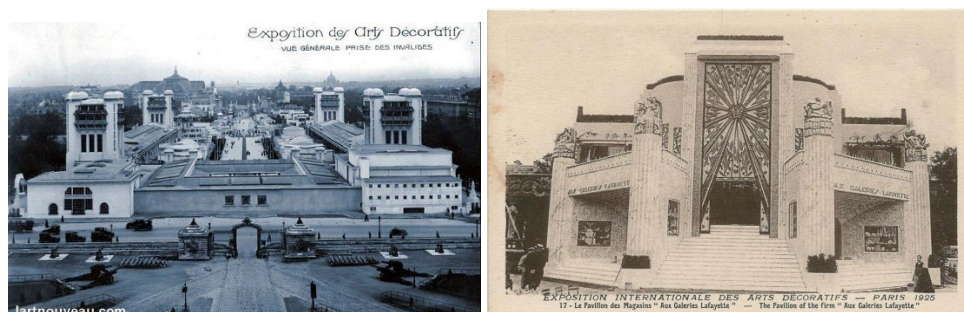


Figura 7 – Vista generale dell'Esposizione e il Padiglione dei Magazzini Lafayette

Se la Francia è stata la culla degli ideali dell'Art Déco, gli Stati Uniti sono stati il luogo in cui il movimento ha avuto una diffusione più larga. La ragione è che essa ha coinciso con un più diffuso aumento di benessere e spensieratezza negli Stati Uniti, che dal 1918 al 1929

conobbe un'epoca detta "anni ruggenti" o "età del Jazz" durante la quale i consumi aumentarono rapidamente e la produzione industriale crebbe del 64%.

Furono realizzate importanti opere architettoniche che contraddistinguono bene i fasti dell'epoca. Alcune, come il **Chrysler Building** a Manhattan, progettato dall'architetto **William Van Alen** (1883-1954), divennero vere e proprie icone e il grattacielo, quando fu completato nel 1930, segnò l'apice dell'Art Deco in architettura ¹.



Figura 8 - William Van Alen, il Chrysler Building a Manhattan, 1927-1930.

I giardini realizzati all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs* del 1925

I giardini realizzati per l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* furono criticati perché "poco democratici" e, secondo la Rivista *L'Art Vivent* ², con più disponibilità di spazi "si sarebbero potuti realizzare *un orto e il progetto di un giardino per una casa operaia...* ma si dovettero accontentare più che di giardini di *decorazioni piacevoli, frammentarie, per di più non percorribili*".

I giardini di Albert Laprade

All'Esposizione del 1925 partecipò, con la realizzazione di due giardini, **Albert Laprade** (1883-1978), un architetto di fama che nel corso della sua lunga carriera realizzò numerosi progetti di riqualificazione urbana, importanti opere industriali e commerciali, lavorando in Francia e in altri paesi del Mediterraneo.

Nei suoi giardini **Art Déco**, esprime orientamenti simili ad André Vera privilegiando l'accostamento di masse vegetali monocromatiche poste "a contrasto" e l'alternanza di

¹ Nonostante costituisca oggi un'icona dell'immagine di New York, quando fu inaugurato il Chrysler Building fu accolto dalla critica con reazioni contrastanti. Il committente Walter Chrysler si rifiutò di pagare la parcella standard del 6% del costo di costruzione dell'edificio (\$ 14 milioni) e Van Alen dovette accedere alle vie legali, ricevendo infine il compenso. La causa rovinò tuttavia la sua reputazione di architetto e, anche a causa della Grande Depressione, Van Alen dovette dedicarsi all'insegnamento della scultura.

² Citazioni tratte da *L'Art Vivant, Revue Bi-mensuelle. Les Nouvelles Littéraires. Les Arts de la Femme*, Larousse, Paris, 1925. Vedi <https://www.worldfairs.info/forum/viewtopic.php?t=5253-les-jardins>

aiuole fiorite dai colori pastello, organizzate in *parterres* geometrici che ne esaltano la purezza delle linee d'insieme.

I *Jardins des Nymphéas* e i *Jardins des Oiseaux*, realizzati per l'Esposizione del 1925, sono espressione di un gusto che **ritrovava** il suo carattere nella ricerca della semplicità espressiva e dell'ordine geometrico.

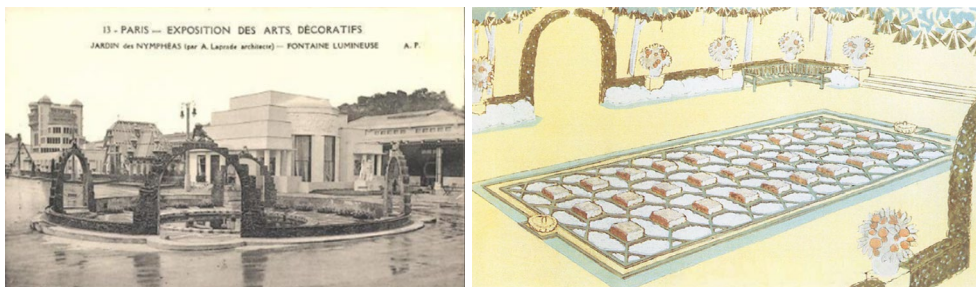


Figura 9 - Albert Laprade, *Jardins des Nymphéas* e Parterre vegetale geometrico, Parigi, 1925

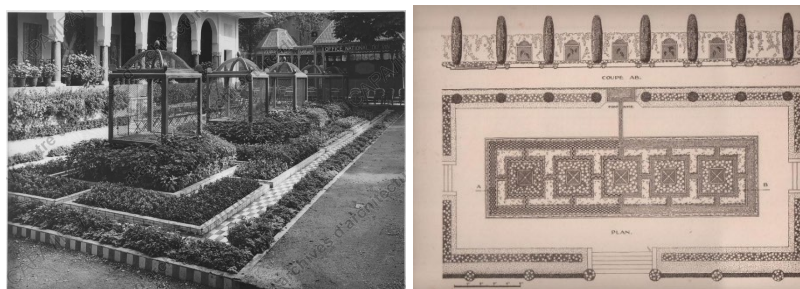


Figura 10 - Albert Laprade, *Jardins des Oiseaux*, Parigi, 1925

I giardini di Robert Mallet-Stevens

Nei primi decenni del Novecento l'architetto **Robert Mallet-Stevens** (1886-1945), grande esponente del Movimento Moderno in architettura, celebre scenografo cinematografico negli anni Venti per il regista Jean Renoir, direttore dell'*École des Beaux-Arts* di Lille, nipote di **Suzanne Stevens**, moglie del finanziere **Adolphe Stoclet** che fece costruire a Bruxelles il palazzo che porta il suo nome, nel 1914 rinnova, nella personale rilettura della lezione viennese dell'Art Nouveau, l'*Hôtel des Roches Noires* a Trouville-sur-Mer, in Normandia, un Hôtel di gran moda fin dalla metà dell'Ottocento.



Figura 11 - Robert Mallet-Stevens, l'*Hôtel des Roches Noires* a Trouville-sur-Mer, 1914

In chiaro stile Art Déco, a Deauville, sempre in Normandia, Mallet-Stevens realizza, nel 1924, il giardino dell'**Hôtel Les Roses Rouges** caratterizzato da una geometria quadrangolare sottolineata da una vasca centrale ribassata; del giardino fa una grande sala all'aria aperta utilizzando una ricca sequenza di materiali non consueti nella costruzione di spazi verdi.

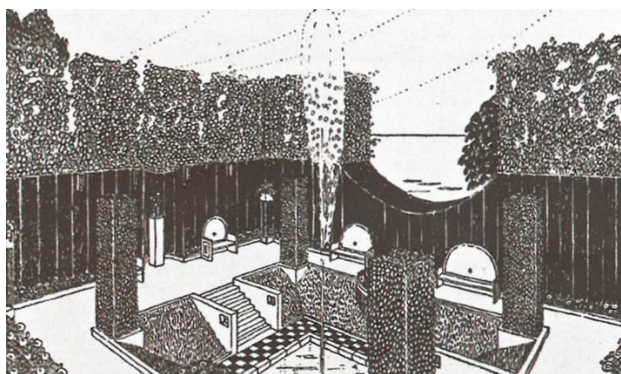


Figura 12 - Robert Mallet-Stevens. Prospettiva del giardino dell'*Hôtel Les Roses Rouges*, Deauville, 1924.

Attorno al quadrato del bacino d'acqua una cornice di lastre di vetro, Mallet-Stevens pone inserti di mosaico dorato che segnano il bordo della vasca e la circonda con un pavimento lastricato a scacchi bianchi e neri.

Dalla quota della vasca si raggiunge la parte più elevata del giardino attraverso due scale, inserite in quattro declivi erbosi; agli angoli, pianta quattro *massicci pilastri architettonici* vegetali costituiti da siepi sempreverdi che sottolineano lo spazio centrale.

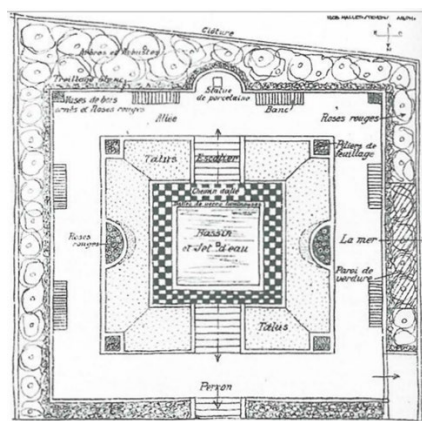


Figura 13 - Robert Mallet-Stevens. Pianta del giardino dell'*Hôtel Les Roses Rouges*, Deauville, 1924

Il viale superiore, sempre quadrato, è cintato da pareti geometriche di rose rosse, che sul lato nord del giardino contornano un'edera entro la quale è collocata una statua; accostate alle pareti di rose che sottolineano uno spazio rigorosamente definito, otto panche dall'ampio schienale semicircolare sono distribuite sui quattro lati.

Chiamato a partecipare alla *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, **Robert Mallet-Stevens** espose l'emblematico disegno del **Pavillon du tourisme**, espressione, insieme, della sua adesione all'Art Déco e al nascente Movimento Moderno.

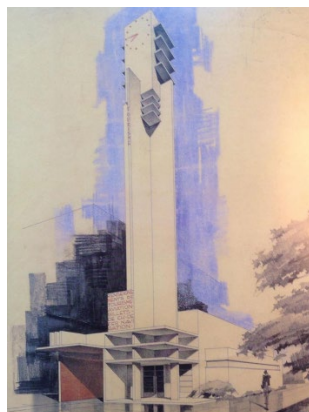


Figura 14 - Robert Mallet-Stevens, Le Pavillon du tourisme e il suo campanile, 1925.

Sull'*Esplanade des Invalides*, Mallet-Stevens realizza il **Giardino Jean Goujon**, dedicato al maggior scultore e ad uno degli artisti maggiormente rappresentativi del Rinascimento francese, autore, tra l'altro, dei grandi bassorilievi del piano attico della **Cour Carrée** del Palazzo di Versailles.

Nel giardino Jean Goujon, all'interno di un impianto costituito da due aiuole simmetriche rettangolari poste a livello inferiore a quello dei percorsi.

Le aiuole hanno ai bordi perimetrali siepi regolari, e presentano leggeri piani inclinati e qualche parte sopraelevata. Mallet-Stevens, per sottile ironia per la totale assenza di alberi preesistenti e impossibili da piantare, fa realizzare dagli scultori **Jean** e **Joël Martel** quattro alberi di cemento armato con tronco cruciforme e lastre inclinate che vogliono evocare la chioma e il fogliame.



Figura 15 - Robert Mallet-Stevens, Giardino Jean Goujon a Parigi, 1925.

Il Jardin d'eau et de lumière di Gabriel Guevrekian

Gabriel Guevrekian (1892-1970) un americano di origine armena nato a Istanbul, aveva studiato nell'Università di Arti Applicate di Vienna (la Kunstgewerbeschule) con Oskar Strnad e Josef Hoffmann. Andato a Parigi nel 1922 aveva lavorato con le Corbusier, André Lurçat, Sigfried Giedion e Henri Sauvage. Ai tempi dell'Esposizione del 1925 lavorava da tre anni con Robert Mallet-Stevens.

Assai attivo nei primi anni dei CIAM (i *Congrès International d'Architecture Moderne*), li presiedette, su indicazione di Le Corbusier, dal 1928 al 1932.

Nell'Exposition des Arts Décoratifs del 1925 Gabriel Guevrekian per realizzare il suo giardino gli fu assegnato un lotto piccolo e di forma triangolare.

Se la cavò, a detta del critico del tempo, *“con molta abilità e con molta originalità”*, realizzando quello che chiamò **Le Jardin d'eau et de lumière**.

Dispose prati su diversi piani che si intersecavano in triangoli; questi triangoli circondavano una vasca anch'essa bianca di forma triangolare a scomparti con il fondo dipinto con cerchi concentrici colorati, che ricordavano bersagli.

L'acqua fuoriusciva da queste vasche che parevano *“una sorta di secchio per acquerelli”*.

Il giardino, non praticabile ma contemplativo, era recinto su due lati da una recinzione composta da lastre triangolari di vetro colorato che sfumavano dal rosa al bianco.

Nell'insieme, l'erba verde, la vasca bianca con lo sfondo blu e rosso, *“formavano un accordo di colori”* quale quello dell'accostamento di vasi di spezie.

Secondo Virgilio Vercelloni, Gabriel Guevrekian si pone *«come un riferimento obbligato della storia del giardino moderno, in quanto precursore di molte espressioni contemporanee che nell'aspetto polimaterico trovano una delle caratteristiche guida»* e il giardino realizzato per l'Expo rappresenta *«il primo tentativo di elevare l'estetica della progettazione dei giardini a livello della pittura moderna. [...] una specie di dipinto cubista in rilievo, una tela di terra, fiori e acqua che l'artista aveva appiattito, geometrizzato, scomposto e reso più luminoso possibile»*³.



Figura 16 - Gabriel Guevrekian, *Jardin d'eau et de lumière*, 1925.

Il giardino di Guevrekian per la villa di Charles de Noailles

Nel 1928 Guevrekian realizza il giardino per la villa del visconte **Charles de Noailles**, mecenate d'arte moderna, progettata da **Mallet-Stevens** nei pressi di Hyères nel sud della Francia. Anche qui il giardino è di forma triangolare, geometria che, anche questa volta, è

³ Matteo e Virgilio Vercelloni, *L'invenzione del giardino occidentale*, Jaca Book, Milano, 2009.

imposta dalle condizioni oggettive in cui operare; anche in questo caso, una composizione scandita da forme geometriche ben riconoscibili si unisce all'impiego di materiali inconsueti nell'ambito della costruzione del verde.



Figura 17 - Gabriel Guevrekian, Giardino di villa Noailles a Hyères, 1928.

Jean-Claude-Nicolas Forestier

A sovrintendere come ispettore generale dei viali e dei giardini durante l'Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne del 1925 fu **Jean-Claude-Nicolas Forestier** (1861-1930), un ingegnere che si era formato all'**École polytechnique**, successivamente all'**École libre des sciences politiques** e, soprattutto, all'**École nationale forestière (di silvicoltura) di Nancy**.

Era un esperto giardiniere che aveva iniziato la sua carriera come responsabile generale nei servizi idrici e forestali di diverse città francesi: Argelès negli Alti Pirenei, Annecy e Sallanches nell'Alta Savoia.

Reclutato personalmente da Adolphe Alphand nel 1887, Forestier si era unito al Servizio dei viali e dei giardini della città di Parigi, incarico che lasciò solo quarant'anni dopo, quando andò in pensione.

Si può pensare che in questa veste mal vedeste le sperimentazioni formali di progettazione dei giardini Art Déco presenti all'Esposizione, assegnando a questo settore espositivo il lamentato spazio che non aveva consentito di realizzare veri e propri giardini ma *"decorazioni piacevoli, frammentarie, per di più non percorribili"*, come ne lamentava il curatore sulle pagine de L'Art Vivent.

Certo è che accanto alle sperimentazioni dei giardini Art Nouveau e Art Déco, i giardini dei primi decenni del Novecento videro in prevalenza protrarsi i modi progettuali dei giardini dell'Ottocento sui modelli di Londra e Parigi e Jean-Claude-Nicolas Forestier ne fu il massimo esponente.

Non era, tuttavia, un cieco conservatore come gli esponenti del Movimento Moderno sostennero oscurandone la fama, considerando la sua opera decisamente retrò rispetto ai problemi posti dalla città contemporanea.

Fu spesso considerato un paesaggista “borghese ed elitario” che difendeva le idee totalitarie di Haussmann e di Napoleone III, per la sua formazione alla scuola di Alphand.

Ma di questa corrente manteneva soltanto il desiderio di abbellire la città, con grandi progetti di scala urbana. Il suo modo di vedere il rapporto tra il verde e la città riprende le idee delle *parkway* di **Frederick Law Olmsted** che aveva realizzato a **Buffalo** e a **Boston** con l'***Emerald Necklace*** (la collana di diamanti).



Figura 18 - Frederick Law Olmsted, Il sistema di parchi urbani a Buffalo e a Boston, 1868.

Influenzato dal modo in cui le città americane si svilupparono e maturarono grazie alla sua esperienza, **nel 1906 pubblicò la sua opera principale, *Grandes Villes et Systèmes de parcs***. La sua visione innovativa e la sua attrazione per la pianificazione urbana gli permetteranno di distinguersi a livello internazionale, soprattutto in Spagna, in Marocco, in America Latina e all'Avana dove realizza fra il 1925 e il 1930 un sistema di grandi viali-giardino e di parchi pubblici.

Nel 1908 a Parigi ammodernò i ***giardini del Champ-de-Mars*** all'ombra della Tour Eiffel alla maniera del giardino formale francese realizza il corpo centrale, affiancandolo da due fasce di alberi disposti con un disegno naturalistico.

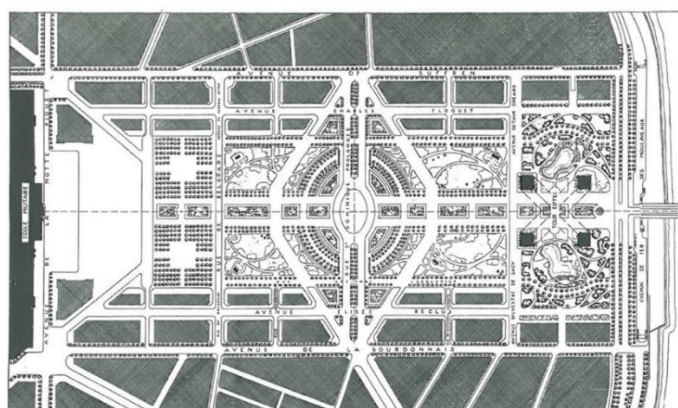


Figura 19 - I giardini dello Champ-de-Mars a Parigi, ai piedi della Tour Eiffel, sistemati da Forestier dal 1908.

A Parigi intervenne sul giardino di **Bagatelle**, la *folie* settecentesca situata al limite del Bois de Boulogne, dove ripristina l'area verde mettendo a dimora importanti collezioni di nuove piante, e componendo aiuole fiorite per masse di colori, nei modi che aveva ripreso dal giardino "impressionistico" di **Claude Monet** (1840-1926) a Giverny.



Figura 20 – Jean-Claude N. Forestier, il roseto delle Bagatelle

Nel 1911 realizza il parco situato nel **Parque Ascension** nella città di **Badajoz** (Spagna). ebbe l'incarico di realizzare, dal 1911 al 1914, il **Parco María Luisa a Siviglia**, situato alle porte della città storica nei pressi dell'Alcazar.

Dal 1911 al 1929 partecipò al progetto del **Parco María Luisa a Siviglia** (Spagna) e ai suoi ampliamenti. Nel 1913 fu chiamato in **Marocco** dove scrisse un rapporto le cui proposte furono integrate nei progetti di sviluppo urbano delle grandi città marocchine.

A Barcellona realizzò l'urbanizzazione paesaggistica della montagna Montjuïc.

In Spagna, dopo avere progettato il **Parque Ascension** a **Badajoz**, ebbe l'incarico di realizzare, dal 1911 al 1914, il **Parco María Luisa a Siviglia**, situato alle porte della città storica nei pressi dell'Alcazar.

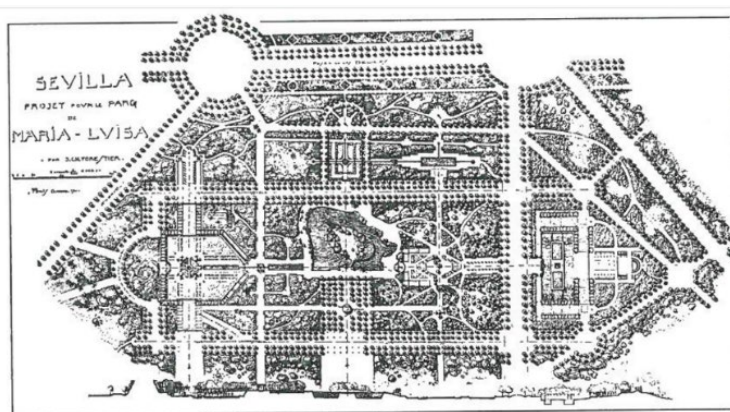


Figura 21 - Jean-Claude N. Forestier, Planimetria del parco Maria Luisa a Siviglia, 1911-1914.

Il parco Maria Luisa diviene una straordinaria fusione fra il giardino alla francese, espresso dalla maglia dei rettilinei viali principali, il giardino paesaggistico, la cui aria romantica è data dalla vegetazione a chiazze e dai percorsi secondari ricurvi, il giardino arabo per la sequenza di ambienti per il riposo e la meditazione.

Come ha scritto Franco Panzini «*Forestier evolve così una modalità composita di intendere il giardino pubblico, che punta alla integrazione degli stili storici in un continuo segnato dalla sorpresa formale e dalla vegetazione lussureggiante*»⁴.



Figura 22 - Jean-Claude N. Forestier, Il parco Maria Luisa a Saviglia, 1911-1914.

Oltre la progettazione di giardini e di parchi, Forestier sviluppa un interesse per la riqualificazione del paesaggio urbano: nel 1913 per il Protettorato francese del Marocco, scrisse un rapporto le cui proposte furono integrate nei progetti di sviluppo delle principali città marocchine; nel 1923 in Argentina delineò un piano di abbellimento ed estensione per Buenos Aires e, nel 1924, realizzò il **Parque Saavedra** entro un piano che prevedeva la canalizzazione di tutti i fiumi e torrenti che attraversavano la provincia di Buenos Aires, sia a nord che a sud della città e che avrebbero alimentato una vasta rete di canali navigabili con chiatte trainate da cavalli per collegare l'entroterra agricolo ai porti.



Figura 23 - Jean-Claude N. Forestier, il Parque Saavedra

La Mostra del giardino italiano a Palazzo Vecchio (1931)

Quanto alla cultura italiana dell'arte dei giardini non furono tra le due guerre espressioni di avanguardia. Si rivendicò il primato italiano nel corso della storia.

Nel 1924 viene pubblicato "*Il giardino italiano*" di Luigi Dami⁵, nominato dal 1921 ispettore della sovrintendenza alle antichità e Belle Arti di Firenze. Il libro, fornito di un materiale

⁴ Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo, L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*. Zanichelli, Bologna, 1993, pag. 280-281.

⁵ L. Dami, *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1924.

iconografico composto da 351 tavole scelte in gran parte tra opere di pittura, propone un'ambiziosa ricostituzione del giardino italiano a partire dal Medioevo sino alla fine del Settecento, secolo che per Dami, segna l'inizio della decadenza del giardino italiano.

Sette anni dopo, nel 1931 nel **Salone dei Dugento** di Palazzo Vecchio a Firenze fu inaugurata la **Mostra del giardino italiano** che comprendeva un ricchissimo repertorio di 4000 opere dedicato alla iconografia storica sul tema del giardino a partire dal Medioevo fino alla fine del Settecento.

L'obiettivo dichiarato era quello di mostrare che l'arte del giardino italiano era rimasta al centro dell'attenzione europea «*per quasi duemila anni*». Nella presentazione del catalogo lo scrittore, critico d'arte e giornalista del Corriere della Sera **Ugo Ojetti** (1871-1946), Presidente della Commissione esecutiva, scriveva:

*«Con questa Mostra del Giardino Italiano Firenze vuole tornare alle grandi Mostre storiche che, nel 1911 con la Mostra del Ritratto Italiano, e nel 1922 con quella della Pittura Italiana del '600 e del '700, sono state il vanto [dell'Italia]. Anche questa Mostra intende rimettere in onore un'arte singolarmente nostra che dopo aver conquistato il mondo sembrò offuscata da altre mode o nascosta sotto nomi stranieri».*⁶

Come per le Mostre del 1911 e del 1922 da lui curate (la Mostra del Ritratto Italiano nel 1911, quella della Pittura Italiana del '600 e del '700 nel 1922), Ojetti sottolinea il proposito di imprimere all'esposizione un carattere storico funzionale al processo della politica culturale di autocelebrazione adottato in quegli anni di consolidamento del regime fascista.

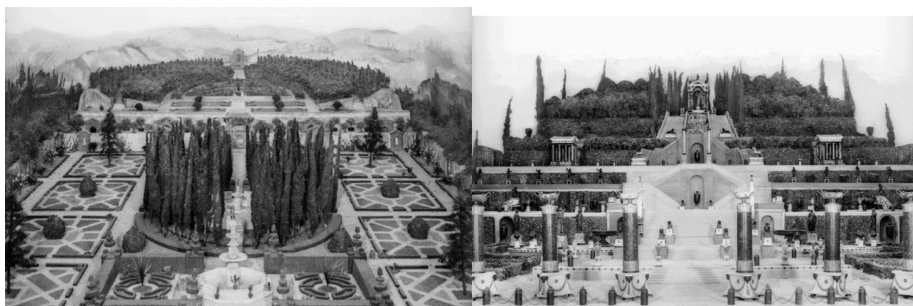


Figura 24 – Mostra del Giardino Italiano, 1931. Modello del giardino fiorentino del '500 e del Giardino neoclassico lombardo

*«Nella Mostra del giardino italiano vengono messe in luce le componenti nazionalistiche di un'operazione, che nonostante il consenso di scrittori, storici dell'arte, architetti e urbanisti⁷, non riuscì ad occultare all'ombra delle glorie del passato l'assenza di una seria politica degli spazi verdi nelle città italiane del Ventesimo secolo».*⁸

⁶ Comune di Firenze, *Mostra del giardino italiano*. Catalogo, Firenze, Palazzo Vecchio, 1931, p. 23.

⁷ Tra gli altri il collezionista Achille Bertarelli, Giò Ponti, Tommaso Buzzi, Ferdinando Reggiori, Luigi Piccinato.

⁸ Marilù Cantelli, *La Mostra del giardino italiano a Palazzo Vecchio*, <https://doi.org/10.4000/cei.1959>