

TESI
SCIENZE TECNOLOGICHE

– 11 –

TESI
SCIENZE TECNOLOGICHE

1. Gabriele Paolinelli, *La frammentazione del paesaggio periurbano. Criteri progettuali per la riqualificazione della piana di Firenze*, 2003
2. Enrica Dall'Ara, *Costruire per temi i paesaggi? Esiti spaziali della semantica nei parchi tematici europei*, 2004
3. Maristella Storti, *Il paesaggio storico nelle Cinque Terre: Individuazione di regole per azioni di progetto condivise*, 2004
4. Massimo Carta, *Progetti di territorio. La costruzione di nuove tecniche di rappresentazione nei Sistemi Informativi Territoriali*, 2005
5. Emanuela Morelli, *Disegnare linee nel paesaggio. Metodologie di progettazione paesistica delle grandi infrastrutture viarie*, 2005
6. Fabio Lucchesi, *Il territorio, il codice, la rappresentazione. Il disegno dello statuto dei luoghi*, 2005
7. Alessandra Cazzola, *I paesaggi nelle campagne di Roma*, 2005
8. Antonella Valentini, *Progettare paesaggi di limite*, 2005
9. Laura Ferrari, *L'acqua nel paesaggio urbano. Letture esplorazioni ricerche scenari*, 2006
10. Michele Ercolini, *Dalle esigenze alle opportunità. La difesa idraulica fluviale occasione per un progetto di "paesaggio terzo"*, 2006

Anna Lambertini

Fare parchi urbani

Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa

Firenze University Press
2006

Fare parchi urbani : etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa /
Anna Lambertini. – Firenze : Firenze university press, 2006.
(Tesi. Scienze Tecnologiche; 11)

Edizione elettronica disponibile su <http://e-prints.unifi.it>

ISBN-10: 88-8453-540-9 (online)

ISBN-13: 978-88-8453-540-5 (online)

ISBN-10: 88-8453-541-7 (print)

ISBN-13: 978-88-8453-541-2 (print)

711 (ed. 20)

Architettura del paesaggio

© 2006 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28
50122 Firenze, Italy
<http://epress.unifi.it/>

Printed in Italy



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
Dipartimento di Urbanistica e Pianificazione del Territorio
Dottorato di ricerca in *Progettazione paesistica*

XVII CICLO

FARE PARCHI URBANI

Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa

Dott. Anna Lambertini

Tutor della ricerca

Prof. Augusto Boggiano

Co-tutor della ricerca

Prof. Massimo Venturi Ferriolo

Coordinatore del dottorato

Prof. Giulio.G. Rizzo

tesi discussa il 29 aprile 2005
commissione di tesi: Giulio G. Rizzo, Pier Francesco Ghetti, Raffaele Milani



*Ad Augusta, Michelina, Marisa
e al tempo sensibile delle cose*

Arrivata al termine di questo itinerario di ricerca, mentre finisco di scansionare le ultime immagini e cerco di sistemare come si deve l'impaginazione, scorro mentalmente i nomi delle persone da ringraziare.

Penso ai compagni di viaggio di questi tre anni di Dottorato, colleghe e colleghi del XV, XVI, XVII, XVIII, XIX ciclo. In particolare, per aver condiviso le ansie, i dubbi e *le programmazioni* della fase conclusiva di redazione della tesi, ringrazio Sabrina, Michele, e più da vicino, Antonella, anche per lo scambio fruttuoso di libri, consigli e citazioni. A Silvia sono grata per le preziose conversazioni, l'incoraggiamento, le riflessioni. A Tessa va un pensiero affettivo speciale, per il fondamentale costante supporto e per la pazienza amicale avuta nel gestire i miei episodi *capricorno sotto tesi* in tutti questi mesi in cui abbiamo collaborato per il Master. Un ringraziamento a parte lo aggiungo per Michela Saragoni e Simona Olivieri: senza di loro, e senza i loro caffè tanti momenti in studio sarebbero stati fossili. E restando allo studio di via Lulli, ringrazio Gabriele Paolinelli, per i contributi sul piano scientifico e umano, oltre che per avermi fatto consultare la sua preziosa collezione di *Le vie d'Italia*; Biagio Guccione, con affetto, per aver sempre mostrato entusiasmo per la mia ricerca, per avermi sempre ascoltato, per i buoni suggerimenti e per avermi permesso di saccheggiare la sua biblioteca personale; Gianni Galli, che tra l'altro non ha mai protestato per quella bicicletta, e la Simona Cappellini, per il suo viso sempre sorridente, vitaminico quanto tutta la frutta che le ho rubato!

Ci sono gli amici e le amiche fuori da qui: senza i loro pensieri affettivi, in qualche caso l'ospitalità, il gioco sarebbe stato più duro, a volte insostenibile. Un grazie di cuore a Oronzo, Parisa, Betta, Alessandro, Fabio Salbitano, e a Laura Colini, anche per le faticose letture e riletture, Luigi Latini e la Fabia, che sa bene perché. Anna Costa per avermi ospitato a Barcellona; Beatrice Mosca, neomamma, e Wolfy per avermi aperto la loro casa a Berlino e la strada ad una nuova amicizia. C'è anche Lucia Raffaelli, che è stata di una cortesia e di una disponibilità rara: poter contare su di lei negli ultimi mesi, per la segreteria del Master, mi ha aiutato ad arrivare in fondo senza proroghe!

Un ringraziamento speciale a Lorenzo Vallerini, perché in fondo tutto è cominciato da lì, da quando dieci anni fa' mi chiese di collaborare al suo primo corso di Arte dei Giardini alla Facoltà di Architettura di Firenze.

Un grazie ad Anna Porcinai, gentile e disponibile, per avermi permesso di consultare l'Archivio di Villa Rondinelli e di assaggiare così l'aria dello studio di suo padre, e a Rosetta Raggianti per la gentilezza e l'efficienza con cui gestisce la biblioteca del DUPT.

Ringrazio Sergio, tanto, per essermi stato sempre vicino, per avere letto le bozze e ascoltato con costruttiva attenzione critica le mie letture, e, soprattutto, per avermi aiutato a viaggiare leggera.

Penso anche alla mia famiglia. Ringrazio più che mai le mie due bionde Mariella e Anna ma non trovo parole che siano sufficientemente piene senza sembrare loro melensa; e poi Michele, la Simo e Ciccio. Un pensiero forte a mio babbo e a Giampi, quelli dei tempi buoni e dei tempi difficili.

Rivolgo i miei ringraziamenti ai docenti che mi hanno seguito e indirizzato nella ricerca.

Prima di tutto al nostro vigile coordinatore del Dottorato, Giulio G. Rizzo, a cui sono grata anche per le opportunità da lui costruite con fatica e determinazione per dottorandi e dottori di ricerca: in particolare i seminari di tesi sono stati per me un'occasione preziosa di arricchimento scientifico e culturale, così come tutte le iniziative di scambio e collaborazione tra dottorandi. Ai professori membri del collegio docenti, ed in particolare a Gabriele Corsani, Maria Cristina Treu, Antonello Boatti e Danilo Palazzo, per i colloqui e i suggerimenti forniti; un ringraziamento va con speciale riguardo a Guido Ferrara, per la stima dimostrata, i preziosi consigli e per tutte le revisioni volanti che gli ho rubato.

Infine, un pensiero di stima e sincero affetto per Augusto Boggiano e Massimo Venturi Ferriolo, insostituibili e pazienti guide, senza le quali questa ricerca avrebbe potuto più volte restare una deprimente matassa ingarbugliata, ed io perdermi infruttuosamente nella intricata selva filosofica!

(febbraio 2005)

L'autrice, per quanto è stato possibile, ha sempre citato la provenienza delle illustrazioni. Per le immagini di cui non è stata rintracciata la fonte, l'autrice si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze. Si precisa in ogni caso che la presente è una pubblicazione scientifica destinata agli studenti universitari.

INDICE

pag.

- 7 PRESENTAZIONE
di Augusto Boggiano
- 9 INTRODUZIONE
11. Tema della ricerca
Fare parchi - Piattaforma teorica - Obiettivi e metodi di lavoro - Esiti - Struttura della ricerca
19. Se parliamo di etiche ed estetiche del paesaggio
- 29 PARTE I. MEMORIA
31. RADICI STORICHE
33. Il parco urbano: evoluzione di un'idea
Quando si dice parco - Parchi e giardini nel secolo dell'estetica: il Bello e l'Utile della Natura nella città Settecentesca - Urbanizzazione e scena pubblica nell'Ottocento europeo - Parchi, giardini e promenades: Parigi capitale della modernità - Il parco come principio per la crescita della città - Dal parco come affermazione di identità nazionali al verde urbano - Parchi e giardini pubblici a rischio di estinzione nel clima culturale del boom economico - Un quadro italiano - La Scuola francese - Etica ambientale, prospettiva ecologica - Il caso Barcellona: etica democratica ed estetica dello spazio pubblico - La Villette: il parco come evento - Dieci punti facili
109. Il parco e la città. *Central Park* e la forza del mito
Central Park come simbolo e come paradigma culturale – Relazioni vantaggiose
121. Modelli etici/estetici
Il parco per i piaceri del popolo - Il parco della riforma urbana – Il parco delle identità nazionali e culturali – Il parco funzionale e ricreativo – Il parco ecologico-sociale – Il parco come figura urbana – Il parco come evento – Il parco come spazio etico ed estetico
129. MATRICI CULTURALI
131. Regole tra arte e natura
Natura sottomessa, natura libera - Mimesis e idee di terza natura - Bellezza della natura e critica del guardare - La Natura riprodotta: immagini ideali, luoghi reali - La Natura nell'Arte della prima metà di Novecento: un repertorio - Nature immaginate, nature ricreate
155. Visioni estetiche anticipate: arte ed ecologia
Land Art, Earth Art, Environmental Art e dintorni
161. Stili e tipi
Uno stile da figurina - Tre stili paradigmatici più uno - Tipi di parchi
- 173 PARTE II. ITINERARI (TRA ETICHE ED ESTETICHE)
175. FARE PARCHI PER LE SOCIETÀ DEL XXI SECOLO
177. Valori in gioco e processi di modernizzazione
Un nome per la nostra epoca - I valori del contemporaneo: qualità, memoria, identità - Trasformazioni urbane tra miti della modernità e impulsi di modernizzazione – Modernità e Modernismo per la ricostruzione della città del Novecento - La condizione postmoderna - Due dimensioni culturali: il gioco degli opposti o delle mutue, negate, reciprocità? -

201. Specie di parchi nella città contemporanea
La seduzione del luogo reale - Funzioni del parco urbano - Specie di parchi (specie di spazi verdi di città) - Una rassegna
219. LETTURE
221. La varietà del Bello
Il bello delle nuove nature urbane - Costruire identità locali: temi del progetto paesaggistico.
227. Categorie etiche/estetiche
Perché adottare delle categorie - Un quadro indicativo - Pensiero Minimale - Pittresco astratto - Tensione decostruttivista/perpaesaggi - Paesaggi frattali – Surreale/Cyberpop - Infra-ordinario - Sublime post-industriale - Estetica ecologica-naturista - Classici Contemporanei - Estetica della poesia concreta
241. Un orientamento prevalente: pensiero minimale
Principi e meccanismi formativi - Mutazioni, limiti e processi di estetizzazione del Minimale - Le teorie applicate alla progettazione degli spazi aperti: matrici, autori approcci.
261. DUE CITTÀ
263. Barcellona: conservare il senso dell'innovazione
273. *Un atlante dei parchi urbani*
Parc de l'Avenida Diagonal, Parc de la Estacion Nort, Parc de el Camp de Futbol, Parc Central Nou Barris, Parc de la Solidaridad, Parc del Nus de la Trinidad, Parc de les Pinetones, Parc de Can Zam,
293. Berlino: sperimentare la tradizione
303. *Un atlante dei parchi urbani*
Giardino del Museo Ebraico, Mauer Park, Invaliden Park, Natur Park Südgelände, Priester-Pape-Park, Adershof Natur-Park, Waldpark (Potsdam).
321. PARTE III. NARRAZIONI
323. TEMI E STRUMENTI
327. Il giardino come metafora etica
L'attualità dell'arte dei giardini nella costruzione dell'immaginario urbano - Il giardino testo etico ed estetico - Il processo comunicativo - Arte dei giardini e testualità estetica
339. Una filosofia di progetto
Forze in gioco - Il parco come spazio narrativo – Un'etica dei risultati
347. Struttura narrativa dello spazio
Usare i pattern: riferimenti - I pattern: definizioni e tipi - Paesaggi narrativi: pattern e temi - Pattern narrativi strutturanti: Limiti, Percorsi, Ambiti spaziali omogenei (Cronotopi).
361. Grammatiche del Bello
La grammatica della natura - La grammatica della fantasia - La grammatica della visione – E per finire un compendio di grammatiche: la grammatica dei giardini
385. CONCLUSIONI
387. Un codice per il paesaggista?
Per una cultura del progetto di parco urbano come spazio etico ed estetico - L'arte dei giardini e dei paesaggi come speranza progettuale.
399. BIBLIOGRAFIA

L'intento dichiaratamente pragmatico del titolo "fare parchi urbani" si scontra dialetticamente con il sottotitolo speculativo "etiche ed estetiche del progetto contemporaneo" ed è un significativo e programmatico assunto della tesi: continuo confronto degli opposti, alla costante ricerca di una composizione degli stessi in una sintesi propositiva capace di fornire un metodo progettuale per creare spazi aperti urbani, secondo obiettivi di qualità. Il voler fare impone subito le domande per chi farlo, in quale luogo ed in quale tempo farlo e poi come farlo, come poterlo realizzare e come tradurre in forme estetiche le funzioni urbane, ecologiche e sociali che motivano gli investimenti economici della collettività.

Dall'esergo iniziale l'autrice ci fa comprendere subito le sue intenzioni: si tratta di addentrarci in un fitto bosco nel quale forse troveremo i funghi che non ci nascono in bocca, e così inizia un difficile cammino, che spesso assume le caratteristiche di un percorso iniziatico per il raggiungimento degli strumenti idonei e necessari per "progettare i parchi pubblici contemporanei come metafore della natura e della *leggibilità del mondo*, e come spazi destinati a soddisfare bisogni e necessità (fisiche, psicologiche, culturali) degli abitanti delle città, quando non addirittura a concorrere ad orientarne il modello di vita nel quotidiano."

Il percorso seguito risulta particolarmente affascinante e di grande interesse già nel suo snodarsi come sequenza articolata di contrapposizioni e contrasti, di affermazioni e smentite, di passaggi contorti e di aperture luminose. Il sentiero nel bosco, ben lungi dall'essere delimitato e lineare, si dirama in una pluralità di diverticoli apparentemente a fondo cieco, ma che presto si configurano come percorsi fondamentali per rimettere in discussione molti degli stereotipi riguardanti il parco urbano, così come gli assunti correnti di estetica e di etica.

La tesi è un progetto di parco: sembra cioè configurarsi come struttura compositiva di un parco urbano, recuperando gli stessi temi progettuali di cui si tratta come elementi costitutivi di un racconto progettuale che, infine, scopriremo essere il messaggio conclusivo, il risultato operativo della proposta metodologica.

Il percorso che si trova immediatamente all'interno dell'intricata selva delle ormai codificate definizioni di parco urbano e di giardino, messe più avanti in discussione dalle più recenti ibridazioni lessicali di infra-parchi, parchi-scultura, parchi-piazza, trova subito un momento di sicurezza nella casa della *Memoria*, dove la calma lettura della evoluzione delle idee di parco/giardino e delle forme di giardino/parco urbano/spazio pubblico consente di individuare i modelli storici e le matrici culturali che stanno alla base del progetto contemporaneo. Dalla casa della *Memoria* si dipartono alcuni *Itinerari*, due dei quali si snodano in due città europee, Berlino e Barcellona, simbolo del cambiamento della struttura della città e della concezione stessa del parco urbano del ventesimo secolo. Anche qui si tratta di itinerari solo apparentemente facili e sicuri, perché in realtà ci si imbatte continuamente in momenti concettuali che sembrano configurarsi come punti di arrivo e rassicuranti mete, immediatamente ribaltate per presentare il loro lato oscuro di sabbie mobili in cui si può sprofondare, laddove la costruzione di un sistema di parchi e verde urbano coincide con la "definizione di una nuova topografia estetica e sociale, ma anche di una complessa geografia di investimenti economici". In "città sempre più mobili e sempre più incerte nella definizione dei propri limiti, delle proprie forme", il parco urbano "si candida a diventare figura di misura, di controllo dello spazio, un luogo di lettura di uno spazio-tempo del territorio, (...) un ambito di relazioni aperte con i cicli della città, della natura delle ritualità sociali". Alla esasperata dinamicità della trasformazione, il parco si contrappone con la lentezza della crescita degli elementi naturali che lo compongono e si configura come spazio etico ed estetico che consente "di percepire e misurare, con lentezza, oltre a noi stessi, il mondo che abitiamo, con cui ci relazioniamo: diventa generatore di possibilità di senso".

E' in questo suo essere racconto della vita e delle relazioni tra gli elementi dell'universo naturale che il parco urbano diventa messaggio etico ed estetico universale.

Si giunge quindi alla conclusione del percorso *nel bosco* individuando nella *Narrazione* di valori etici ed estetici il fine del progetto di parco urbano “a prescindere dal tipo di meccanismo compositivo adottato e dall’esito formale che si intende raggiungere”, e per questa narrazione si individuano un lessico e “pattern narrativi, intesi come componenti strutturali di base utili alla modulazione del racconto-parco”.

Affascinante, coinvolgente, colto e documentato, il lavoro di Anna Lambertini raggiunge esiti interessanti e significativi nella individuazione di indirizzi progettuali per il parco urbano, venendo a costituire una sorta di manuale culturale utile alla formazione del paesaggista .

Augusto Boggiano,
Firenze, settembre 2006

0. INTRODUZIONE





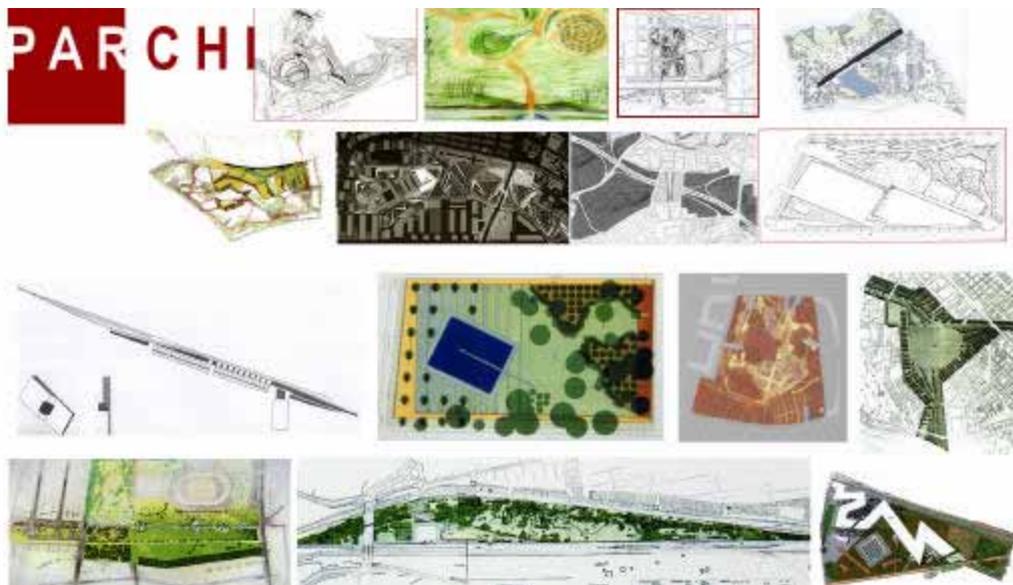
Radiografia di una formica.

*Se i funghi crescessero in bocca
non occorrerebbe andare nel bosco¹.*

Fare parchi

Come tema progettuale, il parco urbano ha conquistato negli ultimi decenni una sua nuova centralità. Il panorama di progetti ed esperienze relativo a questa poliedrica tipologia di spazio aperto è tanto variegato per approcci culturali, poetiche, metodologie operative, criteri compositivi ed esiti spaziali, quanto unificato per finalità progettuali ed intenti che ne sostanziano l'inserimento nella dimensione urbana e paesaggistica.

Risanare, connettere, riqualificare, valorizzare: sono questi gli obiettivi di qualità, imperativi etici, che tornano a scandire la filosofia progettuale di tanti interventi di trasformazione urbana e paesaggistica, riconosciuti ed apprezzati per le loro caratteristiche estetiche. Di volta in volta, le azioni di risanare, connettere, riqualificare, valorizzare, esprimibili attraverso l'esercizio di differenti atteggiamenti progettuali, vengono indirizzate per modificare il carattere di brani di natura (offesa, corrotta, manipolata, abbandonata, riconquistata) e/o di brani di città (compatta, diffusa, frammentata, confusa) fornendo un'articolata gamma declinazioni dello stesso tema. Nell'arco degli ultimi venti anni, il parco pubblico urbano pare quindi essersi evoluto quasi *darwinianamente*, e, adattandosi ai nuovi bisogni urbani ed alle mutate istanze sociali e culturali, si è unito ad altre tipologie spaziali per dare origine a *specie ibride*, che rendono la tassonomia tradizionale, di matrice funzionalista, del tutto inadeguata.



Parchi urbani contemporanei in Europa: un repertorio di progetti

La *biodiversità culturale*² espressa nel trattare forme ed idee di questo spazio-contenitore di natura in città porta il segno dei tempi, ed è strettamente connessa alla crescente complessità dei

¹ Proverbio russo, trasmissione orale. Ringrazio Simonetta Lambertini che me l'ha fatto conoscere.

² Questa espressione è stata utilizzata dal Prof. Pier Francesco Ghetti, nel corso del seminario del Dottorato in Progettazione Paesistica "Fiume, territorio e paesaggio: l'opportunità di un approccio integrato", promosso da Michele Ercolini e Laura Ferrari, il 9/10/2003, presso il DUPT di Firenze. Il concetto di *biodiversità culturale* rimanda alla necessità di lavorare, soprattutto per il progetto di paesaggio, ad una cultura multidisciplinare. Conoscenza di base e conoscenza specialistica dei singoli esperti e dei tecnici chiamati a lavorare insieme, dovrebbero crescere

livelli e dei modi di interazione tra *arte, scienza e tecnica*, raggiunta nell'epoca attuale. La rivoluzione tecnologica ed informatica ha determinato, tra i suoi effetti, anche la consunzione della rigida opposizione tra artificiale/naturale, immaginario/reale, vicino/lontano, ed ha spalancato la porta del quotidiano ai concetti di ibridazione, clonazione, iper-reale, virtuale.

Nuovi vocabolari, visioni e figure hanno forzato il nostro immaginario ed ampliato le possibilità di lettura dei luoghi dell'ordinario, della nostra vita quotidiana.

Nel suo rinnovato vigore, la paesaggistica non poteva non risentire dell'influenza del patrimonio estetico, semantico e figurativo prodotto nel sistema delle arti e delle comunicazioni, e, usufruendo delle prospettive aperte dalla grafica informatica e dalle tecnologie dei GIS, ha tradotto in paesaggi della realtà *pattern* messi a punto con programmi di modellamento territoriale sempre più sofisticati. Gli elementi della tradizione non sono stati però liquidati, ed è al concetto di *pluralità paesaggistica* (determinata da un caleidoscopio di linguaggi, codici e meccanismi compositivi dello spazio disegnato) che possiamo ricondurre i risultati della ricerca estetica e morfologica che, a livello internazionale, caratterizza la costruzione dei parchi contemporanei. Una ricerca applicata, che non possiamo leggere semplicemente come un processo meccanico attivato per depositare più o meno gratuitamente nuovi segni e simboli nei paesaggi del XXI secolo, ma che occorre indagare nella sua necessaria finalizzazione etica³.

Il parco pubblico, la sua storia ce lo racconta, ha un elevato potenziale come contenitore di valori: non solo perché è sempre la manifestazione di un pensare e di un fare *sulla natura e sulla città*, ma anche perché costituisce la rappresentazione di un'idea di spazio sociale e di comunità.

Come espressione delle culture e dei comportamenti delle società che li hanno plasmati, tutti i paesaggi si configurano come realtà etiche e come realtà estetiche. I parchi urbani costituiscono una precisa *forma di paesaggio*, definita in uno spazio limitato e plasmata nel tempo attraverso un processo che, pur restando aperto e dinamico, nella maggior parte dei casi viene predeterminato da uno specifico pensiero progettuale e da modalità di costruzione guidata. I parchi urbani possono essere utilizzati come indicatori degli orientamenti e dello *stato di salute* della cultura di una società in relazione al rapporto uomo/natura, arte/tecnica, spazio pubblico/spazio privato.

"L'agire etico riconduce l'uomo ad assumere la responsabilità dei suoi paesaggi attraverso l'arte(..) L'indirizzo etico della caratteristica del territorio ci indica (...) la realizzazione di giardini e paesaggi come nuova e antica necessità umana e urbana, capace di offrire occasioni multiple, ampie e articolate, adatte a soddisfare molteplici richieste e bisogni individuali e collettivi di spazi vitali"⁴.

Per la crescita della cultura del progetto contemporaneo di paesaggio, la comprensione della piena corrispondenza tra valori etici ed estetici va quindi ritrovata da parte di tutti: committenti, progettisti, cittadini. Del resto, con l'entrata in vigore nel marzo 2004⁵ della *Convenzione Europea sul Paesaggio*⁶, che fissa tra le sue misure specifiche, quello di perseguire "obiettivi di qualità

parallelamente ed accrescersi reciprocamente, in superamento di possibili scogli di tipo metodologico, legati alle diverse forme di approccio scientifico ed epistemologico. La *biodiversità culturale* è quindi da intendersi come ricchezza sociale e risorsa professionale da accumulare.

³ Cfr. con quanto scrive FRANCO MIGLIORINI, in *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Franco Angeli, Milano, 1992, pag. 288. "La vastità delle manipolazioni possibili, e l'entità delle trasformazioni prodotte nella sfera fisica e in quella biologica, rendono però improponibile e impraticabile la elaborazione di un linguaggio attraverso un codice formale predeterminato che fissi univocamente le relazioni tra forma e contenuto; la ricchezza del patrimonio formale passato e di quello presente non pone per altro limiti alle possibilità di rappresentazione ma postula l'esigenza di una finalizzazione della ricerca estetica. Nell'assenza di modelli e nella pluralità dei linguaggi figurativi si rende necessario il ripristino di una immediatezza dei significati e delle loro rappresentazioni: attraverso la forma il disegno del paesaggio deve esprimere gli ideali della società".

⁴ MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Il progetto tra etica ed estetica*, in *Architettura del Paesaggio* N°1, Alinea Editrice, Firenze, dicembre 1998. Pagg. 8 -9.

⁵ La Convenzione, firmata a Firenze il 20 ottobre 2000 da 19 stati, è il primo trattato internazionale che riguarda la tutela, la valorizzazione e la gestione dei paesaggi. Il Trattato è aperto agli stati membri del Consiglio di Europa e all'adesione della Comunità Europea e degli stati europei non membri. La Convenzione è potuta entrare in vigore il 1 marzo 2004, per essere stata ratificata da più di 10 stati europei. Per informazioni aggiornate si rimanda al sito <http://conventions.coe.int>

⁶ CONSIGLIO D'EUROPA, *Convenzione Europea sul Paesaggio*, Firenze 20 ottobre 2000.

paesaggistica" a prescindere dal tipo di paesaggio individuato⁷, la questione ha assunto anche un maggiore peso politico e culturale.

A partire da queste considerazioni, la ricerca affronta una lettura del parco contemporaneo come spazio etico dotato di identità estetica⁸: un tratto costitutivo irrinunciabile per la vivibilità e qualità dei luoghi dell'abitare e del quotidiano.

La definizione di spazio etico non fa riferimento solo ad un generico principio di responsabilità morale, ma, richiamando dalla radice etimologica del termine il senso di *conforme al luogo*, sottolinea la fondamentale importanza di una corrispondenza virtuosa e reale tra spazio progettato e contesto. Il contesto è inteso nella più ampia accezione comprensiva della dimensione fisico spaziale (la città, il paesaggio urbano, il territorio), sociale (la collettività costituita dall'insieme dei fruitori potenziali e reali, con le sue necessità, le sue tradizioni, i suoi riti, le sue aspettative e le sue richieste), temporale (*Zeitgeist*) e culturale (clima estetico generale, valori etici, paradigmi progettuali).

Fare un parco è come esercitare un'arte di relazioni.

Il presupposto teorico che ha guidato lo sviluppo della ricerca è la convinzione che la qualità estetica debba costituire uno degli assi portanti nella redazione e messa in opera di ogni progetto di luogo, qualunque ne sia la destinazione d'uso ed il tipo di fruizione. Perseguire *la bellezza* dei luoghi fa parte della responsabilità teorica ed operativa del progettista che li crea, così come della società che lo interpella. In particolare, recuperata nella sua pienezza di significati la corrispondenza ontologica con il giardino, luogo estetico per eccellenza, il parco contemporaneo, spazio pubblico *bello e utile*, si candida a diventare l'ambito privilegiato delle relazioni umane⁹ ed al contempo della coltivazione/cura del rapporto uomo/natura e uomo/ambiente, che "è *sempre* un rapporto estetico, e non è *mai* un rapporto solamente estetico"¹⁰. Il giardino viene adottato in questo senso come categoria mentale e progettuale di riferimento, come *eutopia possibile* e *metafora etica*.

Partendo dal presupposto che non si può pensare ad una cultura del progetto di paesaggio priva di un pensiero estetico, tema filosofico *essenziale*, il parco urbano viene considerato come prodotto di *un'arte dei giardini e dei paesaggi*. Attraverso un percorso critico-propositivo che guarda sia ai modelli storici, sia agli orientamenti attuali, la tesi intende dimostrare che l'etica del fare parchi implica sempre e comunque una riflessione su principi e idee estetiche¹¹ di natura.

Parlare di *bellezza* per il progetto di parco significa affrontare la questione estetica ponendosi degli interrogativi sul possibile ruolo e valore (semantico, funzionale, ecologico-ambientale, eccetera), nello spazio e nel tempo, di un *luogo di natura in città* con finalità ricreative, ecologico-funzionali e culturali.

E se è vero che nella cultura contemporanea non esiste un ideale estetico prevalente, scorrendo la storia dell'arte dei giardini e dei paesaggi possiamo comunque intercettare la permanenza nel tempo di idee, archetipi, *pattern*, *figure*, che costituiscono un patrimonio di suggestioni e riferimenti progettuali per il *senso del bello* sempre valido.

⁷ Nella Convenzione si fa riferimento a tre livelli di valutazione dei paesaggi: di eccezionale valore, quotidiani, degradati.

⁸ Si fa riferimento alle considerazioni sostenute da Paolo D'Angelo, in *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Editori Laterza, Roma-Bari, 2001. Nel saggio il filosofo propone di leggere *il paesaggio come "identità estetica dei luoghi"*, per legare "il valore del paesaggio alla individualità dei singoli luoghi", offrendoci un'interpretazione che, oltre a svincolarci dalla lettura riduzionista di bel paesaggio inteso in termini di bella veduta o di rispondenza soggettiva emotiva, propone di pensarlo "in senso estetico come infinita pluralità di paesaggi".

⁹ Spiega, in proposito, ancora Massimo Venturi Ferriolo: "Il giardino è un'antica immagine, metafora della <<leggibilità>> del mondo con un senso ampio, uno spazio semantico vasto che assegna a questo luogo l'inventario della vita umana, dove non solo parole e segni, ma anche le cose stesse hanno significati. Tra i più profondi è quello etico: parte dall'ideale rincorso dal moderno, l'integrazione dell'uomo nella natura, nell'unità del cosmo dove troviamo le radici del *genius loci* connesse al carattere di un popolo, al suo *ethos*, che Aristotele considerava il modo consueto di agire, *ethikos*, caratteristico vivere quotidiano legato all'ambiente ideale per la vita dell'uomo. Questo luogo della sua origine non si identifica più con il cosmo, ma con l'unità delle stirpi." In MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori riuniti, Roma, 2002, pag.165.

¹⁰ ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, 1973.

¹¹ Cfr. RENATO RIZZI, *Introduzione*, in EMANUELE SEVERINO, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, pag. 24.

Come nella creazione di ogni *spazio abitabile*, il tema estetico per il progetto di parco urbano è inoltre strettamente correlato a quello di produzione di *benessere*, fisico e mentale, qui saldato all'esaltazione del valore (etico ed estetico) del dato biologico: un parco urbano dovrebbe essere sempre pensato come un contenitore di processi naturali, uno spazio-tempo propizio alla vita (di persone, piante, animali).

Fare un parco vuol dire chiedersi qual è lo scopo di ciò che stiamo facendo, dove e per chi lo stiamo facendo, quali risorse dovremo utilizzare, come questo luogo potrà essere realizzato e gestito, per poi tradurre le funzioni in forme estetiche, le *figure* ideali di natura in spazi reali.

Piattaforma teorica

La ricerca parte dalle seguenti posizioni teoriche:

1. Dopo decenni di asettico spazio verde attrezzato, il *giardino*, spazio estetico per eccellenza, dalla fine degli Ottanta del Novecento è tornato a ricevere attenzione progettuale come categoria (ideale e reale) di riferimento per la costruzione dei nuovi spazi aperti pubblici e dei nuovi paesaggi urbani.

2. Il *parco urbano* è un luogo di segno ambivalente: nasce come spazio destinato alla natura in città ed al contempo come spazio celebrativo dell'urbanità. Fin dalle sue origini si è specializzato per favorire la convivenza tra ambienti naturali e/o rurali e l'ambiente urbano. La storia delle sue idee e delle sue forme è strettamente intrecciata con quella delle idee e delle forme della città e, parallelamente, con l'evoluzione dei concetti di *bello naturale* e *bello artificiale* nell'ambito della produzione artistica.

3. Giardino e parco sono sempre *figure* di natura, e sono categorie progettuali in cui la dimensione temporale e le dinamiche evolutive assumono un valore determinante. Giardino e parco sono pertanto leggibili al contempo *come luoghi* e *come processi*.

4. Come il giardino, il parco nasce in origine come luogo di natura recintato. Quando e dove, con la banalizzazione delle teorie della città funzionalista, si comincia a diffondere l'idea di una *natura attrezzata diffusa*, il parco pubblico perde assieme ai suoi confini anche la sua riconoscibilità simbolica, figurale e nominale e si appiattisce sulla generica definizione di *verde urbano*.

5. Il parco urbano, ontologicamente luogo di innovazione e sperimentazione dei principi della modernità, porta impresse nelle sue forme e nei suoi contenuti le idee dominanti di *natura*, *arte*, e *memoria* della società che lo ha creato¹².

6. Il parco urbano nasce come prodotto di un'arte dei giardini e dei paesaggi: da sempre esiste un rapporto di contaminazione vantaggiosa tra teorie/pratiche del paesaggio ed espressioni/forme del sistema delle arti, non solo plastiche e visive. Nella dimensione contemporanea l'immaginario dei progettisti si è arricchito sempre di più, e, anche grazie al vocabolario figurativo diffuso dagli interventi e dalle esperienze dei movimenti iscritti nell'ambito della cosiddetta arte ambientale ed ecologica, oggi si assiste alla proliferazione di tante diverse idee di *bello in natura* e di *bella natura*.

¹² Si assume come guida l'interpretazione già fornita da Luigi Latini nella sua tesi di Dottorato in Progettazione paesistica dal titolo *Spazi aperti urbani. Percorsi progettuali e metodi di lavoro di tre paesaggisti contemporanei*. Per una sintesi si veda: LUIGI LATINI, *Spazi aperti urbani. Percorsi progettuali e metodi di lavoro di tre paesaggisti contemporanei*, Quaderni della Ri-Vista del Dottorato in Progettazione paesistica, Firenze, Firenze University Press; anno 1, numero 1, gennaio-aprile 2004, pag. 2. <http://www.unifi.it/drprogettazionepaesistica/>

7. Rispetto al rinnovato successo del tema progettuale *parco pubblico urbano* in ambito europeo, e in riferimento al quadro italiano degli orientamenti culturali, disciplinari e professionali attuali, si presenta l'opportunità per considerare gli strumenti e le competenze necessarie alla sua redazione, volgendo verso la tradizione dell'arte dei giardini e dei paesaggi. Nella cultura paesaggistica anglosassone, per esempio, esiste una differenza tra *landscape designer* e *landscape architect*, che rimanda a precisi percorsi formativi con diversa sfumatura specialistica. Per contro, in Italia, oltre a registrare un notevole ritardo culturale nel riconoscimento della figura e del ruolo del *paesaggista* (spesso ancora ritenuto coincidente o interscambiabile con quello dell'architetto, dell'agronomo, del forestale o dell'urbanista), è anche diffusa la tendenza a pensare ingiustamente all'arte dei giardini, rispetto alla pianificazione e progettazione del paesaggio, un po' come ad una sorta di affascinante sorella minore dai gusti passatisti, buona a frequentare, più che studi ed uffici tecnici, salotti animati da signore vestite di sete e chiffon: una attività *frivola*.

8. Appare evidente la crescita di attenzione culturale che negli ultimi decenni si è determinata rispetto a temi di etica, estetica ed ecologia applicati al dibattito sui processi di trasformazione dei sistemi insediativi urbani e metropolitani.

Tutti questi elementi, in diversa misura, risultano materia prima di riflessione per la ricerca: ne formano la piattaforma teorica, costituendo il punto di partenza ed al tempo stesso il punto di arrivo di tutto l'itinerario di lavoro.

Obiettivi e metodo di lavoro

L'obiettivo generale è la ricerca di una teoria per una pratica, quella di *fare parchi urbani*. Fare un parco urbano significa essere in grado di controllare un processo che richiede capacità di anticipazione, definizione, realizzazione e gestione dell'immagine e della realtà di un *luogo di natura con funzioni ricreative e sociali*. Fare un parco urbano vuol dire quindi esercitare una disciplina che richiede specifiche competenze tecniche e pratiche, conoscenze teoriche, senso artistico; significa, anche, saper dar forma ad un sistema di valori che può funzionare come compendio tra cultura urbana e cultura rurale.

Come già sottolineato sopra, il parco urbano contiene tutte le sfumature di senso e significato proprie del giardino, applicate ad un luogo specializzato della città: l'idea è di recuperare pienamente la forza espressiva, filosofica e la complessità multi-disciplinare alla base della teoria e della pratica della tradizionale arte dei giardini e dei paesaggi, per progettare i parchi pubblici contemporanei come metafore della natura e della *leggibilità del mondo*, come spazi destinati non solo a soddisfare i bisogni e le necessità (fisiche, psicologiche, culturali) degli abitanti delle città di oggi, ma anche ad essere teatro dei loro *sogni*.

La ricerca segue un percorso che si snoda su tre specifici piani di indagine, tra loro strettamente integrati ed interrelati:

- 1. analisi storica;*
- 2. proposta interpretativa;*
- 3. indirizzi progettuali.*

A questi tre livelli di approfondimento critico corrispondono puntualmente le parti in cui è stato articolato l'indice della tesi.

Nella prima parte, *Memoria*, si è cercato di definire uno sfondo teorico e storico di riferimento al tema generale. Viene delineato un itinerario che, ripercorrendo le principali tappe delle trasformazioni delle idee di parco/giardino e delle forme di giardino/parco urbano/spazio pubblico,

conduce alla individuazione di matrici e modelli, utili per interpretare orientamenti e caratteri del progetto contemporaneo di spazio aperto urbano.

Nella seconda parte, *Itinerari (tra etiche ed estetiche)* si appunta l'attenzione sul parco come *prodotto culturale* della società che lo ha creato e come categoria progettuale propria di una *nuova arte dei giardini e paesaggi*. La linea di riflessione critica scelta scorre per sottolineare il ruolo del progettista di parchi come traduttore di valori etici ed estetici generali, applicati a realtà locali.

Una ricognizione nel territorio dei parchi europei fornisce poi un quadro di luoghi, esperienze, temi progettuali e permette di predisporre possibili chiavi di lettura della *varietas* morfologica ed estetica del contemporaneo: vengono introdotti i concetti di *specie di parco* e di *categoria etica-estetica*.

Due città europee simbolo del cambiamento, Berlino e Barcellona, costituiscono gli scenari entro cui si svolgono due percorsi di esplorazione delle forme del paesaggio urbano contemporaneo, scelti tra i tanti possibili. Una schedatura di parchi è stata composta adottando il dispositivo critico approntato.

La terza parte, *Narrazioni*, propone un *modus operandi* per il progetto di parco urbano. Richiamando la tradizione disciplinare dell'arte dei giardini e dei paesaggi, e riconoscendo il parco urbano come una *forma del tempo e nello spazio*, si suggerisce l'adozione di un dispositivo narrativo per organizzare il processo progettuale.

Esiti

La ricerca, per ognuno dei tre piani di approfondimento critico, ha permesso di elaborare alcune chiavi di lettura originali, individuate seguendo una logica progettuale.

Dal livello della *Memoria*, il percorso condotto dentro la storia del parco pubblico, dal Settecento ad oggi, porta ad una interpretazione delle evoluzioni delle forme e delle idee per *modelli etici/estetici* e alla individuazione dei caratteri e dei meccanismi compositivi dei tre principali *stili* della storia dell'arte dei giardini e dei parchi: classico, paesaggistico, funzionalista.

E' qui che si precisa una prima più ragionata definizione del parco urbano come *spazio etico*, ambito di reciproche e vantaggiose corrispondenze e relazioni tra luoghi, persone, memorie, valori globali e locali, funzioni diverse, politiche dello spazio pubblico, idee di natura e di ambiente, e *spazio estetico*, cioè ambito di produzione di esperienza estetica *nella* natura e *della* natura in un ambiente reale e oggetto di valutazione estetica. Un concetto fondativo è fissato: il parco varia i suoi connotati al variare del *clima estetico* e culturale e delle forme di città, ma anche al variare della struttura, economica e politica, della società che lo crea.

Dal livello degli *Itinerari*, emergono altri strumenti di interpretazione:

- a. *specie di parchi*, con un abaco di riferimento proposto ad interpretazione della *varietas* morfologica delle applicazioni del progetto contemporaneo, in cui si assume il concetto di ibridazione tra tipologie tradizionali come chiave di comprensione del panorama europeo;
- b. *categorie etiche ed estetiche del progetto contemporaneo*, individuate valutando le *forme* dei parchi in relazione alle *idee* che le hanno plasmate;
- c. due *atlanti*, costituiti da una schedatura critica di quindici parchi, scelti tra i tanti realizzati a Berlino e Barcellona negli ultimi vent'anni, e visitati direttamente.

Nell'ultimo livello, *Narrazioni*, viene delineata una *filosofia progettuale*, basata sulla trilogia teorizzata dal filosofo francese Paul Ricoeur: *prefigurare, configurare, rfigurare*.

A questa sono affiancati alcuni *strumenti culturali per una progettazione in chiave etica/estetica*. Facendo ricorso agli assunti epistemologici dell'estetica semiologica e della teoria della *Gestalt*, si considera il parco come un testo narrativo ed il racconto una forma di progetto. La narrazione

di valori etici ed estetici diventa il fine del progetto, a prescindere dal tipo di meccanismo compositivo adottato e dall'esito formale che si intende raggiungere.

Gli strumenti individuati sono compresi in tre categorie:

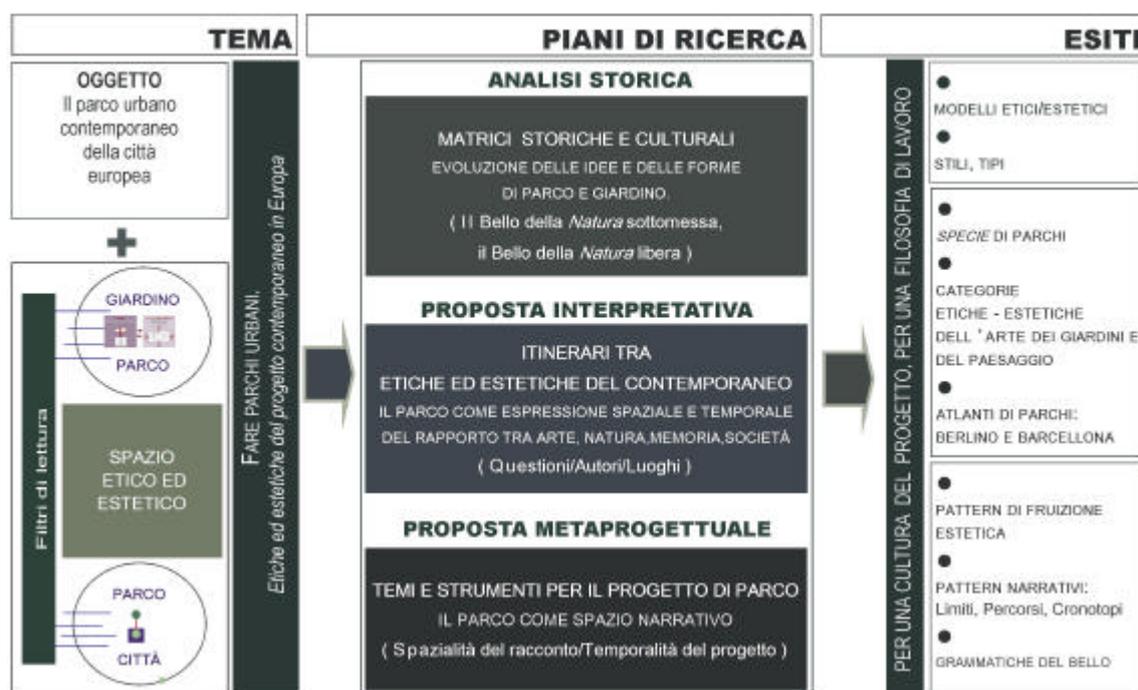
pattern di fruizione estetica, da intendersi come strumenti guida del primo livello della riflessione progettuale;

pattern narrativi, necessari per costruire una *struttura narrativa dello spazio*. Limiti, ambiti spaziali omogenei/cronotopi¹³, percorsi, sono i tre gruppi di *pattern narrativi*, intesi come componenti base per la modulazione del racconto-parco;

grammatiche del bello, da intendersi come sistemi di regole con cui confrontarsi. La ricerca propone tre grammatiche base: della natura, della fantasia, della buona visione.

Il percorso di ricerca si chiude ad anello, con alcune considerazioni sul *fare parchi* come attività etica ed estetica intesa come declinazione di un'arte contemporanea dei giardini e dei paesaggi: *Arte, Natura, Memoria e Società* continuano a valere come le principali forze in gioco con cui il tecnico/progettista è destinato a confrontarsi.

Struttura della ricerca



¹³ I *cronotopi* designano gli ambiti spaziali omogenei, interni al parco, la cui identità è considerata nella fusione tra dimensione spaziale e temporale. La denominazione è stata presa in prestito da MICHAEL BACHTIN, in *Estetica e Romanzo*, (1975), Einaudi, Torino, 1997. Il critico russo definisce in questa opera il cronotopo "l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi ma non del tutto), a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)", pag. 230.



"Linea della Bellezza" da *Analysis of Beauty* di William Hogarth (1753)

"bellezza:
in un buco degli *shoji*
scorre il fiume celeste"
(Kobayashi Issa, 1763 - 1828)¹⁴

L'utilità dell'inutile tra malintesi ed enigmi

Le argomentazioni sulla definizione della qualità estetica di luoghi e paesaggi di nuova creazione, da tutelare o da "restaurare" tendono, tradizionalmente, a far nascere polemiche e discussioni tra addetti ai lavori e non, anche quando attorno al tavolo di confronto sono seduti specialisti provenienti dai medesimi ambiti disciplinari o che condividono analoghi percorsi formativi. Ciò che crea sempre un certo imbarazzo è la definizione di criteri di scelta e modalità operative con cui passare da generiche linee guida a pratiche e puntuali trasformazioni, o forse, più semplicemente, il momento in cui diventa urgente la conversione di vaghe *belle idee immaginate* in *belle realtà condivisibili*.

Le consuete *istruzioni tecniche* non sono di per sé sufficienti: c'è da lavorare (come amministratori, come tecnici, come comuni cittadini) alla formazione di un comune *senso estetico del paesaggio* che ci porti, da una parte, ad accettare quel margine di a-scientificità alla base di ogni argomento estetico (margine che va lasciato per forza al fattore prospettico e soggettivo¹⁵, individuale o collettivo che sia), e dall'altra a comprendere pienamente il valore di una assunzione di responsabilità, condivisa e consapevole, rispetto ad ogni scelta di trasformazione qualitativa di territori e paesaggi.

Di fatto, se è facile trovarsi d'accordo, oggi, sulla necessità di perseguire obiettivi di *qualità estetica* dei luoghi, più difficile diventa stabilire *come* operare, a livello locale, senza cadere nella proposizione di insostenibili *clichè* paesaggistici.

Mentre la qualità ambientale, ad esempio, è testabile grazie all'applicazione di set di indicatori scientificamente determinati, quella paesistica è più difficile da determinare, per la difficoltà a stabilire parametri oggettivi relativi a valutazioni estetiche e percettive. Intanto, c'è la questione dell'eterna domanda su cosa sia la bellezza, e poi su cosa faccia bello un paesaggio, rurale, naturale o urbano che sia. Studi specialistici relativamente recenti sostengono che la *bellezza sociale o urbana* è un insieme quantificabile¹⁶: con recuperato *moderno* ottimismo, si afferma che "la bellezza è una quantità oggettivamente quantificabile in tutti i suoi aspetti, che permette un certo margine di flessibilità individuale, ma per il resto è invariabilmente espressa dal grado di vicinanza raggiunto dalla forma di un oggetto in relazione alla funzione che gli è intrinseca"¹⁷.

¹⁴ Gli *shoji* sono i pannelli scorrevoli di carta e telaio in legno che creano le divisioni nello spazio delle case tradizionali giapponesi. In ELENA DAL PRA, a cura di, *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Oscar Mondadori, Milano 1998. Pag. 230

¹⁵ In uno scritto elaborato tra il 1956 ed il 1959, *Note sui limiti dell'estetica*, un giovanissimo Umberto Eco del periodo "pre-semiotico", si interroga su cosa significhi parlare scientificamente di un'opera d'arte. Dopo aver dichiarato che il problema dell'estetica non è dare una *regola* del giudizio, bensì di rendere il giudizio possibile, conclude affermando: "La massima scientificità dell'estetica non viene raggiunta stabilendo scientificamente (secondo leggi psicologiche o statistiche) le regole del gusto, ma definendo la a-scientificità della esperienza del gusto ed il margine che in essa va lasciato al fattore personale e prospettico". Cfr. UMBERTO ECO, *La definizione dell'arte*, Bompiani, Milano, 1990. Pagg. 48 - 61.

¹⁶ Cfr. PAOLA PUMA, *Periferie moderne e recupero delle qualità urbane*, in ROBERTO MAESTRO, *Il Bello ed il Brutto. Strategie per la difesa della città*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2002. Pag. 84.

¹⁷ Cit. da PAOLA PUMA, *Ibidem*. Da L. KHOR, *La città a dimensione umana*, Red, Como, 1992, pag. 40.

Queste posizioni teoriche paiono prospettare una sicura soluzione del problema rilanciando una idea deterministica di *bellezza* dei luoghi come prodotto della consequenzialità tra *forma* e *funzione*, con buona pace di tutte le interpretazioni estetico-semiologiche e le possibili corrispondenze equivoche tra denotazione e connotazione¹⁸. Anche sforzandosi a prendere per buona l'interpretazione di bellezza che lo studio citato offre, non abbiamo cancellato quello spazio impalpabile al margine del concetto di *Bello*, quel tratto di indefinitezza, di a-scientificità, che appartiene al campo dell'estetica. Avvicinarsi ad esso resta così, per molti tecnici e specialisti abituati a lavorare nel rigore dei parametri scientifici, motivo di un certo disagio, di diffidenza, quando non addirittura di collerica avversione.

Accanto alla obiettiva difficoltà a trattare una disciplina dai confini "incerti, mobili, in continuo spostamento"¹⁹, e che non risulta dotata "di un oggetto (di indagine) in tutti i sensi determinato"²⁰, c'è da considerare però anche la pervicace resistenza di molti, e molto radicati, pregiudizi teorici e malintesi culturali formati all'interno degli specialismi disciplinari.

Nel tentativo di tracciare una linea di chiarezza rispetto alle questioni che compongono il filtro di lettura dell'oggetto della ricerca - il parco urbano contemporaneo come spazio etico ed estetico - pare opportuno provare a costruire qui un itinerario interpretativo in tre tappe²¹.

Questo nel tentativo di fissare buoni argomenti a favore del recupero di un uso consapevole del *senso estetico del paesaggio*, inteso come vera e propria risorsa culturale e come paradigma progettuale costitutivo di ogni valutazione e azione di trasformazione dei luoghi.



Bellezza, variazioni sul tema nel mondo dell'arte. *Venere di Willendorf*, (XXX millennio a.C.), *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli (1482 c.a.), *Aha oe fei?* di Paul Gauguin (1892), *Grande Driade* di Pablo Picasso (1908), *Salomé* di Gustav Klimt (1909) (rielaborazione di riproduzioni tratte da *Storia della Bellezza*, a cura di Umberto Eco, Bompiani, 2004).

1. *Trattare di estetica non vuol dire assegnare giudizi su ciò che è bello e ciò che è brutto. L'estetica del paesaggio non si occupa necessariamente di bei paesaggi 'artistici'.*

Spiega Massimo Modica, in *Che cos'è l'estetica*, che ancora non molto tempo fa l'estetica veniva definita 'scienza della bellezza' e che sulla base di questa definizione molti immaginavano (e forse ancora immaginano) che ne dettasse quindi le regole. Ma, argomenta l'autore, poiché "i confini tra bello e brutto sono incerti, dettati dalle convenzioni del tempo e della società, o dal gusto personale e variabile di ognuno", come si può pensare che possa legittimamente esistere una scienza del bello? E ci ricorda che già Voltaire, nel suo *Dizionario Filosofico*, nel 1764 scriveva alla voce *Bello, Bellezza*: "La bellezza, per il rospo, è la sua femmina, con i suoi due grossi occhi rotondi sporgenti dalla piccola testa, la gola larga e piatta, il ventre giallo, il dorso bruno". A ciò il filosofo francese aggiungeva che, probabilmente, interrogati sulla questione del

¹⁸ Cfr. ad esempio con gli studi di UMBERTO ECO ed in particolare con *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1977.

¹⁹ SERGIO GIVONE, *Prima lezione di estetica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003. Pag. 6.

²⁰ Cfr. EMILIO GARRONI, *Temi per l'estetica*, pag. IV di PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001.

²¹ Alcuni testi - chiave sono stati indispensabili per entrare nel cuore della riflessione proposta. Una specie di mappa di orientamento teorico è stata costruita con elementi desunti da: *Il paesaggio e l'estetica*, di Rosario Assunto, *Etiche del paesaggio* di Massimo Venturi Ferriolo, *L'arte del paesaggio* di Raffaele Milani, *Estetica della natura* di Paolo D'Angelo, *Che cos'è l'estetica* di Massimo Modica, *Prima lezione di estetica* di SERGIO GIVONE.

Bello, i filosofi avrebbero risposto “con incongruenze diffuse”, e il diavolo che “il bello è un paio di corna, quattro zampe a grinfia, e una coda”²².

Vale la pena cominciare allora questo breve percorso attraverso luoghi comuni e malintese interpretazioni, ricordando che l'estetica è una “specifica branca della filosofia”, che oltre ad occuparsi “della cosiddetta esperienza artistico-estetica”²³ riflette intorno all'idea di bellezza e intorno alle forme, le teorie, i linguaggi, i problemi dell'Arte.

Cos'è, e come si può definire l'esperienza estetica? Non si tratta di una esperienza che ha valore conoscitivo e neppure pratico, spiega Sergio Givone, ma è nondimeno “esperienza che parla al cuore e alla mente come nessun'altra. Per certi aspetti irrinunciabile, se pensiamo a come ne saremmo impoveriti caso mai cessasse o ci fosse impedita. Fatta non solo per piacere ma per sedurre, produce spesso un coinvolgimento di gran lunga superiore alle attese: come se ne andasse di noi e del nostro modo di stare al mondo”²⁴.

Allora, possiamo pensare all'esperienza estetica, come a qualcosa che, tutt'altro che inutile, è fondamentale per rendere piena e più felice la vita, nella sua quotidianità come nei momenti eccezionali di ogni individuo.

È qualcosa che possiamo provare per esempio grazie ad un'opera d'arte, ad una persona, o ad un paesaggio (rurale, urbano, alpino, marino....).

Riguardo all'esperienza estetica del paesaggio, Rosario Assunto nelle sue riflessioni filosofiche indica la *inseparabilità della contemplazione (del paesaggio) dallo stesso viverci dentro*, mettendo così in evidenza il legame profondo tra vita quotidiana ed esperienza estetica dei luoghi, ponendo le basi di un'etica della contemplazione²⁵. Mentre, di solito, per fruire di un'opera d'arte (che si tratti di leggere di una poesia, di vedere un film, di osservare un quadro, eccetera) dobbiamo scegliere un momento e un luogo speciali nella nostra quotidianità, il paesaggio, soprattutto nella sua dimensione urbana è metaspazio in cui viviamo, ed è qualcosa che ogni giorno coinvolge i nostri sensi e su cui ogni giorno, anche nel nostro *infra-ordinario*²⁶, possiamo esercitare una critica del guardare e del sentire.

Una critica che ci permette di “giudicare il paesaggio, interpretarlo, e intervenire su di esso per modificarlo; oppure mimarlo artisticamente (in modi che possono essere quelli della pittura come dell'arte letteraria, poesia e prosa; o anche della musica descrittiva, e non soltanto di questa); o addirittura costruirlo *ex novo*, in quella architettura del paesaggio in cui si sviluppa, crescendo sopra se stessa, l'arte, come diceva Kant, di *disporre bellamente i prodotti della natura*.”²⁷

Nel 1973, durante un ormai storico convegno dal titolo secco “*Architettura del paesaggio*” organizzato a Bagni di Lucca, Guido Ferrara proponeva un'appassionata relazione in cui definiva il paesaggio come una risorsa dalla caratteristica particolare: la riproducibilità, ponendo così l'accento sul tema del paesaggio come espressione del rapporto tra società e territorio abitato, *usato e consumato*. E affermava: “se il bel paesaggio scompare, noi possiamo sempre fare in modo di attuare dei nuovi paesaggi, ancora belli ma in modo diverso, perché rispondenti maggiormente ai nostri nuovi bisogni, e certamente più rispondenti di quelli che si creano naturalmente rinunciando del tutto ad operare, magari nell'illusione di *conservare*. Occorre riconoscere che non si può continuare a nascondere (dietro la storia) la nostra sostanziale

²² Cfr. MASSIMO MODICA, *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma, 1987. Pag. 12.

²³ MASSIMO MODICA, *Ibidem*.

²⁴ SERGIO GIVONE, *Prima lezione di estetica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003. Pag. 6.

²⁵ Cfr. MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma, 2002. Pag. 144. Il tema dell'etica della contemplazione riscontrato in Rosario Assunto, viene ampiamente trattato e approfondito da Venturi Ferriolo. “Il paesaggio diventa un'etica per superare le contraddizioni ideologiche e cercare le soluzioni nella realtà presente”. Op. cit. Pag.155. Cfr. anche con ANNA LAMBERTINI, *Sulle etiche del paesaggio*, primo dei *Tre Pre-testi per le discussioni seminariali*, parte seconda dei contributi di sintesi relativi al Ciclo di Seminari sull'Estetica del Paesaggio, “Quaderni del Dottorato in Progettazione paesistica”, N. 2, anno 1, maggio-agosto 2004.

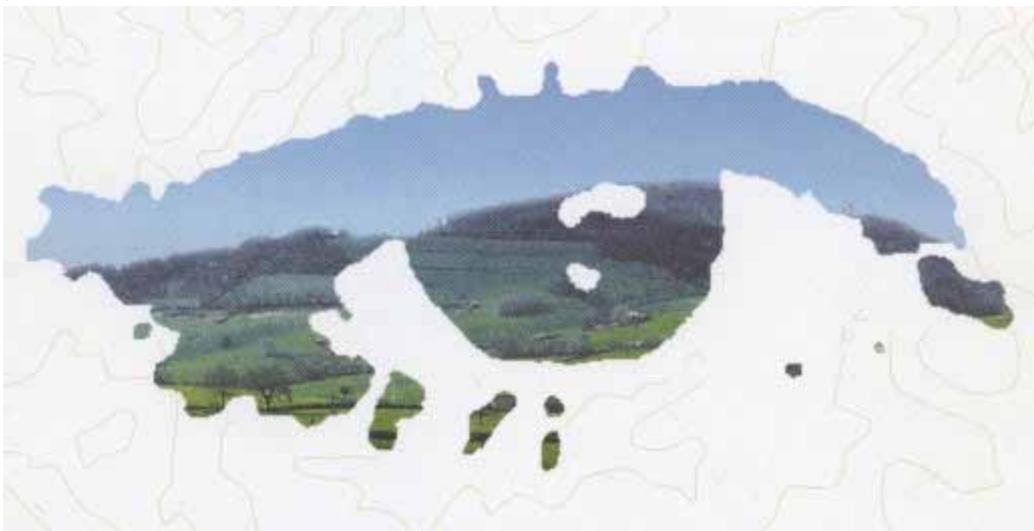
²⁶ Con riferimento all'opera omonima di Georges Perec. “Quello che succede veramente, quello che viviamo, il resto, tutto il resto, dov'è? Quello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo?”. GEORGES PEREC, *L'infra-ordinario*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pag. 12. Ed. Orig. 1989.

²⁷ ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini Editore, Napoli 1973. Volume primo, pag. 175.

incapacità collettiva di produrre cultura, e di produrla, ed è quello che più conta, ancora una volta in senso collettivo. Occorrerà allora qualcosa di diverso, che sia alternativo al vincolo, occorrerà trovare la natura reale di una vera e propria progettazione dell'ambiente collegata a forme istituzionali di gestione"²⁸.

Queste ultime considerazioni ci portano a capire come il problema dell'estetica del paesaggio non sia da identificare semplicemente con lo studio del paesaggio inteso come oggetto di rappresentazione artistica o come una categoria straordinaria, rara ed eccezionale, staccata dal nostro quotidiano.

L'estetica del paesaggio riguarda piuttosto il problema più generale del rapporto tra uomo e natura, e uomo e ambiente, che "è *sempre* un rapporto estetico, e non è *mai* un rapporto solamente estetico"²⁹, ed implica il riconoscimento del paesaggio come bene collettivo, come invenzione sociale continua, come una realtà etica ed estetica che un'intera società costruisce abitando un territorio.



(Immagine tratta da *Du territoire aux paysages*, Guide à l'usage des maîtres d'ouvrage publics du département du Rhône, Lione, 2003).

2. Equiparare l'espressione valore estetico a valore percettivo, e poi, qualità percettiva a qualità visiva, significa operare una riduzione di senso e significato, produttrice di non poche ambiguità interpretative, in campo pratico e teorico³⁰.

Il termine *Estetica* rinvia al greco *aisthesis*, che significa "sensazione", "percezione", "sensibilità". Come ci spiega ancora Givone, non c'è da pretendere che il significato etimologico decida di ciò che l'estetica sia stata o debba essere, ma non si può neanche negare che da quando è stata introdotta come disciplina, tutta una tradizione teorica abbia fatto riferimento a quella etimologia, generando anche ambivalenze semantiche e aporie concettuali.

L'esperienza estetica, se pure non ha valore conoscitivo, riguarda però la conoscenza sensibile delle cose, conoscenza che utilizza i nostri canali percettivi, i nostri sensi, ma anche la nostra sensibilità, facoltà che ci porta a filtrare il fatto dei sensi attraverso la coscienza. Nell'esperienza estetica nasce inoltre la necessità di porsi degli interrogativi, di interrogarsi sul *senso* delle cose.

²⁸ GUIDO FERRARA, *Per una fondazione disciplinare*, pagg. 129 – 143 in *Architettura del Paesaggio, atti del convegno di Bagni di Lucca*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pag. 138.

²⁹ ROSARIO ASSUNTO, op.cit., volume primo, pag. 236.

³⁰ Per una trattazione più ampia dei temi e delle questioni legate a questo secondo malinteso si rimanda al saggio di PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001, con particolare riferimento alle argomentazioni contenute nelle pagg. da 115 a 138.

L'estetica può essere definita quindi anche come "teoria dell'esperienza che ha nel sentire il suo organo privilegiato"³¹. Per un eventuale approfondimento della questione del "sentire" nel contemporaneo, tanto articolata e complessa, è preferibile consultare testi filosofici specifici e gli autori che hanno la competenza per argomentarne. Intanto, qui, si vorrebbe sottolineare come, alla luce delle semplici considerazioni precedenti, già sia evidente come ci si debba sforzare a non utilizzare senza cognizione di causa un sillogismo del tipo: esperienza estetica = esperienza percettiva. L'esperienza estetica è, come si è visto, qualcosa che va ben oltre la sollecitazione ed il semplice accertamento del funzionamento di processi neuronali che hanno come paradigma la realtà esteriore. La coincidenza tra esperienza estetica ed esperienza percettiva può essere fatta valere se ricondotta, con consapevoli argomentazioni, entro gli ambiti teorici della *Gestalttheorie* o *Teoria della forma*, su cui Rudolf Arnheim, ad esempio, ha impostato il suo lavoro relativo all'interpretazione delle opere d'arte. La *Teoria della forma* riconosce l'esperienza non più come "derivata dai dati di sensazioni parcellari e distinte attraverso un ipotetico processo associativo (...), ma, invece, come costituita da degli *insiemi percettivi* già in un certo senso precostituiti e organizzati in maniera significativa"³². Gli studi di Arnheim, in particolare, muovendo in opposizione ad un approccio formalista dell'opera d'arte, hanno portato alla costruzione di una *estetica psicologica*, che si basa appunto su teorie psicologiche piuttosto che su basi filosofiche. Riconoscendo la fondamentale importanza delle trattazioni dello psicologo tedesco, che ha aperto illuminanti prospettive a tutti coloro che si occupano di progettazione delle forme, va sottolineato come egli stesso fosse ben consapevole dei limiti e dei pericoli di un approccio *solo* psicologico alle cose dell'arte³³, e che lo studio, essendo stato applicato alla interpretazione delle arti figurative, si è occupato del solo processo di percezione visiva.

Osservazione che porta direttamente all'altro, più comune, sillogismo riduzionista, che è del tutto improprio: aspetto percettivo = aspetto visivo, come se la vista fosse l'unico organo accreditato a ricevere informazioni e a suscitare emozioni. La percezione è "l'atto del percepire, cioè prendere coscienza di una realtà che si considera esterna, attraverso stimoli sensoriali, analizzati o interpretati mediante processi intuitivi, psichici, intellettivi"³⁴.

Va sottolineato che "sebbene possa accadere che un senso urla rispetto agli altri, la percezione rimane sempre un'esperienza di sinestesia, ossia di percezione simultanea"³⁵, come spiega Anna Barbara, autrice di un volume in cui varie opere di architettura vengono rilette attraverso la descrizione delle sensazioni e delle emozioni che sono in grado di suscitare. "L'architettura è una questione che riguarda tutti i sensi, in essa ci entriamo con tutto il corpo, non dobbiamo limitarci a sfoglarla unicamente con lo sguardo"³⁶. Affermazione tanto più pertinente a proposito dell'opera di architettura del paesaggio.

Il fatto che una voce autorevole come quella di Valerio Romani, nell'illustrare un indirizzo metodologico di analisi paesistica, pur riconoscendo un certo valore all'interpretazione estetico-percettiva (a cui viene data rilevanza solo come elemento di indagine di fasi analitiche complementari), reciti: "lo studio visivo, percettivo-culturale ed estetico del paesaggio *non è lo studio del paesaggio*, bensì lo studio dell'*ambiente visivo* dell'uomo, così come lo studio scientifico di un albero non è lo studio percettivo o estetico dell'albero stesso"³⁷, la dice lunga sulla confusione interpretativa, che in questa affermazione contrae tutta l'ambiguità della doppia equivalenza riduzionista (estetica = percezione = vista). A rendere le cose ancora più imbrogliate, c'è la scoperta che Romani nella teoria contraddice se stesso nella pratica. Nello *Studio per il Piano paesistico dell'Alto Garda Bresciano* (lavoro pubblicato nel 1988³⁸ e che meriterebbe

³¹ SERGIO GIVONE, op.cit., 2003. Pagg. 10 -11.

³² GILLO DORFLES, *Prefazione* in RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2003 (diciottesima edizione). Pag. 11. Tit. or. RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual perception. A Psychology of the Creative Eye*, 1954.

³³ Per un approfondimento in chiave critica si rimanda alla lettura del testo di Gillo Dorfles citato nella nota precedente.

³⁴ Voce "Percezione" della Enciclopedia Italiana, citata anche in MASSIMO VENTURI FERRIOLO, op. cit., 2002. Pag. 134.

³⁵ ANNA BARBARA, *Storia dell'architettura attraverso i sensi. Nebbia, aurorale, amniotico*, Bruno Mondadori, Milano 2000. Pag. 286.

³⁶ ANNA BARBARA, op.cit., quarta di copertina.

³⁷ VALERIO ROMANI, *Il Paesaggio. Teoria e pianificazione*, Franco Angeli, Milano, 1994. Pag. 113.

³⁸ Si tratta di VALERIO ROMANI, *Il paesaggio dell'Alto Garda bresciano. Studio per un piano paesistico*, Comunità montana Alto Garda bresciano/Grafo edizioni, Brescia, 1988.

ancora oggi una divulgazione molto più ampia per la ricchezza e la completezza delle analisi illustrate, ma anche per la *bellezza* di descrizioni e rappresentazioni grafiche), lo stesso autore ci presenta una metodologia scientifica di lavoro che, inserendo nelle indagini conoscitive una descrizione del paesaggio ordinata per matrici, dedica alle *matrici percettive* forte risalto. Ma non è finita: Romani mette nell'elenco degli elaborati le *carte della semiologia*, naturale e antropica, che possiamo riconoscere proprio come veri e propri strumenti di analisi paesistica in chiave estetica. Come dice Romani "si entra, con queste carte, nel campo delle matrici percettive del paesaggio, iniziando dall'interpretazione semiologica di questo vasto e assai poco esplorato settore di indagine. La semiologia si occupa di quegli elementi significativi che recano una determinata e misurabile quantità di informazione (*i segni*), e che, sotto un altro profilo, possono dirsi le <<forme diseguate>> sul territorio da eventi naturali o antropici"³⁹. Romani fa richiamo ai principi delle teorie gestaltiche, per dare fondamento scientifico ad una analisi delle forme del paesaggio interpretato attraverso la individuazione dei segni che lo strutturano, sottolineando che si tratta di un argomento "così poco esplorato da lasciare spesso vasti spazi di dubbio circa l'interpretazione, la selezione e la valutazione dei segni stessi, ed occorrerà attendere che studi specialistici aprano una via e un metodo più sicuri a beneficio di chi si accosta per la prima volta a questi problemi"⁴⁰. In realtà, ben pochi sono gli studi successivi a quello di Romani che fanno utilizzo di una lettura di paesaggio in termini semiologici⁴¹, e che si sono spinti ad approfondirne la metodologia. Le potenzialità offerte al progetto di paesaggio dall'uso delle carte della semiologia, come strumenti tecnici concreti, sono da approfondire.

Sul piano dell'apporto teorico, va ricordato il noto *Semiologia del paesaggio italiano* di Eugenio Turri, del 1979, che proponeva il racconto della Grande Trasformazione italiana degli anni Sessanta e Settanta attraverso la lettura del sovraccarico di *segni* depositati sui paesaggi da un tumultuoso processo di modernizzazione. Può darsi che abbia ragione D'Angelo, quando afferma che il volume "paga numerosi tributi allo spirito del tempo" affrontando uno studio del paesaggio "sotto la tutela della scienza imperante della semiologia"⁴², di certo, non si condivide qui la lettura critica e l'interpretazione complessiva che il filosofo offre del saggio di Turri quando coglie, in certi passaggi del testo del geografo veronese, una sorta di disprezzo per i paesaggi 'estetici'. Pare piuttosto che uno degli intenti dello studio di Turri fosse, all'epoca, quello di spostare l'attenzione da un'idea passatista di paesaggio/immagine, paesaggio come mero punto di vista, a quella di paesaggio come prodotto di una realtà sociale, dinamica, vivente, in una Italia in cui la pianificazione paesaggistica, ancora più che adesso, era fortemente segnata dalla cultura della protezione passiva⁴³.

Del resto su questo tema lo stesso D'Angelo riesce ad illustrarci con estrema chiarezza motivi, origini e conseguenze dell'equivoco interpretativo legato all'idea di paesaggio come panorama, e i "disastri" dell'ombra lunga di certe teorie estetiche di fine Ottocento/inizio Novecento sviluppate sotto la tirannia del *pittoresco*⁴⁴.

Ormai è cosa nota e ampiamente dibattuta: per decenni, in Italia, l'idea di paesaggio come "quadro naturale", oggetto di contemplazione da preservare quale serbatoio di confortanti immagini cartolina *del* e *dal* Belpaese, ha finito per prevalere su qualsiasi altro approccio pronto a valutarlo piuttosto come "sistema vivente in continua evoluzione"⁴⁵. Complici dello stallo culturale, le storiche definizioni di "*bellezza panoramica*" e "*complessi di cose immobili che compongono un*

³⁹ VALERIO ROMANI, op.cit., 1988. Pag. 88.

⁴⁰ VALERIO ROMANI, *Ibidem*.

⁴¹ Sono da segnalare gli importanti contributi di CARLO SOCCO, ed in particolare il volume *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1998.

⁴² PAOLO D'ANGELO, Op.cit., 2001, pag. 121.

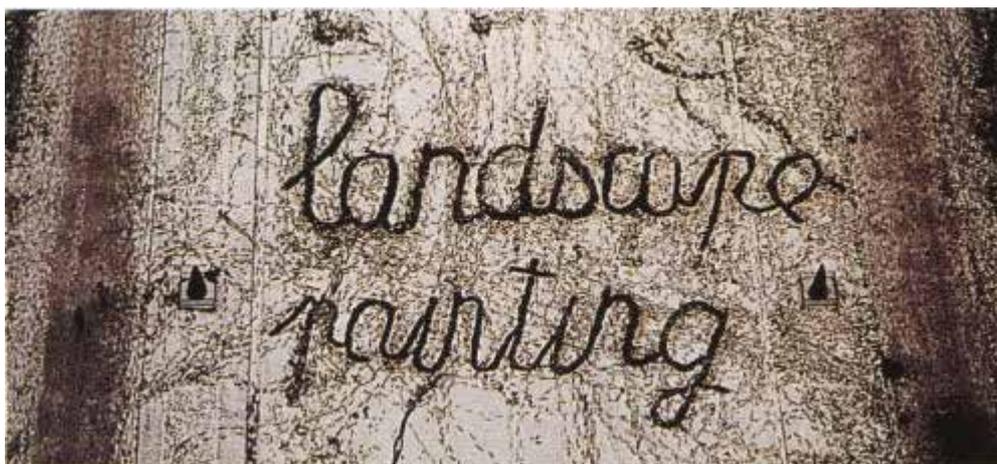
⁴³ Cfr. PAOLO D'ANGELO, *Ibidem*. E aggiungerei, che ciò che sembra premere a Turri è anche dimostrare la necessità di più opportuni strumenti legislativi e tecnici per orientare, in maniera consapevole, le trasformazioni del paesaggio italiano oltre "le sole regole del gioco economico e delle sue scenografie consumistiche".

⁴⁴ Per una lettura storico-critica e per comprendere il senso di certe categorie estetiche Sette-Ottocentesche, RAFFAELE MILANI, *Il Pittresco. Evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Universale Laterza, Bari 1996.

⁴⁵ Definizione contenuta nella *Carta di Napoli. Il parere degli specialisti sulla riforma degli ordinamenti di tutela del paesaggio in Italia*, FEDAP-AIAPP, Napoli, ottobre 1999. Art. 1. Pubblicata anche in BIAGIO GUCCIONE, GABRIELE PAOLINELLI, *Piani del Verde & Piani del Paesaggio*, Alinea, Firenze 2001. Pagg. 167 -177.

caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale”,⁴⁶ trasmesse dalla legge di tutela del '39, e soprattutto la tendenza diffusa a darne una interpretazione ortodossa. Il risultato? Una insoddisfacente, ambigua, concezione di paesaggio è rimasta annidata tra i principi della cultura della sua protezione, producendo non pochi pasticci, con l'attuazione di inadeguate forme di tutela rispondenti ad una visione estetica di un mondo sensibile tipo “groviere”. *Bei paesaggi* ‘immagine’ e amene località avvolte dall'aura del pittoresco, catalogati come opere d'arte mussale qualsiasi, come insieme di cose immobili pronte a soddisfare la godibilità di una fruizione di tipo puramente visiva, sono stati scollati concettualmente dal resto del “territorio” brutalmente urbanizzabile, dove una modernizzazione arrogante e scellerata ha potuto depositare i suoi brutti segni. Tutto ciò ha favorito l'affermarsi, in differenti ambiti disciplinari, di un atteggiamento scettico, e a tratti denigratorio, nei riguardi della questione estetica. Paolo D'Angelo giustamente denuncia: “negli ultimi decenni la nozione di paesaggio in *senso estetico* è stata oggetto di un attacco su più fronti, che ha fatto sì che tale nozione finisse per apparire desueta, equivoca, inservibile. Soprattutto la geografia e l'ecologia, sviluppando una *propria* concezione del paesaggio, in sé del tutto legittima, hanno finito per screditare il concetto *estetico* del paesaggio stesso”⁴⁷, E così “da un predominio della nozione di paesaggio in senso estetico, ma nell'accezione riduttiva del panorama e della veduta, si è passati a una sostanziale rimozione della valenza estetica del paesaggio, che è sembrato interamente ritraducibile in termini di ambiente”⁴⁸.

Nel quadro italiano, una significativa svolta per sottolineare la necessità di rifondare una cultura del paesaggio capace di interpretarlo e valutarlo in tutto il suo più ampio portato, come realtà vivente, costruito sociale e come realtà estetica, viene sancita alla fine del 1999 dalla “*Carta di Napoli. Il parere degli specialisti sulla riforma degli ordinamenti di tutela del paesaggio in Italia*”. Il documento, redatto come esplicitano gli autori, “per accelerare i processi volti a fare del paesaggio una risorsa strategica per il futuro e uno dei fondamenti su cui basare lo sviluppo sostenibile del paese”⁴⁹, precisa che “nella società moderna il concetto di paesaggio ha assunto una pluralità di significati ignota al passato, tanto che oggi esso è considerato talvolta da un punto di vista estetico-visuale come panorama, talvolta da un punto di vista storico-culturale come palinsesto, e talvolta da un punto di vista ecologico come insieme di ecosistemi” e sottolinea la necessità di riconoscerne come ricchezza tutta la complessità semantica. La dichiarata volontà di promuovere una cultura del paesaggio aperta ai contributi delle varie discipline interessate, senza pregiudizi di merito o demerito, porta a superare il difetto riduttivo insito nell'ambiguità della proposizione del tradizionale binomio “estetico-visuale”.



Jacques Simon, *Landscape painting*, installazione.

⁴⁶Cfr. Art. 1, punti 1); 3); 4) della L. 1497 del 29 giugno 1939, sulla *Protezione delle bellezze naturali*.

⁴⁷ PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001. Pag. 117.

⁴⁸ PAOLO D'ANGELO, *Op.cit.*, 2001. Pag. 127.

⁴⁹ Art. 6, “Diffusione ed evoluzione della cultura del paesaggio” della *Carta di Napoli*, op. cit., 1999.

3. Etica ed estetica formano un'endiadi piena di senso per il progetto contemporaneo

La Settima Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia, allestita alle soglie del XXI secolo e non a caso battezzata con il titolo – monito “*Città: Less Aesthetics More Ethics*”, ha sicuramente contribuito a fornire argomenti di confronto e discussione nel dibattito su etica ed estetica del progetto contemporaneo. Le considerazioni sulle trasformazioni urbane dell'ultimo decennio e sulla schizofrenia tra qualità del progetto architettonico e asfissia della forma urbana, costituirono il tema guida dell'esposizione. Con la pretesa di voler liquidare presunte improduttive divagazioni, nelle pagine introduttive del catalogo il curatore della mostra argomenta:

“Le istruzioni per l'uso sconsigliano di cercare spiegazioni etimologiche o fare la filologia di LE, LE. Oppure a pensare che siamo tra le origini del mondo ed il suo futuro. O ancora passare mesi a dibattere se l'Estetica contiene l'Etica o viceversa. Spero che a nessuno venga in mente di riprendere in mano le tre critiche kantiane”⁵⁰. Etica ed estetica furono proposte seccamente in un rapporto oppositivo. Una prospettiva di lettura critica miope, quindi, e tutto sommata viziata da una certa arrogante superficialità.

E se ripartiamo dalle considerazioni assuntiane sull'estetica del paesaggio possiamo vedere subito perchè. Pensare al paesaggio come ad una “pratica” di una “teoria” estetica, ad “un soggetto che ha incorporato in sé il predicato con il quale una certa cultura lo ha giudicato esteticamente; e di quel predicato rende testimonianza anche dopo che la cultura alla quale esso era legato ha perduto ogni sua attualità”⁵¹, porta a recuperare pienamente il senso etico di ogni intervento di trasformazione dei luoghi. Ragionando in termini filosofici, l'uomo “costruisce *paesaggi* quale risultato di un'arte che modifica una realtà, caratterizzata dalla contemporanea esistenza di presente e di passato.(...) Questa realtà non è solo estetica, ma soprattutto etica, poiché è connessa all'azione, al progetto dell'individuo all'interno dell'ambiente e della comunità che lo comprendono”⁵². Se riportiamo il ragionamento al campo di attività del progettista di paesaggio, riconosciamo ogni piano o progetto *in primis* come un fatto etico, legato alla cultura ed al comportamento di una società, di una collettività, di un gruppo di individui, che operano delle scelte in nome di un bene/benessere pubblico. Scelte che determineranno una modificazione delle forme e delle qualità di una data porzione di paesaggio, imprimeranno l'immagine ed il contenuto di un cambiamento nel mondo in cui abitiamo e in cui abiteranno quelli dopo di noi, rifletteranno il tipo di rapporto tra Tecnica e Natura, daranno conto dello “stato di salute” del nostro pensiero, della nostra cultura. Su questi aspetti, solo apparentemente banali, molti autori si sono soffermati, portando il contributo di letture disciplinari e orientamenti culturali diversi⁵³.

Riflettendo su questi temi, come tecnici, come progettisti, capiamo che ogni scelta di progetto non può, quindi, essere sommariamente guidata da questioni di gusto, di stile o di moda, perchè non è così che si dà una risposta al problema estetico. E lo stesso valga per la diffusa tendenza a spacciare tante *belle immagini* come progetti di *paesaggi ready made*.

L'estetizzazione del progetto del paesaggio non è una garanzia per l'estetica del paesaggio.

La conoscenza e la capacità di controllo ed applicazione delle tecniche di rappresentazione/realizzazione del piano o del progetto dovrebbero essere il mezzo (obiettivo della formazione disciplinare ed insieme risultato di esperienza), non il fine del processo di

⁵⁰ MASSIMILIANO FUKSAS, *Less Aesthetics more Ethics*, Catalogo della 7° Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, Venezia 2000. Pag. 12.

⁵¹ ROSARIO ASSUNTO, op.cit., 1973.

⁵² MASSIMO VENTURI FERRIOLO, in *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma, 2002. Pag. 10.

⁵³ Per esempio, tra i filosofi oltre a quelli già citati, come ROSARIO ASSUNTO e MASSIMO VENTURI FERRIOLO, ricordiamo anche EMANUELE SEVERINO (*Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003) e UMBERTO GALIMBERTI (*Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999). Tra i geografi, oltre a EUGENIO TURRI, PIERRE DONADIEU (*La Société paysagiste*, Actes Sud/ENSDP, Parigi, 2002), JOHN BRINCKERHOFF JACSON (*Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, 1984) e DENIS COSSGROVE. Solo per citare alcuni contributi, la lista potrebbe non finire mai!

pianificazione/progettazione. L'abilità a confezionare paesaggi virtuali, estremamente potenziata dalle possibilità offerte da un uso sapiente e creativo dei mezzi informatici, dovrebbe essere considerata indispensabile compendio, non fattore equivalente o addirittura sostitutivo delle competenze tecniche e culturali proprie della figura del paesaggista.

Crediamo che, in linea generale, ci si possa avvicinare onestamente come progettisti alla questione estetica solo accettando di riconoscerla prima di tutto come una questione filosofica, qualcosa che ci fa porre degli interrogativi sullo scopo di ciò che stiamo facendo, per chi, in quale tempo, e su come poterlo realizzare.

“La previsione filosofica è previsione estetica, dunque non si può pensare a una cultura architettonica priva, digiuna del sapere filosofico *essenziale*”⁵⁴.

Lo stesso dicasi per la cultura paesaggistica. E' nelle forme dei nuovi paesaggi creati, nella identità estetica conferita ai luoghi trasformati, ma anche nella metodologia adottata per mettere a punto gli strumenti destinati ad orientare i cambiamenti e a valutare qualità e caratteri dei paesaggi che intendiamo tutelare, che rendiamo concreto un tentativo di risposta.

L'etica della progettazione del paesaggio, come quella architettonica, implica la riflessione sui principi estetici⁵⁵.

Da quando è stata stipulata, la *Convenzione Europea sul Paesaggio*⁵⁶ è divenuta un chiaro punto di riferimento per ogni riflessione/azione sul paesaggio, di cui ha rivalutato proprio tutta la sua *essenza etico-politica*⁵⁷. Come è stato già ricordato, la Convenzione fissa tra le misure specifiche *obiettivi di qualità paesaggistica*, da raggiungere anche attraverso meccanismi di partecipazione dei cittadini e dei soggetti interessati dall'azione progettuale. Individuato il senso estetico come uno dei temi chiave del concetto di qualità paesistica, come perseguire gli obiettivi in questione? Quali possono essere le buone pratiche ed i metodi operativi da adottare, trasportando le considerazioni sopra enunciate su un piano tecnico - operativo?

Uno strumento fondamentale è dato dalle teorie e le ricerche sulla percezione: perché se parlare delle qualità estetiche di un paesaggio, di un luogo, come abbiamo detto, non significa parlare solo delle sue qualità percettive, è pur vero che nessun buon piano o progetto di paesaggio può essere sviluppato in senso estetico, se non ci si fa carico degli studi sugli aspetti percettivi. Studi che saranno calibrati secondo diversi livelli di approfondimento, in relazione alla scala del progetto.

Un aiuto, uno spunto di riflessione su un possibile indirizzo di metodo, ci viene da un manuale messo a punto dall'OFEFP, “Office fédéral de l'environnement, des forêts et du paysage” svizzero: *Esthétique du paysage. Guide pour la planification et la conception de projets*⁵⁸, in cui anche l'approccio al tema fornisce materia su cui pensare. Assunta un'interpretazione dell'estetica come scienza della percezione, con la precisazione che “l'estetica del paesaggio ha per oggetto la percezione del paesaggio, ma include anche lo studio delle relazioni che le persone intrattengono con esso”⁵⁹, nella guida si spiega che il fatto di percepire il paesaggio “con tutti i sensi, costituisce uno dei principi di base per configurare con consapevolezza costruzioni e impianti, e integrarli in maniera ottimale nella natura e nel paesaggio.” Nella guida “sono esposti due metodi di osservazione del paesaggio: l'approccio analitico e quello intuitivo, i quali ci consentono di percepire e sentire profondamente la peculiarità e la qualità di un luogo. Una

⁵⁴ RENATO RIZZI, *Introduzione*, in EMANUELE SEVERINO, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003. Pag. 24.

⁵⁵ Cfr. RENATO RIZZI, *ibidem*, 2003.

⁵⁶ CONSIGLIO D'EUROPA, *Convenzione Europea sul Paesaggio*, Firenze 20 ottobre 2000. Pubblicata anche in BIAGIO GUCCIONE, GABRIELE PAOLINELLI, *Piani del Verde & Piani del Paesaggio*, Alinea, Firenze 2001. Pagg. 178 -180.

⁵⁷ MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *op.cit.*, 2002. Pag. 13.

⁵⁸ Per avere il documento si può contattare l'Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage e richiedere *Esthétique du paysage. Guide pour la planification et la conception de projets*, Berna 2001. Info sulla rete web: <http://www.admin.ch/edmsz>. Ringrazio il collega Gabriele Paolinelli per avermelo segnalato.

⁵⁹ Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage, *Esthétique du paysage. Guide pour la planification et la conception de projets*, Berna 2001. Pag. 88.

trattazione competente degli aspetti dell'estetica del paesaggio permette di farli confluire nella pianificazione e progettazione di costruzioni e impianti compatibili con il paesaggio”⁶⁰.

Redatto in poco meno di cento pagine per contribuire agli obiettivi della Concezione Paesaggio Svizzero, questo manuale costituisce un aiuto destinato “agli specialisti nel campo della progettazione e pianificazione di opere e infrastrutture, nonché alle organizzazioni responsabili e alle autorità competenti in materia”⁶¹.

La guida è strutturata in tre sezioni principali (che per necessità di sintesi potremmo così presentare: *Obiettivi, Metodi di osservazione del paesaggio, Linee guida per la progettazione*), e fornisce una metodologia di lavoro utile alla pianificazione quanto alla progettazione, distinguendo tre scale per l'osservazione e l'interpretazione dei paesaggi: Mega, Meso, Micro. L'osservazione del paesaggio, come valutazione estetologica, è basata su un approccio più tradizionale di tipo analitico-scientifico ed uno, più innovativo, di tipo intuitivo, ritenuti tra loro strettamente complementari.

L'approccio analitico-scientifico, viene utilizzato per rilevare i dati e gli aspetti funzionali del paesaggio (utilizzando gli strumenti propri dell'analisi paesistica), esaminati rispetto ad un set di criteri/indicatori che fa riferimento ad una letteratura scientifica internazionale. Diversità, particolarità, unità, grado di naturalità sono gli indicatori che portano ad individuare il *valore intrinseco*. Unicità, rarità e rappresentatività servono a stabilire il *grado di protezione*.

L'approccio di tipo intuitivo, quello che costituisce elemento di novità del metodo proposto, permette di associare ai dati quantitativi gli aspetti cosiddetti “emozionali e sensoriali del paesaggio”, attraverso un “*procès verbal, document transcrivant les réponses à un questionnaire circonstancié élaboré par des professionnels*”⁶². Questa forma di doppia osservazione del paesaggio viene applicata a diversi livelli e stati di avanzamento del piano/progetto. Rispetto al questionario da formulare per condurre le valutazioni sugli aspetti emozionali e sensoriali, nella guida si specifica che dovrà essere costruito e compilato sul luogo, poiché il set di domande varia in riferimento agli specifici caratteri del sito e della specifica natura del progetto, e non può esistere quindi una lista di controllo predefinita.

Uno degli aspetti più interessanti della metodologia presentata è contenuto nella sezione dedicata ai principi per la progettazione e la pianificazione, dove si afferma:

“Toutes les personnes concernées à tous les niveaux, depuis le maître d'ouvrage, la Confédération (conceptions et plans sectoriels), les cantons (plan directeur), les communes (plan d'affectation), jusqu'aux autorités responsables des autorisations de construire, peuvent contribuer à la planification de projets respectueux de l'esthétique du paysage”⁶³.

L'estetica del paesaggio diventa allora un valore riconoscibile, condiviso e partecipato, a tutti i livelli ed in tutti gli strumenti della processo di progettazione o pianificazione.

Non solo. La guida dell'OFEFP, sottolinea che esiste un principio di responsabilità, individuale e collettiva, alla base di ogni possibile trasformazione paesaggistica e rende concreta così la possibilità di un recupero di una cultura diffusa del senso estetico del paesaggio. Il maggior merito di questo strumento sta forse qui: nell'essere studiato come un manuale di valore tecnico e nel proporsi al contempo come documento divulgativo di un preciso orientamento di cultura del progetto paesaggistico.

Come dire: poiché tutto è paesaggio, tutti hanno la responsabilità di *fare belli* i paesaggi.

⁶⁰ Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage, op. cit., pag.5.

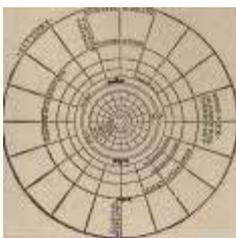
⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage, op.cit., pag. 30.

⁶³ Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage, op. cit., pag. 62.

PARTE I. *MEMORIA*





Che cos'è il parco urbano, oggi?

Semplice attrezzatura urbana o espressione di un'intenzionalità artistica che fa uso di materiali vegetali? Spazio per la conservazione della natura in città o luogo per il divertimento all'aria aperta? Ricostruzione di un frammento di *paradiso perduto* o celebrazione di una dimensione urbana che non teme di esibire una suadente artificialità? Teatro della vita sociale o ambito di colloquio intimo ed individuale con lo spettacolo della natura?

Il parco della città contemporanea, come categoria progettuale, è tutte queste cose insieme e nessuna di queste in modo speciale. Ma è sempre stato così?

Il primo passo della ricerca ci porta a delineare un quadro della evoluzione delle *idee di giardino e parco pubblico come spazi di natura in città*, con un percorso che parte dal Settecento per arrivare ad oggi. L'obiettivo non è scontato, visto che la parola *parco* viene utilizzata rispetto ad una gamma molto estesa di accezioni, tra loro anche antagoniste, che nascondono interpretazioni ed orientamenti culturali differenti. Come afferma Annalisa Maniglio Calcagno, "potremmo dire che proprio nel variare dei significati, degli usi e delle forme del *giardino* e del *parco*, dall'antichità ad oggi, sta tutta la grande trasformazione culturale dell'uomo nei suoi rapporti con la natura, il mutare delle aspirazioni e degli ideali estetici di natura e di paesaggio delle diverse epoche storiche e delle diverse civiltà"¹.

Se teniamo presente che oggi non esistono più né ideali estetici dominanti, né una sola interpretazione culturale di natura e di rapporto uomo/natura, riscontrabili invece in altre epoche storiche, appare chiara la necessità di una esplorazione storica che permetta di indagare le matrici del parco contemporaneo e di intercettare così la linea evolutiva di una idea, prima ancora che di una forma.

L'itinerario di lettura critica di seguito proposto si svolge cercando di porre in risalto:

- il valore di parco e giardino pubblico come realtà etiche ed estetiche, che mutano nelle diverse epoche al mutare del clima estetico, politico e socio-culturale ed in rapporto alle trasformazioni della città, dando forma nel tempo a differenti idee di natura e società;
- il tema costante del parco urbano come paradigma della modernità e come laboratorio di innovazione tecnologica;
- il carattere ambivalente del parco urbano, che fin dai primi modelli storici si configura come un luogo specializzato per essere al contempo recinto di natura, pausa di naturalità all'interno della dimensione del costruito, ed offerta di cultura, svago e socialità e quindi spazio per la celebrazione delle possibilità di elevazione culturale offerte dalla vita in città.

Si parte dal Settecento, l'epoca in cui in Europa si consolida la tipologia del giardino pubblico urbano, con le diverse sfumature proprie delle due più influenti aree culturali, francese e inglese, e si attraversa poi il *secolo dei parchi*, l'Ottocento (che vede l'affermazione della figura professionale del paesaggista) gettando uno sguardo prolungato sulla scena delle più importanti capitali europee in crescita, Londra e Parigi. Il parco urbano, creato come oasi di natura naturale o *rus in urbe* (modello inglese) o come espressione di una natura

¹ ANNALISA MANIGLIO CALCAGNO, *Il parco: concezioni, obiettivi, modelli*, pagg. 51 – 56 in FRANCO GIORGETTA, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup, Milano, 1988. Pag. 51.

tecnologizzata e urbanizzata (modello parigino), viene allestito nella città Ottocentesca secondo i principi e l'estetica del giardino paesaggistico, in affermazione di un modello formale univoco e prevalente, che sancisce la supremazia del *Bello* delle forme naturali su quelle geometriche e della linea curva su quella retta.

Più lunga e articolata si presenta la tappa nel Novecento, caratterizzato dal susseguirsi di alterne *fortune* per la figura del parco pubblico ed i suoi connotati etici ed estetici: se all'apertura del secolo si può contare su un ampio e consolidato repertorio di regole ed esperienze (che trova nel *Volkspark* tedesco uno dei modelli più innovativi), si assiste, a partire dal secondo dopoguerra, al declino del parco come *spazio creativo* ed al suo appiattimento sulla più generica e asettica concezione di verde urbano, per poi ritrovarlo come figura di nuova centralità nei processi di trasformazione e riqualificazione urbana di fine Novecento.

Il secondo paragrafo è costruito come una *zoomata*: l'obiettivo si stringe sul parco come luogo di corrispondenze tra giardino (luogo estetico per definizione) e città (spazio etico della vita in comunità). Il *Central Park* di New York viene scelto come matrice storica paradigmatica per precisare alcune considerazioni sul tema. Riconosciuto come una specie di *superluogo* e di mito vivente, questo parco con i suoi due secoli e mezzo di esistenza, anche grazie alle innumerevoli rappresentazioni letterarie, cinematografiche, fotografiche e pittoriche, continua ad occupare spazio nell'immaginario collettivo comune come *parco urbano ideale*.

A chiusura dell'*excursus* storico-critico delineato, ecco focalizzata una serie di *modelli* di parco, dall'Ottocento ad oggi, a testimonianza di un processo di cambiamento dell'idee e delle forme di un luogo che, come il giardino, è al tempo stesso categoria mentale e categoria spaziale.

Un concetto fondativo è ormai fissato: il parco urbano contemporaneo, per cui scegliamo la definizione di spazio etico ed estetico, nelle sue differenti declinazioni europee è il riconosciuto territorio di sperimentazione di una rinnovata cultura dell'arte dei giardini e dei paesaggi, dedicata alla costruzione di nuove identità paesistiche e all'affermazione di obiettivi di qualità urbana.



“Scendo giù.
Ho bisogno di fare una passeggiata nel parco”.²

Quando si dice parco

La parola *parco* si presta ad una gamma di usi sempre più ampia e viene utilizzata in accezioni tra loro anche molto differenti. Numerosi sono i contributi teorici che evidenziano questo carattere mutante del termine e ad essi si rimanda per una più approfondita conoscenza delle origini e delle interpretazioni dell'etimo³. Come è noto, è nel corso della storia delle trasformazioni urbane europee Ottocentesche che il parco, in quanto spazio pubblico tipologicamente determinato come contenitore di natura libera in città, acquisisce lo *status* di luogo indispensabile alla vita cittadina: diventa materia privilegiata per l'allestimento dei nuovi scenari plasmati ad immagine della cultura borghese emergente, ma anche ambito del riscatto sociale per le moderne società democratiche. Per seguire il filo delle trasformazioni dell'idea di parco pubblico, attenti a cogliere la permanenza di certi caratteri distintivi nei diversi modelli elaborati nel tempo, torna utile riportare in sequenza cronologica una serie di definizioni tratte da fonti storiche e contemporanee.

Ecco di seguito una selezione significativa di brani, dalla fine del Settecento ai giorni nostri:

1771, dalla seconda edizione della Enciclopedia Britannica: “Park: a large inclosure privileged for wild beasts of chase..⁴”.

1772, dalla Encyclopédie di Diderot et D'Alembert: “Parc: c'est un grand clos ceint de murs, où l'on enferme du gibiere & des bêtes fauves, comme sangliers, cerfs, chevreuils, &c. On comprend dans le parc tel nombre, telle quantité & qualité de terres que l'on veut, labourables ou pâturages, avec des bois taillis & des futaies”.⁵

1847, Robert Glendinning, giardiniere e progettista di giardini: “tutti i parchi (...) sono concepiti per qualcosa di diverso e più importante che il semplice passeggio, nuoto, o il gioco con i birilli. Nutrire la mente ed esercitare il corpo sono attività entrambe compatibili in un parco pubblico”⁶.

1852, Joshua Mayor, orticoltore e progettista di giardini: “i parchi pubblici nelle grandi città sono di notevole importanza per le persone costrette dal lavoro a vivere in una atmosfera fumosa e impura; essi dovrebbero essere di sufficiente estensione da fornire ampi viali per passeggiare, di contenere una grande varietà di campi-gioco, e da presentare almeno una intelligente, se non completa, raccolta di belle specie di alberi, siepi e fiori, resi vari da parti e composti nella migliore maniera e nello stile più attraente”⁷.

1872, Frederick Law Olmsted: “ un parco ben costruito è come un'opera d'arte”.

² Robert Redford a Jane Fonda in *A piedi nudi nel parco* (tit. orig. *Barefoot in the Park*), USA 1967, di Gene Sacks. Da una pièce di Neil Simon.

³ Sui diversi significati e sul carattere polisemico della parola *parco*, si segnalano in particolare i seguenti testi: ANNALISA MANIGLIO CALCAGNO, *Il parco: concezioni, obiettivi, modelli*, pagg. 51 – 56 in FRANCO GIORGETTA, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup, Milano, 1998; ROSA MARIA ROMBOLÀ, *L'idea di parco*, pagg. 41 – 49 in RAFFAELE PUGLIESE, a cura di, *Mincio Parco laboratorio*, Edizioni Unicopli, Milano, 2003; IPPOLITO PIZZETTI, *Un parco è un parco è un parco è un parco...*, pagg. 34 – 46, in “Spazio e Società” n°; LEE SPRINGGATE, *What's in a Name?* <http://www.pps.org/topics/whyneed/newvisions/springgate>

⁴ Citato in IPPOLITO PIZZETTI, op.cit., pagg. 35 – 46.

⁵ DIDEROT & D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des art set des métiers. Par un société de gens de lettres*, A. Berene et A. Lausanne, Parigi, 1772. Tome 24°, pag.83.

⁶ Citato in FRANCO PANZINI, *Per i piaceri del popolo*, Zanichelli, Bologna, 1993, pag. 179.

⁷ Citato in FRANCO PANZINI, *Ibidem*.

1879, Edouard André: "I parchi pubblici hanno un altro obiettivo (...) Destinati alla passeggiata e alla ricreazione di tutte le classi di abitanti della città, essi esercitano una attrazione assai viva perché la loro frequentazione è la sorgente di un piacere virtuoso e in generale rigenerante. La loro superficie deve essere più vasta possibile; essi sono i polmoni delle città popolate. La prossimità della circolazione urbana deve essere tale da essere facilmente accessibile".⁸

1890, Joseph Stübben: "il parco non dovrebbe essere solo un bel pezzo di natura, ma dovrebbe anche mostrare in modo adeguato l'intervento della mano e del pensiero umano. Da ciò l'opportunità di trovare sempre una mescolanza di vegetazione spontanea e di linee geometriche."⁹

1935, Achille Duchêne: "Il parco educativo, di svago e riposo, destinato alla ricreazione della collettività, dovrà soddisfare sia la ragione che la sensibilità; ciascuno secondo il suo gusto vi potrà coltivare le sue forze fisiche, esercitare le sue curiosità, aumentare il campo delle sue conoscenze, divertirsi e riposare."¹⁰

1971, Abrams Charles: "*Parco*. Un'area aperta, sistemata paesaggisticamente o lasciata naturale, pensata per la ricreazione all'aperto ed il generale godimento della natura. Il carattere distintivo del parco rispetto alle altre aree ricreative sono le opportunità per la ricreazione passiva, sosta, passeggiata, contemplazione. I parchi possono contenere campi sportivi per l'atletica all'aperto, playfields, aree gioco per bambini piccoli, playlots, campi da golf, piscine, ma nessuna di queste funzioni da sola forma un parco. Possono essere così piccoli quanto il lotto inedito di fronte casa e così grandi quanto Yellowstone."¹¹

1975, Enciclopedia Britannica: park: "a large area of round set aside for recreation.."

1982, Bernard Tschumi, architetto: "il concorso per il Parc de la Villette è il primo nella recente storia dell'architettura a stabilire un nuovo programma, quello di un parco urbano che proponga la giustapposizione e la combinazione di attività diverse tali da favorire nuovi atteggiamenti e nuove prospettive. (...) Il programma del nuovo parco esige laboratori, spazi per attività sportive, terreni di gioco e per esposizioni, concerti, esperimenti scientifici, gare e competizioni."¹²

1982, Rem Koolhaas, architetto, ancora sulla Villette: "il parco tradizionale è una replica della natura dotata di un minimo di attrezzature; qui il programma presenta una densa foresta di strumenti sociali, attrezzata con un minimo di elementi naturali"¹³.

1992, Lodewijk Baljon, paesaggista olandese: "Parks are planted places in which vegetation, earth, water, and constructions are cultivated in such a way through composition that they acquire a meaning beyond the significance of the single plant. Through cultivation a variety of images of nature can be created. The representation of nature was the principal motive in the development of the art of park design."¹⁴

1992, Franco Migliorini, architetto: "Il parco urbano - o parco pubblico - costituisce certamente l'archetipo del verde urbano grazie alla felice sintesi tra forma e funzione, tra immagine e uso, scaturita da una evoluzione del giardino paesaggistico inglese adattato e inserito, come antidoto e rimedio, nel contesto della città industriale durante la fase più tumultuosa della sua formazione."¹⁵

⁸ EDOUARD ANDRÉ, *Traité general de la composition des parcs et jardins*, Jeanne Lafitte, Paris, 1879, pag. 184. Citato in GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città*, Laterza, Roma-Bari, 1996, pag. 39.

⁹ JOSEPH STÜBBEN, *Der Städtebau*, in *Handbuch der architektur*, parte IV, Bergstrasser, Darmstadt 1890. Citato in FRANCO PANZINI, *Per i piaceri del popolo*, Zanichelli, Bologna, 1993, pag. 284.

¹⁰ ACHILLE DUCHÈNE, *Les jardins de l'Avenir. Hier Aujourd'hui Demain*, Fréal, Paris, 1935, pag. 32. Citato in FRANCO PANZINI, op. cit., 1993, pag. 1.

¹¹ ABRAMS CHARLES, *The language of cities, a glossary of terms*, London, 1971.

¹² BERNARD TSCHUMI, *Un parc urbain pour le XXI siècle*, in S. FACHARD (a cura di), *Architectures capitales. Paris 1979 - 1989*, Electa - Moniteur, Milano - Paris, 1987, pag. 131. Citato in FRANCO PANZINI, *ibidem*.

¹³ Cit. in IPPOLITO PIZZETTI, *Un parco è un parco è un parco, Spazio e società, ...* Pagg.35 -36.

¹⁴ LODEWIJK BALJON, *Designing Parks*, Architectura&Natura Press, Amsterdam 1992. Pag. 9.

¹⁵ FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992, pag.12.

1993, Franco Panzini: "Il parco pubblico nella sua forma ideale e più completa è insomma da tempo inteso come luogo di educazione, intrattenimento, invenzione culturale, e come tale è profondamente connesso alla vita cittadina e non semplice rifugio dalle sue ansie e fatiche. L'idea di parco pubblico non può essere dissociata dal concetto di città: il parco forma parte della sua caratterizzazione fisica e culturale."¹⁶

1996, Giovanni Cerami: "...Il parco, proprio come opera dell'arte e della tecnica (ed in quanto parte di un tutto), espone un <<mondo>>, cioè un insieme indissociabile di significati, valori, espressioni e relative modalità di percezione, attitudini di uso e specifiche pratiche; un insieme che è continuamente ridefinito e mai statico."¹⁷

1999, Giampiero Donin: "I parchi, declinazione urbana del giardino privato, sono un modo di modificare i caratteri di un luogo, di una città, attraverso azioni e rituali che conferiscono loro nuovi significati: <<...non come florilegio dilettevole, piuttosto come fonte di informazione, filone da cui estrarre materiali, forme, rapporti, idee>>."¹⁸

2002, Alessandro Toccolini: "Il parco può essere inteso come una porzione di territorio – anche priva di confini artificiali – di dimensioni solitamente maggiori rispetto a quelle del giardino, dove si perseguono finalità ricreative, di tutela della natura e del paesaggio, o di specifici ambiti territoriali e funzionali, nel parco l'intervento dell'uomo può essere limitato o addirittura assente (riserve naturali)."¹⁹

2004, Gilberto Oneto: "Termine che deriva dal gaelico *pairc*, dal gallese *parwg* e dal tedesco arcaico *pferch* che significano 'spazi verdi conchiusi e recintati per uso pastorizio' e che hanno la stessa etimologia di *paddock*. Questo ultimo designava gli 'spazi comuni di pascolo' che si trovavano all'interno dei villaggi e che sono stati in seguito trasformati in aree di verde pubblico. Questo passaggio fa dei *commons* inglesi (prati destinati al pascolo comune, solitamente posti all'interno delle aree abitate) i veri antenati dei moderni parchi e questo spiega la presenza di parchi nei centri delle città nordeuropee e soprattutto inglesi. Dal termine è derivato anche l'italiano *barco*, che indicava uno spazio comune di pascolo e di caccia, detto anche *brolo*. Generalmente 'parco' indica oggi uno spazio verde pubblico, costruito artificialmente in città o in periferia e destinato alla ricreazione."²⁰

Dalla accezione Settecentesca di parco come ampia area recintata destinata alla caccia per lo svago del Principe o del ricco proprietario, utilizzata comunemente almeno fino alla seconda metà del secolo dei lumi, (come testimoniano le voci dell'Enciclopedia britannica e di quella francese), si passa nell'Ottocento al concetto di luogo di Natura in città realizzato per la ricreazione e lo svago urbano dei cittadini. Nel corso della seconda metà dell'Ottocento, questa concezione si affinerà per arrivare a comprendere i tre principali filoni di ricerca applicata: la funzionalità igienico-sanitaria necessaria alla salute mentale e fisica dei cittadini, la qualificazione estetica della città, e più tardi, le istanze ecologico - ambientali.

Nel corso del Novecento, la questione è nota, il parco come idea e come luogo urbano andrà incontro ad un vero e proprio rivoluzione culturale: da vasta porzione di paesaggio naturale compresa entro confini misurabili si trasformerà in generico connettivo verde per gli insediamenti urbani, per poi tornare ad assumere centralità come figura urbana ben definita verso la fine del secolo.

Paradossalmente, è proprio nel momento in cui, con le teorie del Movimento Moderno, il parco conquista terreno con la possibilità di costituirsi come presenza propagata e diffusa dentro la città, che perde la sua pregnanza estetica e figurativa. Nella *ville verte* lecorbusierana, cade l'idea di recinto ed il parco esce dai suoi confini per plasmare con modalità indifferenziate il territorio urbanizzato. Si arriverà a parlare di città-parco e di parco-campagna: ma slabbrandosi nei suoi contorni e perdendo una sua leggibilità metrica, la figura, trasformata in attrezzatura, si sbiadisce, appiattita su un'idea ambigua di sfondo *naturale* per l'architettura. Occorre aspettare

¹⁶ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 2.

¹⁷ GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città*, Laterza, Roma-Bari, 1996, pag. 6.

¹⁸ GIANPIERO DONIN, *Parchi. L'architettura del giardino pubblico nel progetto europeo contemporaneo*, Biblioteca del Cenide, Cosenza 1999. Pag. 18.

¹⁹ ALESSANDRO TOCCOLINI, *Piano e progetto di area verde*, Maggioli Editore, Rimini, 2002, pagg. 44 – 45.

²⁰ GILBERTO ONETO, a cura di, *Dizionario di architettura del paesaggio*, Alinea, Firenze 2004. Pag. 195.

gli anni Ottanta, perché il parco urbano ritrovi una sua peculiare attrattività e un nuovo slancio progettuale in chiave estetica. Dopo un lungo periodo di disinteresse culturale e *laissez-faire* progettuale, parco e giardino riconquistano infatti nella dimensione post-moderna sempre più importanza come temi di ricerca per diverse discipline²¹, divenendo oggetti di riflessione privilegiata nel dibattito sulle trasformazioni urbane e metropolitane.

I motivi di questa rinascita sono svariati, ma uno in particolare è emergente. Il cambiamento delle logiche della produzione delle merci e dell'economia, dovuto al consolidamento di un nuovo modello di società dei servizi e delle tecnologie informatiche, determina la crisi dell'industria pesante. Il processo di dismissione delle aree industrializzate rende disponibili ampie porzioni di territorio metropolitano da riconfigurare. Si tratta soprattutto di *derelict land*, di paesaggi feriti, di siti contaminati, e la necessità di una loro riconversione fa emergere con maggiore acutezza le questioni legate al degrado ambientale ed ecologico. La presenza di una *Natura di secondo livello*, inquinata e alterata, richiede un affinamento degli strumenti culturali e progettuali e la messa a punto di un aggiornato equipaggiamento inter-disciplinare.

Negli anni Ottanta si impone così, con urgenza, la necessità di ripensare e reimpostare il rapporto uomo/ambiente e di cominciare a promuovere un diverso atteggiamento culturale rispetto ai principi della modernizzazione e del progresso²². Se è ormai un dato acquisito che, per abitare la Terra, l'uomo del XXI secolo ha di fronte una prospettiva decisamente urbana, appare necessario che la città del presente e del futuro debba essere considerata e progettata non solo come spazio abitabile, ma come uno spazio abitabile in modo sostenibile e vivibile con piacere. E visto che per vivere bene l'uomo ha bisogno della *Natura*²³, l'equazione è presto fatta: la città ha bisogno di spazi per la natura. Ecco quindi un meritato ritorno di interesse diffuso tra amministratori, tecnici, specialisti, persone comuni, per il verde urbano come sinonimo di qualità della vita (in termini di ecologia urbana, di benessere psico-fisico dei cittadini, di produzione e trasmissione di valori estetici) e di conquista sociale. Si rendono allora necessari, oltre all'uso di nuove tecniche eco-compatibili, coraggio delle immagini e capacità di sperimentazione di soluzioni a basso costo, per attuare interventi di riqualificazione efficaci e convincenti sia sotto il profilo ecologico, funzionale e sociale che formale e figurativo. Pur con tutti i suoi eccessi e le sue esagerazioni, alla cultura post-moderna va riconosciuto il merito del recupero del valore dell'estetica e del *Bello* per la vita di tutti i giorni.

Dopo queste premesse, da dove cominciare per affrontare una lettura critica del parco contemporaneo europeo?

Seguiamo il consiglio di un maestro, Pietro Porcinai.

“La conoscenza storica della propria materia è parte ovvia della preparazione di ciascun specialista in qualsiasi campo. Lo studio della storia del giardino e del paesaggio è utilissima per le sue ricche esemplificazioni e di valido aiuto anche per la ricerca scientifica; dato che molto di quanto si deve fare

²¹ Oltre che tema per la progettazione paesaggistica, urbana, e architettonica (come dimostra il fiorire, a livello internazionale, di una ricca proposta editoriale e di saggistica critica, anche sulle pagine di riviste di settore che ad approfondimenti su parco, giardino e paesaggio dedicano numeri monografici), il parco conquista ad esempio l'attenzione della geografia urbana (“a partire dalla metà degli anni Ottanta comincia a formarsi un discreto interesse intorno al concetto di parco come parte della città, che muta con l'evoluzione e il cambiamento del tessuto urbano e della storia della città”, GHILLA RODITI, *Verde in città*, Guerini Studio, Milano 1994, pag. 16. A questa autrice si rimanda per un'ampia panoramica sulla letteratura degli anni Ottanta di questo settore di ricerca), della sociologia urbana, della filosofia, della ecologia urbana.

²² Nel 1987, il concetto di sviluppo sostenibile viene fissato in un documento di importanza internazionale: il *Brundtland Report*.

²³ Nonostante ci sia chi è convinto che si possa pensare ad un futuro di vita in una prospettiva digitalizzata e informatizzata e di completa vittoria dell'*homo technologicus* e *creator*, continuiamo a credere che la vita umana sia legata indissolubilmente alle forze della natura, in tutte le sue infinite manifestazioni: le forme e le presenze di vita, sole, luna, stelle, passaggio delle stagioni, pioggia, vento, animali, piante e tutto il resto. Ha ragione Mc Harg, “essi sono con noi, coinquilini dell'universo, partecipi di quell'eterna aspirazione che è l'evoluzione, vivida espressione del tempo passato, partner essenziali nella sopravvivenza e impegnati ora con noi nella creazione del futuro”. (IAN Mc HARG, *Progettare con la natura*, Franco Muzzio, Padova, 1989. (ed. orig. *Design with nature*, 1969). Pag.8.

oggi è già stato da molto tempo oggetto di studio e di riflessioni da parte di specialisti. Come per ogni altra materia, anche per i giardini e il paesaggio si può dire che il futuro incomincia nel passato”.²⁴

Cominceremo quindi con un itinerario storico, tenendo presente che come il giardino, di cui rappresenta una speciale declinazione, il parco urbano si colloca in “un territorio di confine, una frontiera che muta nel tempo”²⁵ e che nelle sue forme mutanti trattiene le tracce di una evoluzione delle idee²⁶. La storia del parco urbano, sviluppatasi in poco più di due secoli di sperimentazioni e teorie, è quindi anche la storia di un’arte delle relazioni tra poetiche figurative, pratiche sociali e necessità, individuali e collettive, delle popolazioni urbane.

L’itinerario storico di seguito proposto è stato strutturato nel tentativo di fissare le tappe significative di un percorso di idee e forme. Alla griglia storica²⁷, che fa da guida con una lettura in sequenza cronologica, se ne sovrappongono altre due, di tipo tematico: una sul parco come attrezzatura urbana, che punta a metterne in evidenza il carattere di *spazio sociale*; l’altra sul parco come opera d’arte e natura, prodotto culturale della società che lo ha creato, che ne sottolinea gli aspetti simbolici e figurativi ed il carattere di *spazio estetico*. Il risultato di questa operazione, ha condotto alla individuazione di una successione di modelli etico/estetici di parco quale prodotto di un inestricabile intreccio di arte, natura, esigenze sociali, memoria culturale. Il parco pubblico appare, da questa prospettiva, come il più duttile materiale di definizione etica ed estetica dei cambiamenti della società.



Uno sguardo non convenzionale sul parco dalla storia del cinema: alcuni fotogrammi tratti da *Blow up* (Antonioni, 1966). “Considerato tradizionalmente un’oasi di verde, una parentesi di natura in mezzo al mondo artificiale della città, il parco è lo spazio in cui lo sguardo riposa. Nell’opera di Antonioni, invece, proprio lì spesso si annidano il mistero, l’angoscia, l’inganno, e non si tratta solo di un crimine come quello che troviamo in *Blow up* o ne *I vinti*, ma di un rapporto ambiguo, irrisolto fra uomo e natura o fra natura e cultura.” (Immagini e citazione da SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002. Pag. 189.)

²⁴ PIETRO PORCINAI, *Per l’insegnamento del <<verde>>, del paesaggio e del giardino in Italia*, in “Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio. Notiziario AIAPP” n°10, 1986. Pag. 50.

²⁵ VIRGILIO VERCELLONI, (*Una storia del giardino europeo e) Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288 – 1945*, L’Archivolta, Milano 1986, pag. 13.

²⁶ ARTHUR O. LOVEJOY, filosofo americano del Novecento, utilizzò come metodologia di lettura della complessità del reale, una storia delle idee, applicata anche al campo della storia del giardino con il saggio *The Chinese Origin of Romanticism*.

²⁷ Per quanto riguarda la lettura storica, si ritiene necessaria una opportuna premessa relativa alle fonti bibliografiche utilizzate. L’itinerario che segue è stato impostato tenendo come riferimento di base i due ottimi saggi sulla storia del parco pubblico europeo e del verde urbano di Franco Panzini e Franco Migliorini, già citati. Da questi autori sono state riprese numerose citazioni da fonti storiche e archivistiche, desunte dalla trattatistica francese, tedesca ed inglese del Settecento, dell’Ottocento e del Novecento.

E' nel periodo a cavallo tra Sei e Settecento che, in Europa, il rapporto tra il parco ed il giardino come spazi pubblici e la città comincia ad essere regolato in maniera più articolata dai meccanismi di una vantaggiosa osmosi insieme funzionale e formale²⁸. E' in questa epoca che in vari paesi, Francia ed Inghilterra in testa, l'apertura di giardini e grandi tenute reali a tutti i cittadini per favorire la vita sociale e momenti di svago collettivo, viene effettuata in forma non più episodica, ma sistematica e permanente²⁹. Si consolida inoltre la tipologia dei giardini pubblici francesi e dei giardini terapeutici delle località termali inglesi, e più in generale dei giardini ricreativi (*pleasure garden* in Inghilterra e *jardins spectacle* in Francia), che troveranno poi in tutta Europa un'ampia diffusione³⁰.

Lo spazio pubblico non è più solo un prodotto della città di pietra, e la sua bellezza non dipende esclusivamente dalle *belle fabbriche*: ora anche alla Natura si spalancano le porte della città, e *l'estetica delle piantagioni* fa il suo ingresso dentro il recinto urbano per abbellirlo. Alcune differenze sostanziali, legate alle diverse strutture politico-economiche in cui sono organizzate le gerarchie sociali, vanno registrate rispetto ai due principali poli di riferimento culturale dell'epoca: francese ed inglese.

In Inghilterra le città erano cresciute mantenendo al loro interno tre particolari tipologie di spazi verdi: i *green*, aree campestri a prato arborato destinate al pascolo e, all'occasione, luoghi per il gioco e le feste pubbliche, i *common*, ampi appezzamenti terrieri sottoposti a particolari forme di regolamentazione dell'uso pubblico, e gli *square*³¹, recinti verdi privati inseriti all'interno di lotti costruiti e di uso esclusivo dei residenti. Ognuna di queste tipologie di spazio verde, che di fatto operano una sorta di contaminazione tra ambiente urbano e ambiente pastorale, concorsero alla definizione di quell'idea di *rus in urbe* che animerà, caratterizzandolo, il dibattito Ottocentesco sulle trasformazioni delle città inglesi.

In Francia, la Natura si dispone piuttosto come scenografia urbana, o come materiale di sfondo che enfatizza lo spessore del costruito. Nelle città francesi sono molteplici le operazioni di *embellissements urbains*³² basate sull'inserimento di nuovi elementi e tipologie di spazio

²⁸ Cfr. MARCO ROMANO, *L'estetica della città europea. Forme ed immagini*, Einaudi, Torino, 1993; MAURIZIO SPINA, *Il ruolo del verde nell'estetica della città*, in FRANCESCA MORACI, *Riflessioni sull'urbanistica per la città contemporanea*, Gangemi Editore, Roma, 2002; pagg. 157 – 178. FRANCO PANZINI, 1993; FRANCO MIGLIORINI, 1992.

²⁹ Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 24 - 41. "Nel XVII secolo anche giardini e parchi di corte situati nelle città capitali si aprono al pubblico secondo il liberale costume dei giardini aristocratici romani. Il fenomeno avrà un'influenza diretta sul processo di costruzione della identità del giardino pubblico; il rapporto tra i due modelli di giardino, quello aristocratico e quello pubblico, che a una visione idealistica potrebbero apparire distanti, è invece diretto e non solo perché dall'uno discendono all'altro tecniche di composizione e realizzazione. I giardini dell'aristocrazia di corte costituiscono infatti un modello culturale del modo sociale di vivere questo spazio: l'incontrarsi, il passeggiare secondo una ritualità codificata, l'esibire la pompa e gli abiti sono gli usi che dal luogo aristocratico si trasmettono a quello pubblico, in cui la nuova utenza, più aperta ai ceti urbani emergenti, è ansiosa di imitare i modi sociali della élite". Pag. 28.

³⁰ Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 97 - 100. I *Pleasure garden* "sono luoghi di ritrovo dove il giardino funziona come uno spazio contenitore di attività teatrali e ludiche destinate alle classi aristocratiche e borghesi della città. Realizzazioni sorprendenti, che, lasciata ogni pretesa terapeutica, enfatizzano le caratteristiche che hanno già portato al successo i giardini termali: il connubio fra attività ricreative e ambiente naturale".

³¹ Lo *square* inglese, tipologia che si consolida nel Seicento, rappresenta un vero e proprio intervento di trasformazione fondiaria e immobiliare che comporta la realizzazione di un preciso scenario urbano: una sequenza di facoltose dimore attorno ad una piazza sistemata a giardino, chiusa da una cancellata e accessibile ai proprietari delle nuove residenze. Gli *squares* rappresentavano esplicitamente il prevalere del diritto privato sul pubblico, e per questo vennero spesso letti come la quintessenza dell'egoismo aristocratico (Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 143 – 146). Nel corso del Settecento, gli *squares*, che nelle prime realizzazioni Seicentesche erano sistemati con semplicità, non sfuggono alla voga del giardino paesaggistico: al loro interno si proveranno a replicare, spesso con goffi risultati, brani di paesaggio pastorale. Tali interventi costituiscono un significativo precedente del parco paesaggistico in ambito urbano.

³² Oltre alla organizzazione urbana parigina che trae beneficio da una ricca dotazione di "verde pubblico" (Le Tuileries, le Jardin de Luxembourg, le Jardin des Plantes aperti al pubblico già nel corso del Seicento), celebrato con orgoglio dal DE BROSSES, che nelle cronache del suo *Voyage d'Italie* del 1750 lo porta a paragone con la triste assenza registrata nel modello urbano italiano, si ricordino le operazioni di *embellissements* condotte in altre città della Francia: Bordeaux, Digione, Nimes. Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pagg. 46 - 49.

pubblico (piazze alberate, fontane, giardini, viali). Queste trasformazioni sono frutto della necessità di una scena esteticamente adeguata ad esprimere il valore di emergenti identità sociali, consapevoli del proprio ruolo storico³³. Il contributo che le esperienze francesi danno alla nascita ed alla diffusione del verde pubblico è notevole. Lo dimostra anche il ricco vocabolario che, tra XVII e XVIII secolo, la lingua francese ha già a disposizione per definire varie tipologie di spazi cittadini segnati dalla presenza del verde: *cours, allée, mail, jardin, pré, parc, bois, boulevard, promenade*³⁴.



Il Corso ed il rito della passeggiata tra fine Settecento e primo Ottocento.
 A partire dall'alto: *Il Mall del St. James's Park a Londra*, dipinto di M. Ricci del 1710 ca.;
Il boulevard Saint-Antoine nella metà del Settecento;
 "Veduta dei Giardini Pubblici con Monumenti eretti per la Festa del giorno 26 giugno 1803",
 Milano, incisione di Andrea Appiani.
 (Immagini da FRANCO PANZINI, op.cit. Tavole: II, III, XII.)

³³ "Si tratta di una formazione che convive con l'assolutismo accettando il ruolo del monarca ma sviluppando al tempo stesso tutti gli elementi della propria emancipazione civile, tra i quali si colloca, anzitutto, la rivendicazione dello spazio e della sua rappresentazione, secondo forme che non sono antagonistiche col monarca sul piano del modello, ma tendono semmai ad un allargamento delle forme di partecipazione al fine di fruire dei medesimi beni."
 FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 49.

³⁴ Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 43 - 45. A queste pagine si rimanda per una panoramica dettagliata sulla descrizione di queste figure urbane.

Allargando lo sguardo al panorama europeo delle città che si espandono, viene notato come si arrivi a delineare una nuova organizzazione della struttura e dell'estetica urbana, articolata rispetto ai tre principali modelli spaziali e figurativi individuati da Panzini: il giardino delle mura, il Corso o Stradone, ed il parco – giardino pubblico³⁵.

A Londra, come a Parigi, a Vienna come a Milano, a Madrid o a San Pietroburgo, ognuno dei tre modelli costituisce l'ambiente ideale, oltre che per feste e celebrazioni pubbliche, per inscenare quello che si configura come il rituale urbano per eccellenza: la passeggiata, a piedi, a cavallo o in carrozza. Un rituale generalizzato, ormai in quell'epoca, e non più appannaggio esclusivo di cortigiani o aristocratici, tanto che ognuno vi partecipa come può, pur di apparire sulla scena cittadina.



Le delizie del Marais è un'incisione anonima della fine del Settecento: un via vai di cittadini sulla scena pubblica della passeggiata davanti al *Jardin Turc*, uno dei più celebri luoghi della cinta dei *boulevard*. (da FRANCO PANZINI, op. cit., pag. 54).

Ce lo prova Louis-Sébastien Mercier, che nel suo *Tableau de Paris*, una prodigiosa opera del 1783 che descrive “storia, costumi, stravaganze della capitale francese”, tratteggia una scena quasi apocalittica in cui “i Parigini non passeggiano, corrono, si precipitano”, spostandosi affannosamente da un giardino all'altro nel corso della giornata per poter osservare ed essere a loro volta osservati. Con una tal foga che “nel viale scelto, dove affluisce la moltitudine, ci si affatica, ci si urta, si è gomito a gomito, e le fiamme non sono meno agitate che quelle degli spettacoli. (...) I gruppi tumultuanti, che vi calpestano i piedi senza misericordia, obbligano i convalescenti e i gottosi a rifugiarsi nei viali fuori mano e solitari”³⁶.

Difficile non rilevare come il diffondersi delle tipologie spaziali urbane destinate alla *promenade*³⁷, avvenga proprio nell'epoca in cui filosofi ed eruditi recuperano la *promenade filosofique* come forma privilegiata di trattazione letteraria e di speculazione.

Il rapporto tra deambulazione e conoscenza, che nell'Ottocento darà vita ad esempio alla baudelairiana figura del *flâneur* e nel Novecento alle *performance* surrealiste del movimento Dada, per arrivare alle scorribande nella psicogeografia urbana parigina di Debord, è fissato fin dalle origini della cultura occidentale e costituisce un *tòpos* della narrativa e della letteratura moderna.

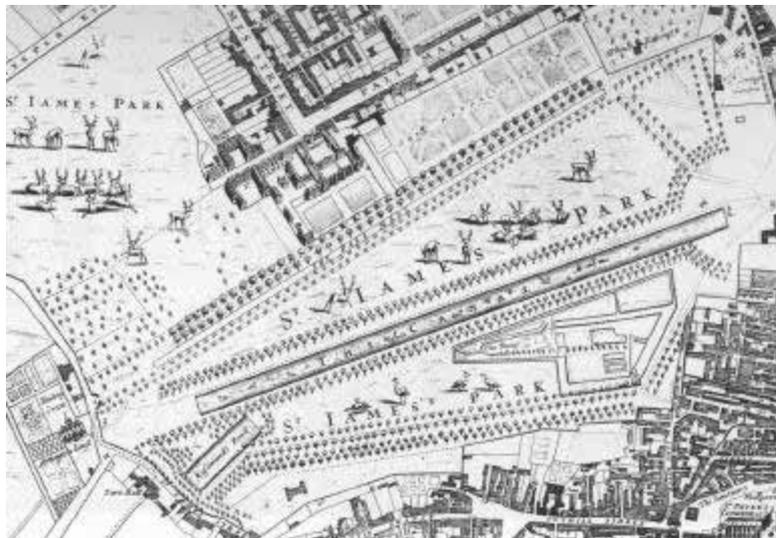
“L'elogio di questa filosofia in movimento e della <<ragione errabonda>> (...) viene dallo scettico Filocle (...). Questa idea di filosofia già presente in Shaftesbury³⁸ troverà nell'Illuminismo francese, nella *Passeggiata dello scettico* di Diderot in particolare, una sua piena realizzazione”³⁹.

³⁵ Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 79 - 89.

³⁶ Citato e commentato in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 94.

³⁷ Con il termine *Promenade*, spiega Panzini, si indica al contempo l'azione del passeggiare come il luogo, caratterizzato dalla presenza di elementi naturali, in cui si passeggia, a piedi, a cavallo o in carrozza. Nell'enciclopedia di Diderot e D'Alembert (1765), in cui si caldeggia l'esercizio della *promenade a piès*, si designa con *promenade* qualcosa di più naturale rispetto al termine più arcaico *promenoir*, che indica un percorso composto più secondo le regole dell'arte. “De belles promenades étoient par exemple, des plaines ou des praires; de beaux promenoirs étoient des lieux plantés selon les alignements de l'art”. In FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 44.

Nella cultura positivista Settecentesca è dunque attraverso l'esercizio della passeggiata, anche nel caso in cui questa pratica appare legata a occupazioni decisamente più frivole e salottiere, che ci si può educare e migliorare. Lontano dal giardino di Epicuro, diventano oggetto di speculazione per il *proméneur* urbano, cittadino moderno in formazione, non più i moti dello spirito e le ragioni dell'anima, quanto il gusto, le fogge dell'abbigliamento ed i comportamenti dei suoi consimili.



Planimetria di ST. James's Park, dalla pianta di Londra del 1746. Il parco comprende la lunga striscia alberata destinata al gioco della pallamaglia. Al disegno geometrico si associa il carattere di *naturalità* rappresentato dalla presenza di varie specie faunistiche, segnalate chiaramente nel disegno. (da FRANCO PANZINI, op. cit., pag. 40).

Certo, la passeggiata ha anche una finalità igienico - salutista, legata alla possibilità di espletare un'attività motoria all'aria aperta. E a sottolineare come questo tipo di funzione fosse prevalente nella concezione del verde pubblico, basti ricordare come ad esempio, fino alla metà del XIX secolo, in lingua anglosassone si utilizzino indistintamente i termini *public walk*, *promenade*, *public garden*, *public park*⁴⁰, per indicare luoghi urbani allestiti con elementi naturali.

Le tre principali tipologie di spazio verde individuate (corso, giardino delle mura, giardino ricreativo) presentano, oltre a quelle funzionali, forti analogie anche per quanto riguarda l'organizzazione spaziale, in prevalenza basata su schemi lineari.

Il giardino pubblico, che si consolida nell'area di cultura francese, è destinato solo ai pedoni e resta racchiuso all'interno di un perimetro protetto da recinzioni, mentre il Corso si apre per porre in collegamento le nuove parti della città in cui si insediano le classi abbienti. A Berlino, ad esempio, è attorno all'asse dell'*Unter den Linden*, tracciato nel 1647, che si strutturerà l'espansione urbana Settecentesca.

Per i primi giardini pubblici la tipologia di riferimento è costituita da uno schema planimetrico prevalentemente rettangolare, configurato da una successione di ampi viali alberati paralleli, lungo cui sono distribuite panchine in pietra, e di cui quello centrale è il maggiore. Esattamente lo stesso schema regola l'impianto del Corso, dove il viale centrale viene destinato al passaggio delle carrozze. Queste composizioni lineari replicano, con una sintesi formale finalizzata ad un

³⁸ Il riferimento è particolarmente significativo all'interno della nostra tappa di lettura sul giardino pubblico Settecentesco. Shaftesbury, letterato e poeta inglese, è autore di una opera, da lui definita poema filosofico, di primaria importanza per quanto riguarda la storia delle idee del giardino paesaggistico. Si tratta de "*I moralisti*", pubblicata nel 1709, in cui si traccia una vera e propria filosofia del *genius loci* e del giardino, con la critica al giardino geometrico tirannico e l'elogio della libera Natura del parco inglese.

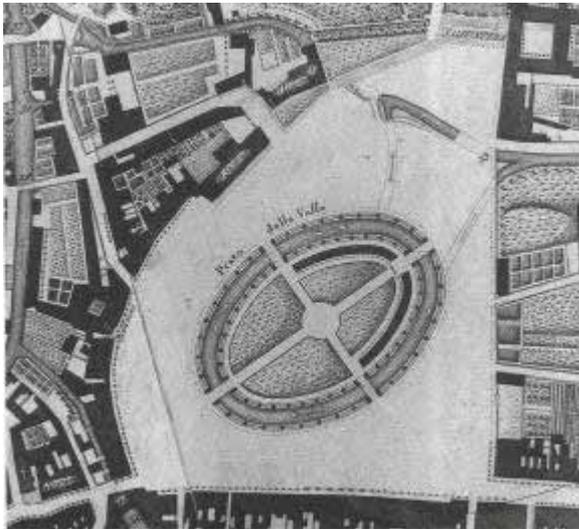
Nello stesso anno, a Parigi Antoine-Dézallier D'Argenville pubblica il suo famoso trattato, in cui si codifica e diffonde nel mondo il modello del giardino formale alla francese, messo a punto da Le Notre.

³⁹ Enzo Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Guerini e Associati, Milano 2003. Pag. 37, nota 6.

⁴⁰ A Londra il più celebre di questi *public walk* è quello di St. James, creato nel secolo precedente da Carlo II.

più agevole e funzionale uso pubblico, l'immagine del giardino del Principe, spazio di aristocratica rappresentazione di una magnificente Natura asservita. Le specie prescelte per alberare i percorsi sono in genere olmi, tigli, ed ippocastani, allineati in forme regolari ma a chioma libera, oppure scolpiti con *l'ars topiaria* per comporre quinte vegetali e spalliere⁴¹.

Lo schema geometrico, con l'uso delle prospettive aperte che permettono di controllare visivamente lo spazio, viene prediletto anche per questioni di ordine pubblico. Va sottolineato infatti come l'idea dell'epoca di un luogo propizio alla mescolanza tra diverse classi sociali, fosse il prodotto di una concezione del tutto aristocratica.



Il *Prato della Valle* a Padova, in una pianta della città del 1784.

Al centro il giardino ellittico quadripartito: un'opera originale e innovativa, che è "insieme area di fiera, luogo di spettacoli e giochi: sul percorso delle carrozze si fanno correre i cavalli e nel canale ellittico battellini mossi da gondolieri. E' punto di incontro in ogni momento della giornata: alla sera i viali sono illuminati con lampade fatte d vasi in ferro in cui arde la pece. Al centro di questo concentrato di eventi pubblici e collettivi è il giardino pubblico." (Citazione e immagine da FRANCO PANZINI, op. cit., pagg. 78 - 79).

E per quanto illuminata potesse dimostrarsi, l'*élite* regnante considerava questi giardini aperti come una benevola concessione al popolo, che sempre popolo suddito era e come tale oggetto di controllo e di esibizione di potere. Accesso ed uso ai giardini erano regolamentati attraverso l'affissione di pubblici avvisi, che codificavano oltre alla giusta condotta da tenersi, anche le forme di abbigliamento ritenute decenti per comparire sulla scena della mondanità urbana. Guardie e gendarmi avevano poi il compito di vagliare con occhio vigile i frequentatori.

Ecco cosa recitava, ad esempio, il regolamento composto per il Reale Passeggio di Napoli, realizzato sul modello delle Tuileries parigine da Carlo Vanvitelli per volere di Ferdinando IV e aperto nel 1781:

"Non si lasceranno entrare nella R. Villa né persone in livrea né mendicanti di qualunque sorte; dopo le 24 ore non si faranno passare né preti, né frati vestiti a lungo; né di giorno né di notte non si lasceranno entrare soldati armati né donne di cattivo odore."⁴²

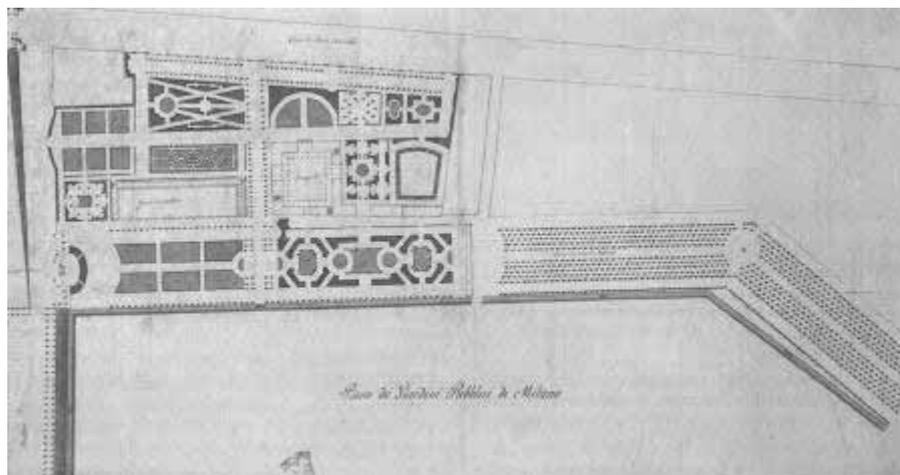
A quella data, molte città europee in sapore di modernità si sono già dotate o si stanno dotando dei loro impianti di natura in città, gareggiando tra loro in sperimentazione e sfoggio di inventiva. A Milano, nel 1782 l'architetto Giuseppe Piermarini, su incarico dell'arciduca Ferdinando, mette mano ad un grandioso progetto di giardini pubblici da realizzare nella zona della Porta Orientale. Spiega il Vercelloni che la loro costruzione avrebbe dato vita ad un vero e proprio

⁴¹ Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 88 - 89.

⁴² FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 75.

sistema del verde, tra i primi d'Europa e d'Italia, come illustrato nel *Piano de' Giardini Pubblici di Milano* redatto verso la fine degli anni Ottanta. Si trattava di un progetto "capace di contribuire alla costruzione generale della città e non di tipo centripeto"⁴³. Nel 1787 la "*Nuova Guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti*" già recita:

"Il giardino pubblico è separato dalla strada per mezzo di molti piedestalli di Mariolo con sovrapposti vasi, e cancelli e ponti di ferro. Alcuni rastrelli con arme della Città sostenuti da pilastri della pietra suddetta danno accesso a chi desidera approfittare del passeggio fra gli arbori, e siepi, che lo rendono delizioso; e così pure di godere dell'ampio giuoco del Pallone"⁴⁴.



Piano de' Giardini Pubblici di Milano, disegnato da Giuseppe Piermarini (1782 – 1789). Secondo il Vercelloni "il sistema del verde pubblico (fra l'altro di tipo attrezzato, come oggi si dice), nella sua fitta successione cronologica, dimostra la volontà del governo del tempo di realizzare più un insieme di interventi in una specifica parte della città che non un semplice giardino, sia pure pubblico". (Citazione e immagine da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1986, Pag. 157).

Oltre al rito della passeggiata, che qui si prospetta *delizioso*, i giardini pubblici offrono varianti ricreative, proponendo un ampio rettangolo appositamente predisposto per il gioco del pallone. Dalle fonti sui Giardini pubblici milanesi apprendiamo inoltre la notizia relativa alla sperimentazione di un *moderno* rapporto pubblico/privato finalizzato alla loro gestione. Il Capomastro Giuseppe Crippa nella sua proposta imprenditoriale relativa alla costruzione dei giardini, datata 25 novembre 1782, presenta il seguente impegno:

"Si obbliga alla manutenzione d'anni 9, senza aggravio del pubblico, contentandosi del prodotto d'affitto dei luoghi adattati del caseggiato, e giardino stesso con fitto di bottiglieria, gioco del pallone, ed altri spettacoli venali, ritenuto libero l'accesso al pubblico"⁴⁵.

Ancor prima della loro realizzazione, e pur considerando la possibilità di applicare un piccolo pedaggio per beneficiare dei momenti e degli spazi destinati al puro divertimento, si prevede un certo successo di pubblico e di frequentazione per questi giardini.

L'esempio dei *jardins spectacles*⁴⁶ parigini, primi giardini pubblici a pagamento, e dei *pleasure gardens* londinesi è già ampiamente conosciuto e replicato.

⁴³ VIRGILIO VERCELLONI, (*Una storia del giardino europeo e) Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288 -1945*, L'Archivoltò, Milano 1986. Pagg. 153 - 160.

⁴⁴ Cit. in VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pag. 165.

⁴⁵ Cit. in VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pag. 160.

⁴⁶ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 108. I primi *jardins spectacles* si diffondono a Parigi verso la fine del XVIII secolo e nascono su iniziativa di imprenditori privati di spettacoli. Uno tra i primi è quello aperto sul boulevard Saint-Martin dall'italiano Torrè, che offriva spettacoli pirotecnici. Si trattava solo di un modesto spazio aperto annesso ad una grande tendone circolare decorato con specchi e chiamato *Vauxhall*, con riferimento al più celebre giardino ricreativo dell'area londinese. Il nome *Vauxhall* diventerà sinonimo del connubio tra giardino e svago. Luoghi di questo tipo si moltiplicano poi lungo i nuovi Viali parigini frequentati dalla buona società cittadina. Nel 1785 apre il grande Vauxhall d'Été.

Questo genere di spazi pubblici, alla fine del Settecento, “costituiscono una fitta trama dell’attitudine ludica della società urbana”⁴⁷ europea.

Il giardino pubblico non solo partecipa ai meccanismi di formazione del gusto e dei comportamenti del popolo urbano, ma mostra la sua vocazione di luogo di ricreazione e svago destinato a soddisfare le diverse esigenze di una società di massa, costituendosi come uno degli *habitat* ideali dell’*homo ludens*.

Nel Settecento vengono pubblicati anche i primi importanti contributi teorici sul tema della progettazione di parchi e giardini pubblici, letti come materiali di qualificazione igienica ed estetica delle città. E’ questo, del resto, il secolo in cui, attraverso una ampia trattatistica, vengono tracciate le basi dell’estetica nella concezione moderna, che pone l’*arte* e la *bellezza* come problema filosofico.

“Con Kant si riconobbe che il giudizio estetico doveva essere visto come distinto dalla ragion pratica (giudizio morale) e dalla conoscenza (scientifica) e rappresentava un modello di congiunzione necessario benché problematico tra le due. L’esplorazione dell’estetica quale campo separato della conoscenza fu un fatto tipico del XVIII secolo, determinato almeno in parte dalle necessità di adeguarsi all’immensa varietà di prodotti culturali, nati in condizioni sociali molto diverse, rivelata dai crescenti scambi commerciali e culturali.”⁴⁸



A sinistra, *Ritratto di Madame de Pompadour che consulta l'Encyclopédie* (1775, Maurice Quentin de Latour), a destra *L'altalena* (1770, Jean – Honoré Fragonard), opere paradigmatiche di quell’aspetto della cultura Settecentesca che Eco definisce la *dialettica della Bellezza*. “Potremmo dire che nel Settecento la persistenza della Bellezza barocca trova ragione nel gusto aristocratico dell’abbandono alla dolcezza del vivere, mentre il severo rigore neoclassico si addice al culto della ragione, della disciplina e della calcolabilità tipici della borghesia in ascesa. Tuttavia, uno sguardo più attento non farà fatica a scorgere, accanto alla vecchia nobiltà di corte, una nobiltà imprenditrice più giovane e dinamica, dai gusti e costumi ormai borghesi di fatto, modernizzatrice e riformista, che legge l’*Encyclopédie* e discute nei salotti.” (Citazione e immagini da UMBERTO ECO, a cura di, op.cit. 2004, pagg. 238 - 239)

Si tratta di una vera e propria rivoluzione culturale del *Bello* che riguarderà molto da vicino il giardino, spazio estetico per eccellenza, nelle sue forme e nella sua rappresentazione. In particolare, come afferma il Panzini, è negli anni Settanta del secolo che appaiono un certo numero di opere teoriche grazie a cui verrà fissata l’identità tipologica e formale del giardino pubblico. Nel 1771, vengono pubblicati a Londra, il trattato di Thomas Whately, *Observations*

⁴⁷ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 100.

⁴⁸ DAVID HARVEY, *La crisi della modernità*, Est, Milano 1997. Pag. 33.

on *Modern Gardening*, e a Parigi la sua traduzione francese curata da Francois-de-Paul Latapie, *L'art de former les jardins modernes*. La lotta ingaggiata dall'inizio del Settecento per la supremazia estetica tra i due modelli antagonisti, alla francese e all'inglese, ha ormai decretato il secondo come vincitore per quanto riguarda la costruzione dei parchi privati, mentre rispetto al verde pubblico notevoli riserve sono lasciate aperte.

Secondo Whately, il giardino pubblico forma una classe a parte rispetto a quelli privati. *Viali molto larghi e con andamento rettilineo* sono indispensabili alla sua formazione: senza questo genere di regole formali si mancherebbe all'obiettivo di realizzare quel genere di bellezza in cui simmetria e regolarità sono la regola: è il caso in cui il bello è strettamente connesso all'utile, come nel caso del giardino pubblico appunto.

Insomma la composizione regolare, giudicata noiosa e monotona nei giardini e nei parchi privati, viene ancora accettata e anzi difesa per la costruzione dei giardini urbani da più autori del tempo: Claude – Henri Watelet e Jean-Marie Morel ad esempio⁴⁹. Poi la svolta.

Nel 1775 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, docente di Filosofia e di Belle Arti all'Università di Kiel, scrive un trattato di carattere didattico dal titolo "*Theorie der Gartenkunst*". Quattro anni dopo e di nuovo nel 1785, quel lavoro, riveduto e poderosamente ampliato in due riprese, viene pubblicato a Lipsia in ben cinque volumi, ed in due edizioni, francese e tedesca.

L'opera risultò di immediata importanza per la comprensione del giardino paesaggistico così come per la divulgazione della sua poetica. Una articolata e ben strutturata sistemazione teorica e tecnica della disciplina fu predisposta, con la presentazione dei riferimenti che illustravano lo stato dell'arte del giardino all'inglese sperimentata fino a quel momento⁵⁰.

Al tema dei giardini pubblici venne dedicato un breve⁵¹ spazio, nel V volume della seconda edizione del 1785⁵², ma quella pur poco estesa trattazione risultò di inequivocabile valore per gli sviluppi futuri del verde della città europea e per la connotazione etica ed estetica dei suoi spazi pubblici. Intanto, il filosofo adotta la locuzione *parco popolare* (Volkspark) per proporre l'idea di uno spazio in cui "il movimento, il godimento dell'aria libera, il riposo, i divertimenti di società costituiscono la caratteristica principale di questi luoghi, sulla cui base devono essere dimensionate le attrezzature e le zone alberate"⁵³.

Hirschfeld considerava grandi piazze aperte e giardini pubblici come una necessità fondamentale degli abitanti della città moderna: riteneva che contribuissero al benessere individuale e collettivo, predisponendo ad un buon stato d'animo grazie alle proposizioni di immagini gradevoli e rasserenanti, e che fornissero la migliore occasione per fare un po' di esercizio fisico e respirare all'aria aperta, per rilassarsi dalle preoccupazioni e dalle fatiche del lavoro, per intrecciare piacevoli conversazioni. Insomma, dei veri e propri dispensatori di benessere per il corpo e per lo spirito. I giardini pubblici, che potevano essere creati sia entro le mura della città, sia appena fuori porta, dovevano essere preferibilmente sistemati con strade ampie e comode, meglio se lineari, ma in un giardino pubblico di grandi dimensioni era ammesso il disegno di sentieri sinuosi, che, dipartendosi da un asse centrale, avrebbero potuto addentrarsi in boschetti interni. Si apre la strada alla applicazione della poetica paesaggistica a parchi e giardini pubblici. Con altre innovative specifiche relative alla loro composizione. A garanzia della sicurezza del pedone, il sistema della viabilità interna avrebbe dovuto essere differenziato, con la separazione dei percorsi aperti a cavalli e carrozze da quelli esclusivamente riservati ai pedoni⁵⁴. Una teoria di arredi e servizi, (panche, luoghi di riposo,

⁴⁹ Per una argomentazione approfondita dello *status questionis* si rimanda ancora una volta a FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 119 -125.

⁵⁰ Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pagg. 150 - 153. Nello studio del Vercelloni viene riportata per esteso la traduzione dell'articolazione dell'indice della monumentale opera dell'Hirschfeld, a diretta ed efficace dimostrazione dell'importanza e della completezza del contenuto.

⁵¹ Breve soprattutto rispetto alla mole complessiva dell'opera!

⁵² Si tratta del primo capitolo della settima sezione, "*Giardini le cui caratteristiche dipendono dalla loro definizione specifica*", V° volume.

⁵³ CHRISTIAN CAY LORENZ HIRSCHFELD, 1785. Cit. in HARTWIG SCHMIDT, *Propositi di abbellimento*, in "Lotus International" n°30/1981. Pagg. 81 - 89.

⁵⁴ Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 124 e VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pag. 152, in cui è riportata una pagina originale del trattato nell'edizione francese, e pag. 160, nota 4.

pergole folte e verdeggianti, e semplici e *leggere* architetture in cui potersi rifugiare in caso di pioggia e maltempo) avrebbe dovuto arricchirlo in termini di comodità. Il giardino pubblico descritto da Hirschfeld si differenzia con decisione da quella idea di spazio urbano destinato prevalentemente all'ostentazione sociale, e muta "in ambiente che risponde contemporaneamente alle esigenze di ricreazione, di svago fisico, di relax del pubblico cittadino, e prevede quindi una tipologia più complessa composta di parti dalle funzioni e dalla identità formale diversificate"⁵⁵. Il filosofo tedesco non manca di assegnare a questo ambiente naturale composto per le necessità del cittadino anche una forte finalizzazione etica ed educativa. Memorie patrie, valori civili e lezioni della storia e delle arti, vi possono essere fruttuosamente coltivati con l'allestimento di un ben articolato programma iconografico e decorativo⁵⁶. Le teorie di Hirschfeld troveranno la prima diretta applicazione nell'*Englischer Garten* di Monaco, realizzato a partire dal 1789. Vero e proprio anticipatore dell'idea di un *verde sociale*⁵⁷, Hirschfeld gettò le basi di una tematica destinata ad avere nel corso del secolo successivo ampia attenzione.



Der Englischer Garten di Monaco in una planimetria del 1806. Con i suoi 364 ettari di estensione è "forse, il più grande giardino *stilistico* d'Europa, il più antico giardino *pubblico* della Germania, formato quando ancora nel continente le prime espressioni del giardino paesaggistico all'inglese erano confinate nelle piccole proprietà private. (...) Opera dell'architetto paesaggista Friederich L. von Schkell (1750 – 1823), seguace convinto delle teorie e delle opere di Lancelot Capability Brown e di Humphry Repton. (...) La sua dimensione fisica e psicologica essendo un giardino pubblico, la vastità della sua irregolare articolazione da tutti percorribile, erano tali da imporlo alla città non come bizzarra o semplice sperimentazione di un nuovo gusto non generalizzabile, ma come aspetto fondamentale della struttura urbana, della sua stessa *forma urbis*". (Citazione e immagine da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1990, Tav. 139).

⁵⁵ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag 124.

⁵⁶ Vale la pena riportare per esteso un lungo passo del trattato tedesco, citato dal Panzini, particolarmente illuminante su questo aspetto: "Le opere costose dell'arte, le decorazioni eleganti e le piante rare che esigono cura non convengono a questo tipo di giardino. Tuttavia vi si possono collocare opere adatte a produrre impressioni utili sulla folla. Parrebbe proprio questo il luogo conveniente per disseminare di momenti di utile istruzione i percorsi che il popolo fa con lo scopo di divertirsi, e per far convergere la sua attenzione su importanti soggetti degni di memoria. Possono essere situate nei luoghi più acconci, per ricavarne effetti oltremodo vantaggiosi, costruzioni che offrono quadri dedicati alla storia della nazione, statue erette a ricordo di benefattori defunti, monumenti che, muniti di iscrizioni istruttive, rammentino fatti e avvenimenti considerevoli: devono però essere bandite le urne e ogni altro segno di dolore. Questi edifici, queste statue, questi busti e questi altri monumenti, che ricordino al popolo le sue virtù nazionali, il buon agire dei suoi patrioti, la positività dei suoi avvenimenti pubblici, non sono essi carichi di tutt'altra maestà, di tutt'altra energia, che le statue di un Fauno? (...) Un campo nuovo e fertile è aperto all'arte patriottica dei giardini". In FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 125.

⁵⁷ Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 65.

Anche in Italia, dove grazie al lavoro di traduzione e sintesi ragionata operato distintamente da due autori, uno veneto, Luigi Mabil, e l'altro milanese, Ercole Silva, il suo insegnamento avrà ampia diffusione sotto forma di due trattati dedicati al giardino all'inglese, pubblicati entrambi nel 1801⁵⁸.

Alla fine del Settecento, nelle città che crescevano di popolazione e necessitavano di operazioni di miglioramento e *ammodernamento*, i giardini pubblici sono già considerati una indispensabile attrezzatura urbana: a Milano, come si è visto, che nel 1757 contava una popolazione complessiva di 130.145 persone censite, con uno *standard* calcolabile in 0,49 metri di verde pubblico per abitante⁵⁹; o a Parigi, che prima della rivoluzione è popolata da 650.000 abitanti⁶⁰. All'indomani del 1789, sarà anche grazie all'apertura dei giardini dei nobili al popolo che si farà della capitale francese il paesaggio urbano moderno più ammirato.

Uno "stringato decreto divenuto celebre", deliberato dalla Convenzione nazionale il 5 maggio 1794, recita:

"La *Convention nationale*, dopo aver ascoltato il rapporto del Comitato di Salute pubblica, decrta che le residenze e i giardini di Saint-Cloud, Bellevue, Mousseaux, le Raincy, Versailles, Bagatelle, Sceaux, Isle-Adam, Vanves, non saranno venduti, ma saranno conservati e mantenuti a spese della Repubblica, per servire ai piaceri del popolo, e formare istituzioni utili all'agricoltura e alle arti"⁶¹.

Non sono solo le grandi tenute aristocratiche e reali a fornire materia per l'aggiornamento dello scenario pubblico parigino post-rivoluzionario. Ci sono anche i giardini ed i parchi di gusto pittoresco confiscati ai nobili: luoghi destinati in parte a diventare magici teatri per le feste ed il pubblico intrattenimento, grazie alla creatività imprenditoriale di affaristi privati. Tra gli esempi più celebri, il Parc Monceau, realizzato da Carmontelle a partire dal 1773, ed il giardino di Tivoli, favolosa collazione ibrida di differenti brani stilistici modellati su un terreno di otto ettari⁶². Sarà in particolare il secondo a diventare nel tempo sinonimo di luogo di divertimento, gareggiando per fama con l'omologo d'oltre manica, il *Vauxhall*, fino ad acquisire *status* di precisa tipologia di giardino pubblico nell'Ottocento, periodo in cui molte città europee si doteranno del loro *Tivoli*.

La rivoluzione estetica Settecentesca coinvolge chiaramente anche la città, luogo di diretta manifestazione delle grandi trasformazioni della modernità, nelle sue forme di articolazione spaziale e funzionale. Rispetto alla questione della sua crescita, nella cultura dell'epoca, già si contrappongono due orientamenti precisi: uno più radicale, dell'utopia anti-urbana, ed uno di tipo pragmatico che prende in carico il tema della riforma della città come sistema spaziale.

"Entrambi sono destinati a produrre degli effetti importanti perché enunciano i principi su cui, nel corso dell'800, si strutturerà la pratica e la teoria di una disciplina, quella urbanistica, che ha il compito di organizzare il processo dell'insediamento umano di una società che evolve con ritmi e modalità in precedenza sconosciuti, ma tali da introdurre radicali sconvolgimenti sia per quanto concerne le relazioni tra l'uomo e l'ambiente sia per quanto riguarda la stessa sfera dei rapporti sociali."⁶³

Sul fronte della riforma urbana, è in Francia dove si segna il passo della modernità con la messa a punto di un apparato teorico adeguato alle nuove necessità.

⁵⁸ Si tratta dei noti *Teoria dell'arte dei giardini*, del Mabil, Venezia 1801, e *Dell'arte dei giardini inglesi*, del Silva, Milano 1801. Va sottolineato che quella condotta dai due colti gentiluomini non fu un'operazione di carattere meramente divulgativo: entrambi gli autori ci tengono a precisare di aver realizzato un trattato che in qualche modo migliora e arricchisce l'opera del professore tedesco, riproponendola in una veste più agile e funzionale (Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, op.cit., pag. 184). In Italia sarà pubblicato nel giro di poco tempo un terzo trattato dedicato ai giardini all'inglese. *L'arte di ordinare i giardini*, di Vincenzo Marulli, Napoli 1804, non è una revisione dell'Hirschfeld, ma una elaborazione autonoma, basata sulla diretta osservazione delle esperienze inglesi condotta dall'autore, un nobile, partigiano delle idee giacobine, costretto a rifugiarsi dopo la caduta della Repubblica Partenopea (1799) a cui aveva aderito, prima in Francia poi in Inghilterra (Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, op.cit., pag. 202).

⁵⁹ Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pag. 159.

⁶⁰ Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 89 - 95.

⁶¹ In FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 95.

⁶² Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 110 - 111.

⁶³ FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 71.

Nel 1753, a Parigi, Marc-Antoine Laugier⁶⁴ pubblica il suo fortunato *Essai sur l'Architecture*, vero e proprio *best seller* dell'epoca⁶⁵. Il saggio è un distillato del pensiero e della cultura illuminista e “un'importante cerniera che articola la transizione fra la fine del moderno e l'inizio del contemporaneo nel campo della teoria architettonica”⁶⁶ e delle teoria urbana. Nella sua trattazione, l'autore investe l'idea di città di un'impronta marcatamente positivista e riversa sulla sua organizzazione spaziale una dominante estetica mutuata dall'immagine del grandioso parco di Versailles. Il parco – giardino viene quindi assunto come paradigma spaziale per regolare la costruzione delle città.

Secondo il Migliorini, Laugier introduce con la nota metafora della città-foresta una “visione naturalistica dell'organismo urbano e, al tempo stesso, un maggior realismo nel considerare la città come un fatto storicamente insopprimibile”⁶⁷.

Non si tratta di una visione ecologista *ante litteram*: la foresta che ha in mente Laugier è quella delle tenute reali disegnate dal rigore geometrico “del grande giardiniere le Nôtre”: non è tanto la natura con i suoi cicli biologici e le sue regole autonome ad affascinarlo, quanto il tema più generale della costruzione dello spazio secondo un ordine preciso, e la bellezza “toccante e deliziosa” degli ambienti forestali creati con “il brio del genio”.



La *Raison solide* regola la spazialità del giardino di Versailles, che diventa tema ordinatore di un più ampio territorio costruito, proiettando su una vasta scala paesistica la concezione politica dell' assolutismo del Re Sole.

“Versailles, vue prise au dessous du Grand Trianon”, disegno di P. Chaperon.

(da CAROLINE STEFULESCU, *Urbanisme Vegetal*, Ed. I.D.F., Paris 1993. Pag. 213.)

⁶⁴ “Gesuita, predicatore della corona, editore della *Gazette de France*, storico e diplomatico, Marc- Antoine Laugier (1713 – 1769) è figura emblematica di quell'estetica relativistica che all'inizio del Settecento elabora una profonda critica al barocco e al rococò preparando e sviluppando i temi del neoclassicismo”, così in ROBERTO MASIERO, *Eticità e passione. Saggio su Laugier e l'imitazione*, pagg. 191 – 219 in VITTORIO UGO, a cura di, *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1990. Pag. 191.

⁶⁵ Il trattato ebbe ampia diffusione, e fu tradotto in inglese e tedesco. In Italia fu oggetto di imitazione, se non addirittura di plagio, da parte di autori come il Milizia ed il Ruffo.

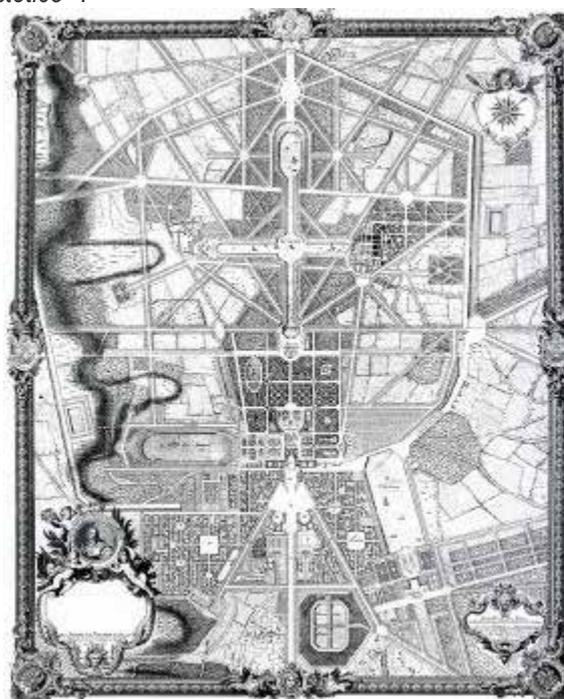
⁶⁶ VITTORIO UGO, op.cit. 1990. Pag. 5.

⁶⁷ FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 50.

Ecco riportato di seguito uno dei più famosi passi descrittivi della città-foresta:

“Bisogna considerare una città come una foresta: le vie della prima sono le strade della seconda e debbono essere tracciate in modo analogo. Ciò che essenzialmente costituisce la bellezza di un parco è la molteplicità delle strade, la loro larghezza, il loro andamento rettilineo. Ma questo non basta: occorre che un Le Nôtre ne disegni il tracciato, che vi profonda gusto e riflessione, che vi si possano trovare, simultaneamente, ordine ed eccentricità, simmetria e varietà; che qui si scorga un crocevia a stella, là a zampa d’oca; da una parte strade a spina di pesce, dall’altra a ventaglio, più oltre parallele; e ovunque piazzali di disegno e di forma differente. Maggiori saranno i contrasti, le scelte, l’abbondanza e perfino il disordine, nella composizione, maggiori saranno le bellezze toccanti e deliziose del parco. Non si deve ritenere che l’*esprit* possa aver luogo soltanto in ciò che è particolarmente importante; tutto ciò che è suscettibile di bellezza, che richiede invenzione e disegno, è in grado di esercitare l’immaginazione, il fuoco, il brio del genio. Il pittoresco può essere riscontrato nel ricamo di un’aiuola, come nella composizione di un quadro.”⁶⁸

E’ stato notato come Laugier si sia applicato ai problemi della città, imponendo di riconoscere per il cittadino la necessità di un *vissuto estetico*⁶⁹.



Planimetria del Parco di Versailles (il progetto del 1662 in una incisione del 1710), definito la “bibbia” del giardino classico. *Esprit de géométrie e scientismo Seicentesco* si fondono per dare origine ad un disegno che rivoluziona la concezione del giardino europeo: si inscena la *cattura dell’infinito*. In *Histoire des Jardins de Versailles* (Parigi, 2003), Michel Baridon dimostra come la concezione del parco sia scaturita da un sodalizio politico, intellettuale e culturale tra il re, alcuni membri d’eccellenza della sua Corte, ed il genio artistico di Le Nôtre, che con Luigi XIV condivideva, oltre ad una amicizia, anche il gusto per la pittura di paesaggio. La complessità di scene e rappresentazioni simboliche creata è tale che lo stesso sovrano predispose un libretto (di cui esistono più stesure) dal titolo esemplificativo *Manièr de montrer les jardins des Versailles*: la visita ai giardini corrispondeva per il re alla costruzione di un accurato cerimoniale autocelebrativo. Per Laugier lo schema di regolarità geometrica lenotriana può funzionare da modello estetico per la costruzione della città, ma non è più apprezzabile nei giardini, dove appare di gran lunga preferibile la poetica del giardino paesaggistico.

⁶⁸ MARC-ANTOINE LAUGIER, *Saggio sull’Architettura*, trad. italiana a cura di VITTORIO UGO, Aesthetica edizioni, Palermo 1987, pagg. 145 – 146. Opera originale *Essai sur l’Architecture*, Parigi 1753.

⁶⁹ Cfr. FRANCO PANIZZA, M.A. *Laugier e i <<diritti>> dell’estetico*, pagg. 155 – 175 in VITTORIO UGO, op.cit. 1990.

Usage e commodité sono le esigenze assolute e primarie di cui tener conto, per una città che non è solo da *costruire*, ma da *abitare*.

Decorazioni ed ornamenti della scena urbana non devono però essere arbitrari, ma rispondere alla precisa funzione di regolazione dei rapporti interpersonali, basati sui nuovi codici di bella e buona condotta sociale.

“Il decoro esige che nella città ci siano i marciapiedi perché quello è il luogo dell’incontro tra i “civili”, e le loro vesti non possono essere inzaccherate e sporche mentre dialogano, nelle reciproche differenze, nella reciproca uguaglianza”⁷⁰.

I principi di composizione del parco, e quindi i modi di utilizzare i materiali della Natura, sperimentati con l’architettura dei giardini (che è arte estetica), sono richiamati nella costruzione della città, su cui a dominare sono il senso della Ragione e la Norma. Per Laugier, la Natura di per sé non può dettare principi di ordine etico, non è di per sé garanzia di nulla, tanto meno di un sistema di valori: appartiene alla *Raison solide* il compito di definire limiti e misure, verità e bellezza⁷¹.

Il canone della città-foresta, città – parco, così come viene inteso da Laugier, viene ripreso, in ambiente italiano e con “insistenti presenze intertestuali”, dal Milizia, nei suoi *Principi di architettura civile*, del 1781, e dal Ruffo, nel *Saggio dell’abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, del 1789⁷², e trova solida applicazione nel primo piano regolatore di Parigi elaborato da Pierre Patte nel 1765, sotto il regno di Luigi XV. Migliorini sottolinea l’aspetto innovativo di questa esperienza, ravvisando nei principi urbanistici applicati dal Patte una anticipazione della visione in chiave funzionale della città. L’architetto-urbanista Settecentesco riconobbe la necessità di attuare un allontanamento dal cuore cittadino delle diverse attività rumorose e inquinanti, che venivano lasciate piuttosto ai margini della città, separate attraverso l’inserimento di un ampio *boulevard* alberato in più file.

“In una rappresentazione astratta, presente anche nel lavoro di Ledoux di fine secolo, si tratta nient’altro che di una primitiva anticipazione dello “zoning funzionale” e del verde separatore, entrambi rappresentati, per il momento, attraverso i canoni figurativi del patrimonio classico”⁷³.

Nella visione del positivismo illuminista, i mali della città sono curabili attraverso l’applicazione di precisi strumenti terapeutici. Con il primo *Regolamento edilizio* parigino, del 1783, vennero fissati parametri geometrici e dimensionali per regolare il rapporto tra strade ed edifici ed il posizionamento delle alberature: se a prevalere è la fiducia nella Scienza e nella Tecnica, tenendo la Natura come modello da imitare, l’organismo urbano può crescere bene.

Ma al pragmatismo urbanistico affiancato dal nuovo ideale di decoro e bellezza della città pubblica, si contrappone, nella stessa epoca, la visione antiurbana propugnata ad esempio dagli enciclopedisti francesi.

Jean-Jacques Rousseau pubblica nel 1759 la *Nouvelle Héloïse* e nel 1762 *Il Contratto sociale*, opere in cui viene difeso un ideale di società rurale inserita in un ambiente agrario e naturalistico, e destinate ad avere una notevole influenza nello spazio culturale europeo e per molto tempo. La città è fonte di corruzione: gli uomini, che non sono fatti per vivere ammassati in formicai, più si ritrovano costretti a stare in comunità numerose, dentro spazi risicati e denaturati, più sono facilmente corruttibili e destinati a lasciarsi andare ai vizi ed alle malvagità. Ritroviamo in un recente saggio di Enzo Cocco⁷⁴ una accurata lettura critica dell’opera del filosofo-botanico francese, di cui vengono poste in risalto le traduzioni filosofiche delle estetiche e delle forme del giardino Settecentesco.

⁷⁰ ROBERTO MASIERO, *Eticità e passione. Saggio su Laugier e l’imitazione*, pagg. 191 – 219 in VITTORIO UGO, op.cit. 1990. Pag. 204.

⁷¹ Cfr. GIORGIO PIGAFETTA, *Norma e Natura in M.A. Laugier*, pagg. 177 – 181, in VITTORIO UGO, a cura di, op.cit. 1990.

⁷² Cfr. PIERLUIGI PANZA, *Laugier, Milizia: appunti sulla difformità e sulla preesistenza urbana*, pagg. 183 – 189 in VITTORIO UGO, a cura di, op.cit. 1990. Pag. 183.

⁷³ FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 51.

⁷⁴ ENZO COCCO, *Etica ed estetica del giardino*, Guerini e Associati, Milano 2003. Cfr. in particolare pagg. 106 - 151.

Come Diderot e Voltaire, Rousseau riprende il discorso innovatore dei teorici del giardino all'inglese⁷⁵, e propone una lettura etica dei due stili, geometrico-formale e paesaggistico-informale, assunti come specchio di due contrapposti atteggiamenti morali delle classi dominanti: tirannico e democratico.

Cocco precisa che, in Rousseau, "l'idea del giardino è mobile, non univoca, ma non per questo contraddittoria. Essa si caratterizza a seconda del riferimento con l'esterno. Quando l'esterno è la natura, come nel caso della prima versione dell'*Émile*, il giardino è negativamente connotato, è luogo di addestramento innaturale e di deformazione artificiale. Allorquando invece l'esterno è la società e la storia (...) allora il giardino è luogo della memoria del naturale e della naturalizzazione del culturale"⁷⁶. Il giardino, dunque, letto come opera umana ed artificio di trasformazione della Natura, è simbolo del male della società, ma ne diventa all'occorrenza bene e luogo salvifico. Rispetto alla sua eticità ed esteticità, di cui viene apprezzata solo la versione paesaggistica, Rousseau propone una lettura che prevede una specie di dislocazione semantica. Il valore etico del giardino si relativizza⁷⁷.



A destra, un *tòpos* dell'arte dei giardini paesaggistici: l'isola con la Tomba di Rousseau nel Parco di Ermenonville, Oise, costruito dal Marchese de Girardin. A sinistra: citazione contemporanea in un progetto di parco di Dieter Kienast.

L'influenza di Rousseau sull'arte dei giardini non viene esercitata solo attraverso la sua opera scritta. Nel 1777, il marchese René-Louis de Girardin, visconte di Ermenonville, decide di trasformare la sua proprietà in un suggestivo parco pittoresco, ispirato dalle scene descritte nella *Nouvelle Héloïse*. Per essere certo della buona riuscita dell'operazione, ricorre alla fantasia pittorica di Hubert Robert e all'aiuto dell'architetto dei giardini Jean-Marie Morel, autore di una *Théorie des Jardins*, pubblicata a Parigi l'anno prima e, cronologicamente, seconda opera trattatistica francese dedicata al giardino all'inglese. Entusiasta della scena naturale modellata, a lavori finiti Girardin⁷⁸ invita il filosofo della Natura ad andare a vivere in quella

⁷⁵ Ad esempio Bacone, che aveva pubblicato nel 1625 il saggio *Dei giardini* celebrando la poetica del giardino paesaggistico, o Shaftesbury che ne *I moralisti*, del 1709, aveva descritto due modelli contrapposti di giardino, quello principesco, della natura tirannizzata costretta in forme geometriche, e quello della natura libera, riflesso del senso interiore del bello e del buono.

⁷⁶ ENZO COCCO, *op.cit.*, pag. 125.

⁷⁷ Il pensiero filosofico di Rousseau ebbe ampissima eco in tutta Europa, ed influenzò fortemente le teorie e le pratiche dell'arte dei giardini. Nel 1774, ad esempio, Claude-Henri Watelet, pittore e artista-giardiniere, pubblica a Parigi un libretto di grande successo, *Essai sur le Jardins*, in cui, guardando alla storia dell'arte dei giardini, esamina i due principali orientamenti propri della disciplina: uno indirizzato verso il naturale, legato alla vita in campagna, ed uno verso l'artificiale, proprio della vita di città, luogo della superficialità e della vanità. Per i giardini pubblici urbani, atti a soddisfare con modestia agli artificiali riti cittadini, si suggerisce una disposizione che possa essere dettata più dall'Architettura che dalle altre Arti. Cfr. FRANCO MIGLIORINI, *op.cit.*, 1992. Pag. 121.

⁷⁸ Anche Girardin è autore di una fortunata opera sull'arte dei giardini: *De la Composition des Paysages ou Des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. Pubblicata per la prima volta nel

novella Arcadia. Nel 1778, Rousseau muore proprio a Ermenonville, e Girardin fa costruire su una piccola isola del lago all'interno del parco una grande tomba architettonico-naturalistica. "*Ici repose l'homme de la Nature et de la Verité*", recita laconicamente un'epigrafe sul sepolcro. L'immagine della tomba di Rousseau, circondata dalle *silhouettes* svettanti dei grandi pioppi cipressini, divenne ben presto un *tòpos* dell'arte dei giardini, una figura del ricco vocabolario di immagini della Natura conformato al gusto e alla cultura visiva dell'epoca⁷⁹.

Le posizioni etiche e i principi naturalistici degli illuministi forniscono suggestioni propizie alla elaborazione di nuovi modelli insediativi di ispirazione ruralista.

Charles Nicolas Ledoux progettò e parzialmente realizzò, tra il 1775 ed il 1779, il nucleo di una nuova città ideale a Chaux: un impianto architettonico circolare trova posto in un paesaggio campestre di rara bellezza⁸⁰.

Con il suo modello, Ledoux, che propone una declinazione della città-parco di opposta concezione rispetto a quella di Laugier, intende fornire una risposta alternativa all'immagine di territorio tutto organizzato in chiave geometrica e razionalmente urbanizzabile.

Il complesso ideato da Ledoux, si inserisce nel paesaggio e nell'ambiente naturale tentando di istituire con questo una reciprocità armonica, basata non solo su un disegno estetico, ma su una diversa idea di progresso urbano che fa della produttività agricola la sua forza.

L'idea di una rifondazione sociale del concetto di nucleo urbano è anche alla base della proposta di Charles Fourier, che nel 1808, mutuandolo dall'immagine del Palazzo Reale di Parigi vivacemente animato dall'andirivieni del popolo rivoluzionario, concepisce un suo ben definito sistema architettonico collettivo, il Falansterio.

La visione e le idee di Fourier, che difendono una forma insediativa fondata sui principi di egualitarismo e di vita collettiva solidale, saranno rielaborate a più riprese nella formazione del pensiero urbanistico Ottocentesco e Novecentesco⁸¹.

Il naturalismo e gli ideali di egualitarismo propugnati dagli enciclopedisti e dagli utopisti francesi, pur se sviluppati in un *milièu* socio-politico molto differente, trovano diretta corrispondenza nel filone culturale e nelle filosofie antiurbane che parallelamente si andavano affermando in Inghilterra. E' in questo paese che si darà vita, in campo teorico e pratico, ad una proliferazione di esperienze innovative, destinate ad orientare con decisione il pensiero che guiderà i processi di costruzione delle città dell'era industriale e la formazione di una nuova idea di verde pubblico. I temi della immissione della natura in città e della necessità di una dotazione urbana di parchi e pubbliche passeggiate, saranno posti al centro della riflessione sulla definizione di nuovi modelli insediativi⁸².

Urbanizzazione e scena pubblica nell'Ottocento europeo. L'esperienza inglese all'apertura del secolo dei parchi urbani

Il passaggio d'epoca tra Settecento e Ottocento vede le città europee già alle prese con un fenomeno destinato ad incidere in maniera fondamentale sulla forma e l'idea di città moderna: l'industrializzazione, a cui sono inevitabilmente legati altri temi chiave delle trasformazioni urbane: aumento della popolazione, consumo di suolo agricolo, inquinamento.

Tale fu il cambiamento introdotto dall'accelerazione del processo di urbanizzazione, che alcuni storici rilevano in questa soglia epocale una cesura tra la storia urbana antica e moderna⁸³.

1777, l'opera avrà una notevole diffusione. Nel 1819 viene pubblicata anche in italiano, a Milano, con il titolo "della composizione di Paesaggi sul terreno". Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, *(Una storia del giardino europeo e) Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288 -1945*, L'Archivolta, Milano 1986. Pag. 148.

⁷⁹ Ad esempio, il Principe Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau realizzerà nella sua immensa tenuta di 300 chilometrici quadrati, trasformata secondo il gusto del giardino paesaggistico a partire dal 1770 e per ben 50 anni nel Dessau-Wörlitzer Gartenreich, entro una porzione dei giardini di Wörlitz, la replica dell'Isola di Rousseau.

⁸⁰ FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 73.

⁸¹ Tra i vari seguaci di Fourier e delle sue teorie si ricordano Considerant e Jean- Baptiste Godin (1817 – 1888).

⁸² Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 52.

⁸³ Cfr. CLEMENS ZIMMERMANN, *L'era della metropoli*, Il Mulino, Bologna 2004. Pag.11. (ed. or. 1996).

L'invenzione della macchina a vapore, dovuta a James Watt, nel 1769, e altri progressi tecnologici e scientifici, determinano, un po' in tutta Europa, lo sviluppo di un nuovo sistema economico. L'Inghilterra è in testa alla classifica delle innovazioni socio-politiche e produttive⁸⁴: qui le attività di produzione manifatturiera diventano ben presto il comparto economico trainante ed un sistema articolato di fabbriche trasforma immagine e struttura spaziale di città come Leeds, Manchester, Liverpool, Birmingham. Da piccoli villaggi quali erano nel Seicento, questi centri raggiungono i vertici della crescita urbana nell'Inghilterra di inizio Ottocento⁸⁵.

Se guardiamo ai numeri, in quell'epoca, ventidue città in Europa presentavano una popolazione di più di 100.000 abitanti, con alcuni impressionanti primati: nel 1801 Parigi, superava il mezzo milione di abitanti⁸⁶, e Londra, già si avvicinava alla soglia del milione⁸⁷. Le due capitali anticipano una fenomenologia urbana che nel giro di pochi decenni costituirà la norma in varie parti del territorio europeo.

Come vengono valutate le conseguenze di un simile processo di crescita?

“In termini generali, si può dire che sono aumentati il progresso e il benessere; ma nei casi singoli ciò che si percepisce e che viene denunciato è piuttosto il degrado delle condizioni di vita di alcune città nelle quali i cambiamenti avvengono più in fretta, per quanto attiene il sovraffollamento delle abitazioni, le condizioni igienico-sanitarie di alcuni quartieri, l'incremento generale del traffico, la qualità dell'aria e dell'acqua. Ritmo e forma assunte dall'espansione della superficie urbanizzata, oltre che dalle scelte operative in materia urbanistica – il ricorso cioè a progetti di diverso assetto dallo spazio fisico – segnalano un momento di passaggio e di rottura importante rispetto a quanto compiuto negli ultimi anni del Settecento”⁸⁸.

I cambiamenti morfologici e funzionali, che si registrano ad un ritmo vertiginoso nelle città protoindustriali, accentuano la già forte disomogeneità delle condizioni di vita tra cittadini appartenenti a differenti classi sociali. La rifondazione etica delle relazioni tra comunità e ambiente costruito appare il dato emergente di un generale clima culturale e socio-politico, che fa dell'Ottocento il secolo delle riforme sociali e urbane così come del socialismo utopico antiurbano. Idee di città e di anti-città si collocano sulle facce opposte della stessa medaglia: quella del rapporto tra spazio urbano e spazio rurale e, conseguentemente, della relazione tra uomo e natura. Con una specifica importante:

“La tensione morale e intellettuale che presiede ai discorsi sulla riforma o sulla rifondazione della città reca in sé il convincimento che nel ridisegno dei rapporti spaziali siano racchiusi anche i principi dei nuovi rapporti sociali e che questi non possano prescindere da una specifica considerazione delle relazioni che la città industriale instaura con la natura: l'impulso non nasce solo da un'istanza di coronamento estetico, che pure esiste ed opera, quanto dal bisogno di stabilire un fondamento etico, dal contenuto didattico universale, posto a supporto della convivenza urbana.”⁸⁹

Il tema della presenza della natura negli insediamenti costituisce quindi il motivo conduttore del dibattito sugli orientamenti delle trasformazioni dei paesaggi del costruito, comune al pensiero utopico come al pragmatismo riformista. In Inghilterra, in continuità con la tradizione culturale del giardino paesaggistico e delle estetiche della *rus in urbe*, l'idea di Natura in città si riveste più che altrove di una carica ideologica, in cui il dato naturale viene rivestito di una valenza

⁸⁴ Max Weber (1864 – 1920) ha illustrato nella sua opera più celebre, pubblicata nel 1904, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, come risultarono determinanti, nel favorire lo sviluppo economico basato sulla creazione di ricchezza attraverso l'uso del capitale accumulato, l'affermarsi di una mentalità e di un sistema di valori di matrice calvinista a partire dalla seconda metà del Settecento. Le nuove dottrine protestanti che spingono ad un forte impegno nel mondo terreno, contribuirono alla creazione di un *milieu* favorevole allo sviluppo delle iniziative imprenditoriali e della ricerca scientifica. Questi fattori, congiuntamente ad un particolare insieme di concause geopolitiche e di storia nazionale, giocheranno un ruolo essenziale per la formazione della potenza politica ed economica britannica (Cfr. SERENA VICARI HADDOCK, *La città contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2004. Pagg. 56 – 58) .

⁸⁵ Cfr. SERENA VICARI HADDOCK, op. cit., Bologna 2004. Pag. 69.

⁸⁶ Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 69.

⁸⁷ Cfr. DONATELLA CALABI, *Storia dell'urbanistica europea*, Bruno Mondadori, Milano 2002. Pag. 11.

⁸⁸ DONATELLA CALABI, *Ibidem*.

⁸⁹ FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 72.

salvifica e taumaturgica. Se la città produce mali e malesseri, la Natura offre rimedio e consolazione: o sotto forma di antidoto, negli spazi a lei appositamente assegnati dentro la città, parchi e giardini pubblici, o come rifugio, nel paesaggio rurale che avvolge forme architettoniche e urbane esteticamente e funzionalmente definite come i villaggi operai, la città giardino.

Proviamo a vedere più da vicino gli scenari delle città inglesi di inizio secolo cresciute in fretta e senza regola, in cui la media di vita per i più poveri non supera i vent'anni, un bambino su due muore prima dei cinque, e negli anni Trenta si diffonde una malattia da piaga biblica: il colera⁹⁰. Per farci una più vivida idea visiva del tipo di vita che vi si conduce, possiamo approfittare delle descrizioni fornite da noti testimoni dell'epoca, gli scrittori del tempo ad esempio, autori di vibranti romanzi sociali.

Come Charles Dickens, che quando ci racconta di *Coketown*, utilizza un nome fittizio per uno scenario terribilmente reale, in cui si specchia la città di Manchester.

“Coketown era un trionfo del fatto. (...) Era una città di mattoni rossi, o meglio di mattoni che sarebbero stati rossi se il fumo e la cenere lo avessero permesso; ma così come stavano le cose, era una città di un rosso e nero innaturale come la faccia dipinta di un selvaggio. Era una città di macchine e di alte ciminiere dalle quali uscivano senza soluzione di continuità interminabili serpenti di fumo che mai riuscivano a svolgersi. (...) Aveva molte strade larghe, tutte eguali una all'altra e molte viuzze ancor più simili una all'altra, abitate da persone egualmente simili le une alle altre, che uscivano e rientravano tutte alla stessa ora, con lo stesso scalpiccio sugli stessi selciati, per fare lo stesso lavoro, persone per le quali ogni giorno era uguale al giorno precedente e all'indomani, ogni anno il duplicato dell'anno trascorso e dell'anno a venire”.

Siamo nel 1854 quando viene scritto *Tempi difficili*, e quel tipo di scenario costituisce già un *luogo comune* del secolo, triste e tetro prodotto degli ultimi decenni di sfrenata urbanizzazione. Dieci anni prima, Frederick Engels, in quella che viene riconosciuta come la prima opera di analisi sociologica del mondo operaio, *The Condition of the Working Class in England*, riferendosi alla situazione di Manchester, rileva che “la città stessa è costruita in maniera tale, che una persona può viverci per anni, e uscire e tornare a casa ogni giorno senza entrare in contatto con un quartiere operaio o anche con un singolo operaio”⁹¹.

La struttura urbana reca ancora chiaramente l'impronta delle disuguaglianze sociali e delle differenze di classe. Passare dai quartieri alti agli *slums* e viceversa, che pure crescono non lontani gli uni dagli altri, è come saltare da un pianeta all'altro. In *North and South*, romanzo sociale scritto da Elizabeth Gaskell nel 1855, ecco come viene descritto un incontro tra gruppi sociali abituati normalmente a vivere separati:

“Venivano lungo la strada con le loro facce ammiccanti, le loro risate e i loro scherzi, diretti specialmente contro coloro che sembravano appartenere a uno strato sociale più alto. Margaret fu inizialmente spaventata dal tono delle loro voci insolenti e dal loro disprezzo delle buone maniere. Le ragazze si prendevano la libertà di commentare il suo abbigliamento o addirittura di toccare la sua sciarpa o il suo mantello per verificarne il materiale. Lei non aveva nulla contro queste ragazze, per quanto fossero chiosose, ma aveva paura degli operai, che si prendevano la libertà di fare osservazioni sul suo aspetto”⁹².

Una camminata per la capitale inglese dei primissimi decenni dell'Ottocento, oltre a mostrare il forte squilibrio tra l'organizzazione spaziale ordinata dei quartieri della ricca borghesia imprenditoriale ed il degradante caos dei quartieri operai, ci avrebbe rivelato anche l'assoluta carenza di spazi verdi a fronte di una diffusa vitalità edificatoria, impegnata a fagocitare i tradizionali *commons* e *greens* e i *pleasure garden* di eredità Settecentesca. Una caratteristica inaspettata, quanto deludente, considerato che siamo nella patria del genere di giardino che ha

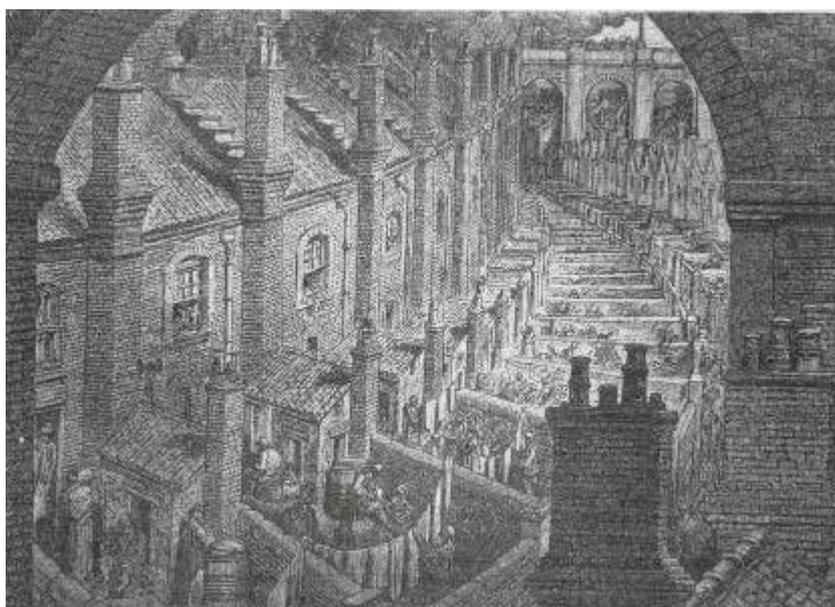
⁹⁰ Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992, pag. 80 e FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 151.

⁹¹ Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 152. Si confronti anche con SERENA VICARI HADDOCK, op. cit., Bologna 2004, pag.59. Per una storia dell'urbanizzazione Ottocentesca di Manchester, si veda *Manchester, la città industriale classica*, capitolo primo di CLEMENS ZIMMERMANN, *L'era della metropoli*, Il Mulino, Bologna 2004, pagg.39-71.

⁹² Cit. in CLEMENS ZIMMERMANN, op. cit., 2004, pag. 53.

già conquistato anche la scena pubblica nel continente europeo e che in questo momento storico l'Inghilterra va proponendosi come la potenza economica europea più avanzata. La penuria di verde pubblico viene notata, nel 1822, dallo *straniero* Peter Joseph Lenné, ma anche da una celebrità nazionale come John Claudius Loudon⁹³, che nello stesso anno scrive, alludendo ai giardini pubblici da lui visitati e ammirati in Germania ed in Francia, come vi siano "pochissimi giardini di questo tipo in Gran Bretagna"⁹⁴.

In questo scenario, insieme di degrado urbano e sociale e di forte scopenso tra le condizioni di vita delle diversi classi sociali, si colloca l'attività ed il pensiero del riformismo politico, del paternalismo sociale e del filantropismo. Dagli anni Trenta, vengono attivate una serie di inchieste parlamentari sulle condizioni della vita urbana nelle città inglesi, da cui emergono dati sempre più impressionanti, a definizione di un quadro a dir poco disastroso⁹⁵. I quartieri poveri cresciuti disordinatamente non hanno fognature, né latrine, né acqua pulita, in più sono sovraffollati.



Slum londinesi, scena illustrata da Gustave Doré, 1872. (da UMBERTO ECO, a cura di, op.cit. 2004. pag. 330).

Necessitano urgentemente soluzioni per migliorare le condizioni igienico-sanitarie, come quelle di salute morale e psicologica dei cittadini. Intanto occorrono infrastrutture e servizi. E poi bisogna dotare le città di spazi aperti pubblici, come parchi, giardini e pubblici passeggi, per offrire ai lavoratori, impegnati in media per 12-14 ore quotidiane di dura attività, luoghi in cui dedicarsi al ristoro fisico e psicologico nel tempo libero. E' anche il caso di individuare spazi liberi appositamente destinati alla ricreazione domenicale, terreni dove poter svolgere attività di

⁹³ John Claudius Loudon (1783 – 1843), botanico e progettista di giardini, si deve la precisazione del concetto di *gardenesque*, in opposizione alla ormai abusata moda del *pittoresque* per la creazione di parchi e giardini. Il *gardenesque* introduce un maggior rigore nell'uso e la composizione delle specie botaniche, in funzione del loro corretto accostamento dal punto di vista naturalistico: sapere e conoscenze scientifiche divengono strumenti indispensabili per il progettista e i giardini diventano così diretta espressione del gusto e dell'abilità creativa del loro artefice, piuttosto che trita replica di scene stereotipe già tratteggiate. Considerato il fondatore del *movimento orticolo*, estimatore dell'opera di Humphry Repton con cui ebbe modo di collaborare, Loudon rappresenta una delle figure più attive e propositive del movimento per i parchi urbani inglesi.

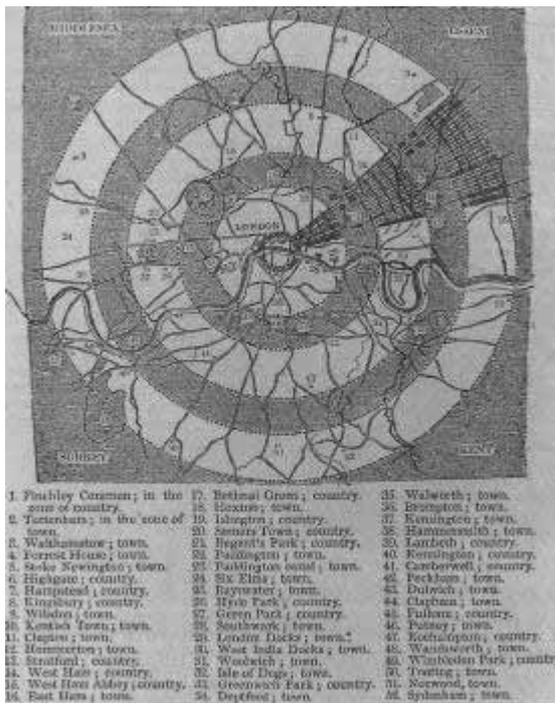
⁹⁴ Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 150. La citazione è tratta dal Panzini da *An Enciclopedia of Gardening*, di Loudon, London 1822, pag. 1219.

⁹⁵ Sono noti ad esempio i rapporti del *Select Committee on Public Walks*, del 1833, del *Select Committee on the Helath of Town*, del 1840, del parlamentare Sir Edwin Chadwick, del 1842, intitolato *The Sanitary Condition of the Labouring Population of the Great Britain*.

gioco e sportive (football, cricket, gioco delle bocce sono già da secoli alcuni degli sport più amati dagli inglesi).

E' nel rapporto del *Select Committee on Public Walks* presentato nel 1833, che sono espressi questi suggerimenti. A tal proposito vi si legge:

“E' addirittura superfluo far notare come siano indispensabili alcune passeggiate pubbliche o spazi aperti nelle vicinanze delle grandi città. A coloro che considerano le occupazioni dei lavoratori che vi dimorano, confinati come sono durante i giorni lavorativi come manovali e operai, e spesso rinchiusi in fabbriche surriscaldate, deve risultare evidente quanto sia di primaria importanza per la loro salute di godere dell'aria fresca nel loro giorno di riposo, e di potere (sfuggendo alla polvere e allo sporco delle strade pubbliche) passeggiare con le loro famiglie in decente comodità. Se privati di una tale risorsa, è probabile che il solo modo per fuggire dagli stretti cortili e strade (in cui risiedono così tanti delle classi più deboli) saranno gli spacci di alcolici, dove, in un breve eccitamento, possano dimenticare la loro fatica, ma dove distruggeranno le risorse economiche delle loro famiglie, e troppo spesso la loro salute”⁹⁶.



La proposta per una crescita regolata di Londra avanzata da J.C. Loudon nel 1829, dalle pagine della sua rivista *The Gardener's Magazine*. Il disegno prefigura gli ideogrammi ideati da Howard per la città giardino e lo schema della Green Belt Novecentesca. Loudon ipotizza una crescita radiale: alla fasce di tessuto costruito avrebbero dovuto alternarsi cinture di verde, spiegando “ogni volta che una cittadina sta per setendersi oltre un diametro di mezzo miglio, riteniamo che si dovrebbe individuare un'area di respirazione da lasciare ineditata, a vantaggio della salute della parte più povera degli abitanti”. (Citazione di Loudon e immagine da FRANCO PANZINI, op. cit., pagg. 166 - 167).

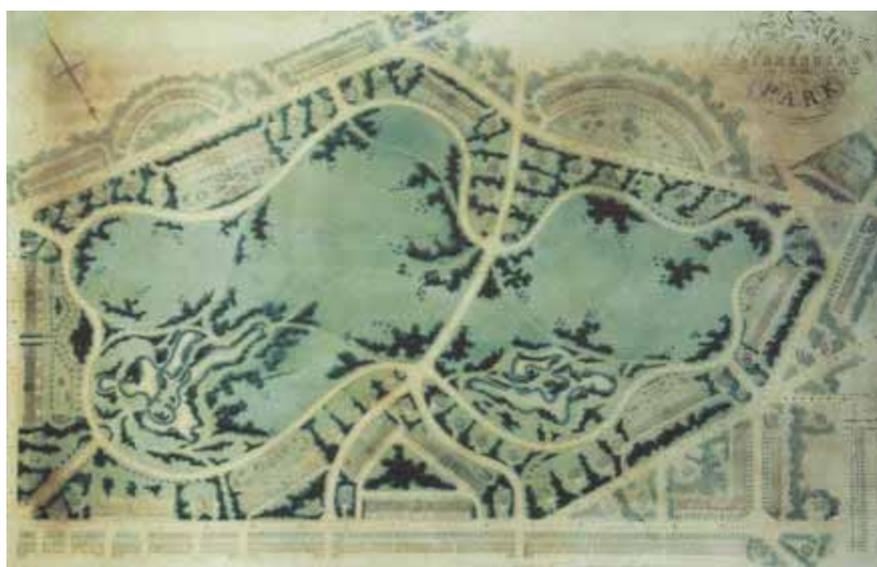
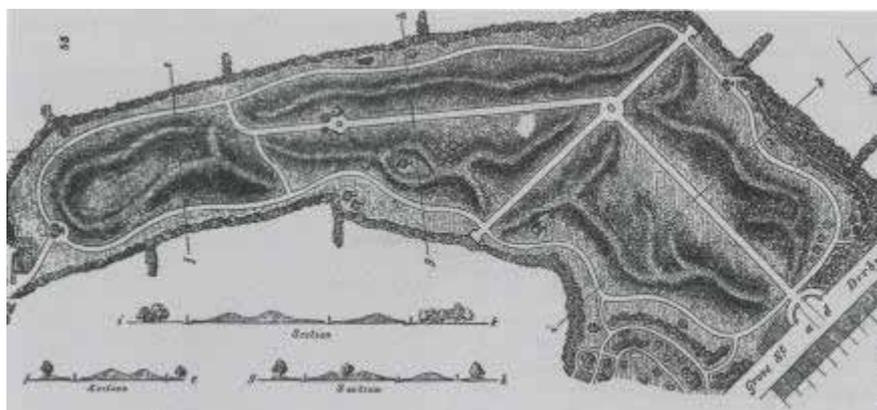
Parchi e giardini pubblici sono presentati inoltre come mezzi “per promuovere civilizzazione e per stimolare industriosità”, dato che per il cittadino meno abbiente, passeggiare con la propria famiglia in mezzo a persone dei ceti superiori significa, “naturalmente”, provare il desiderio di elevazione morale e di decoro.

Istanze sociali e concezioni etiche ed estetiche dei giardini paesaggistici si saldano così nelle proposizioni del movimento riformatore per i *Public Walks*, di cui lo stesso Loudon è uno dei promotori più attivi, assieme a John Paxton.

⁹⁶ Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 153.

Ad uno dei più noti rapporti parlamentari redatti in quegli anni, quello di Edwin Chadwick, del 1842, viene allegata una relazione su una recente iniziativa realizzata dall'attivo botanico – paesaggista a Derby, per comprovare il valore del parco pubblico come possibile strumento di influenza morale, di istruzione e rimedio sociale. E, in effetti, l'esperienza dell'*Arboretum* di Derby è davvero esemplare per quegli anni.

Nel 1839, Loudon era stato incaricato dal ricco industriale Joseph Strutt di realizzare un nuovo parco pubblico in un terreno di sua proprietà, di meno di cinque ettari di estensione e posto alla periferia della città di Derby. Il committente ha le idee chiare su ciò che vuole: il parco avrebbe dovuto restare aperto al pubblico gratuitamente per due giorni alla settimana, e dietro pagamento di una modesta somma gli altri cinque, doveva avere prati su cui fare musica e ballare, avere un carattere educativo e ricreativo, risultare di facile manutenzione. La risposta di Loudon è innovativa: viene realizzato un arboreto, costituito da ottocentodue esemplari di specie arboree ed arbustive, piantate secondo i principi del paesaggismo inglese, così da comporre scene sempre diverse e suggestive, ma ordinate secondo un rigore classificatorio botanico. Un catalogo con l'indicazione di tutte le specie botaniche presenti e la loro localizzazione viene predisposto per essere venduto alla cifra di un scellino. Nel settembre del 1840 il parco viene aperto, con un tal cerimoniale che le celebrazioni durarono tre giorni. Per alcuni autori l'*Arboretum* di Derby è il primo esempio di parco pubblico inglese⁹⁷.



Sopra, planimetria e sezioni dell'Arboreto di Derby, 1839, sotto la planimetria di Birkenhead Park, 1845 ca. (da FRANCO PANZINI, op. cit., pagg. 171 e 174).

⁹⁷ Ad esempio J.W.R. WHITEHAND, *Aree istituzionali ed aree pubbliche*, in GHILLA RODITI, *Verde in città*, Guerini Studio, Milano 1994, Pag. 79.

Il primo parco pubblico inglese istituito per decreto del Parlamento risulta invece il *Birkenhead Park*, realizzato nell'omonima cittadina situata nei pressi di Liverpool, su progetto di Joseph Paxton, a partire dal 1843. Birkenhead è un nuovo nucleo urbano, realizzato sulla riva dell'estuario del Mersey per iniziativa di alcuni imprenditori privati, interessati a dar vita ad un nuovo centro manifatturiero e portuale. Il parco, destinato a rendere più attrattiva la cittadina, doveva nascere al centro di un nuovo complesso residenziale: grazie alla vendita degli edifici si sarebbero potuti sostenere i costi di realizzazione e di manutenzione dell'area verde. Si replica così il tipo di operazione già condotta a Londra per la costruzione di Regent's Park. Il terreno per l'iniziativa imprenditoriale venne acquistato grazie ad un mutuo governativo, che sarebbe stato ripagato attraverso una tassazione locale, e questa forma finanziaria costituì una novità assoluta. Il governo fissò la condizione che il parco avrebbe dovuto avere un'estensione di almeno ventotto ettari. Ad operazione conclusa il parco risultò molto più grande: gli vennero assegnati ben cinquanta dei complessivi novanta ettari del terreno acquistato. Nel Birkenhead Park, Joseph Paxton, che all'epoca era noto soprattutto per le sue serre sperimentali, introduce una brillante innovazione: l'inserimento di alcune aree attrezzate per il gioco e lo sport all'interno di una ricca scenografia paesaggistica che comprende laghetti, movimenti di terra, boschetti. Anche il sistema dei percorsi è studiato con particolare accuratezza, con la separazione dei differenti tipi di traffico "portata a un livello di efficienza sino al momento sconosciuto"⁹⁸.

L'operazione nel suo complesso ebbe un notevole successo, anche finanziario, dato che la vendita dei lotti edificabili fece una buon riuscita. Un ventottenne Frederick Law Olmsted visita il parco nel 1850, durante il suo primo viaggio in Inghilterra, e ne rimane così favorevolmente impressionato da annotare che nulla di comparabile a quel giardino popolare poteva essere trovato in America. Pochi anni dopo, il paesaggista americano tradurrà le suggestioni ricevute da questa visita nel progetto del Central Park di New York.

La stagione dei parchi pubblici inglesi, anche se un po' a rilento a causa della pesante crisi economica degli anni Quaranta, pare avviata: per le città industriali realizzare parchi significa dare prova di civico orgoglio e di modernità. Nel 1841 il parlamento vota la creazione di un fondo governativo di 10 mila sterline per incentivare la realizzazione di parchi e passeggiate pubbliche; i finanziamenti sarebbero stati erogabili a condizione che gli enti ed i soggetti interessati avessero impiegato una somma pari a quella fornita dallo Stato.

A Manchester, un parlamentare locale sollecita il sindaco a sfruttare questi vantaggi governativi. Per reperire i fondi necessari alla realizzazione di quattro parchi, viene così promossa una sottoscrizione pubblica, a cui aderiscono anche molti lavoratori. Nel 1845, raggiunta la somma ritenuta necessaria, viene bandito un concorso per la progettazione dei primi quattro parchi della città: sono più di cento le proposte presentate, ed alla fine, selezionati nove finalisti, viene scelto il progetto redatto da Joshua Major & Son, un vivaista di Knowstrop, vicino a Leeds.

Dei quattro parchi previsti, ne vengono realizzati subito tre, inaugurati già nel 1846. Il quarto, per ragioni economiche, viene costruito molto più tardi e risulta aperto nel 1870.

Il progetto vincitore presentato da Major piace perchè risulta economico ed innovativo. La proposta si basa su pochi ma efficaci principi: mantenere la maggior parte della vegetazione preesistente, effettuare limitati movimenti di terra ed individuare una serie di aree chiaramente destinate a specifiche attività ricreative.

"Al contrario di quanto era avvenuto a Birkenhead, dove i vasti prati per il gioco non hanno una specificità funzionale e sono piuttosto parte della generale composizione paesaggistica, Major trasforma così lo schema del parco romantico in parco attrezzato, introducendovi una gamma di campi specializzati per attività ludiche e sportive (cricket, tiro con l'arco, ginnastica, bocce, birilli, palla, volano aneli, salto con la corda, ecc.) che costituiscono l'elemento prima della costruzione della scena. Esprime in questa maniera un atteggiamento funzionalista che prosegue l'esperienza di Loudon nel dare un programma compositivo razionale al parco pubblico."⁹⁹

⁹⁸ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 173.

⁹⁹ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 177.

Si tratta di una idea nuova, con cui si tenta di dare soluzione al rapporto tra necessità d'uso e valori formali attraverso la scelta di uno schema compositivo molto semplice. Proprio per questa semplicità i parchi furono molto criticati sulla stampa di settore, ma, per contro, grazie alla varietà dell'offerta ricreativa, riscosero notevole successo di pubblico e frequentazione¹⁰⁰. In ogni caso, Manchester poteva vantare a metà Ottocento la sua moderna dotazione di verde pubblico.

Torniamo a Londra. A quell'epoca, la capitale conta già più di due milioni di abitanti: una popolazione più che raddoppiata nell'arco dei primi cinquant'anni e destinata ancora a salire vertiginosamente, fino ad arrivare ai cinque milioni già al termine del trentennio successivo.

Nonostante le proposte delle commissioni parlamentari, come quella avanzata nel 1833¹⁰¹ di realizzare cinque nuovi parchi nelle zone più povere della città per migliorare le condizioni di vita degli abitanti, o i rapporti dei riformatori sanitari, come quello presentato da William Farr nel 1839, in cui (ottimisticamente) si dichiara: "un parco nell'East End londinese diminuirebbe probabilmente la mortalità annuale di molte migliaia di unità", la capitale non tiene il passo delle altre città inglesi, in cui come si è visto qualcosa si sta facendo.

E' vero che nel 1838 era stata aperta una proprietà della corona a nord-ovest della città, Regent's Park¹⁰², e che dal 1827 John Nash aveva curato un nuovo assetto per St. James's Park in modo da "renderlo più idoneo all'uso pubblico", ma di fatto il rapporto tra tessuto costruito e aree verdi pubbliche è quasi inesistente.

Nel 1840, una petizione presentata alla regina, firmata da più di trentamila persone, fa da innesco all'operazione che porterà alla realizzazione del Victoria Park in quella zona della città che i riformisti indicavano come la più povera e degradata: l'East End. L'incarico della progettazione fu affidato all'allora architetto dell'*Office of Commissioners of Woods and Forests*¹⁰³, James Pennethorne¹⁰⁴.

Il parco, per cui è previsto lo *status* di parco reale, data la mancanza di fondi da parte dell'amministrazione pubblica per gestirlo, trova collocazione in un'area appositamente acquistata fuori dal quartiere abitato. Presenta una forma irregolare oblunga, a fagiolo, ed è delimitato da strade e canali. Il progetto redatto in prima battuta da Pennethorne è davvero povero dal punto di vista compositivo: un'unica grande area a prato con alcuni gruppi di alberi, circondata dall'ormai classico *parkdrive* per il passeggio in carrozza e attraversata da due strade pubbliche, qualche sentiero pedonale e niente più. Nel corso della realizzazione, attivata a partire dal 1842, alcune modifiche vengono apportate per arricchire l'organizzazione spaziale: vengono previsti due laghetti, di cui ne viene inizialmente realizzato solo uno, la rete dei percorsi è più articolata, alla parte occidentale viene dato un carattere di area boscata. Aperto nel 1845, il Victoria Park, destinato a diventare in assoluto il parco più popolare tra i londinesi, scatenò accese critiche per la sua estetica dimessa. Negli anni successivi, vennero attuati alcuni interventi di miglioramento, sollecitati dalla cittadinanza e dallo stesso progettista.

Grande successo ebbe l'inserimento del secondo lago, con funzione altamente ricreativa e igienica: serviva come bagno pubblico e spazio destinato al nuoto, ma solo per gli uomini. Quando un bel giorno una folla di diecimila persone si presentò per usufruirne nell'arco di una

¹⁰⁰Major fece comunque tesoro delle critiche mosse ai suoi parchi. Nel 1852, pubblica il suo principale trattato, *The Theory and practice of landscape gardening*, in cui avrà modo di esprimere compiutamente una sua concezione aggiornata del parco pubblico, in cui ricerca estetica, finalità didattiche, e offerta ludico-ricreativa si fondono per dare vita ad un unico luogo. Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 180.

¹⁰¹ Si tratta della già citata relazione del *Select Committee on Public Walks*.

¹⁰² Parco reale opera di John Nash, realizzato seguendo il meccanismo degli *squares*: valorizzare un'iniziativa immobiliare, con la creazione di ricche abitazioni affacciate nel verde. "Disegnato nel 1812, aperto nel 1838, Regent's Park è andato evolvendo come parco pubblico, al pari di tutti gli altri grandi parchi londinesi, grazie anche al fatto di essere stato destinato ad ospitare, sul finire dei lavori di preparazione, il giardino zoologico della città" (FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992, pag. 91). Il Panzini segnala invece l'apertura del parco nel 1835 (op. cit., pag.148).

¹⁰³ E' a questa struttura tecnica che amministra le proprietà della corona. Diretto da un membro del governo in carica, l'Ufficio è responsabile degli interventi sulle proprietà.

¹⁰⁴ James Pennethorne (1801 – 1871), è un paesaggista che si è formato alla scuola di Nash. Sarà responsabile del *Metropolitan Board of Works*, organismo di governo infrastrutturale dell'area metropolitana londinese, creato nel 1855 per far fronte alla necessità di gestire razionalmente lo sviluppo della città. Si trasformerà nel 1885 nel *London County Council*, e più tardi, nel 1965, nel *Greater London Council*.

sola giornata, il lago venne ampliato e la costruzione di un terzo bacino fu intrapresa nella zona est.

Pennethorne lavorò anche ad un secondo parco pubblico, nell'area sud occidentale della città, lungo il Tamigi, il Battersea Park. Il progetto elaborato propone il modello di organizzazione spaziale che prevale nella costruzione dei parchi della metà del secolo: "ha una generale struttura formale data da una croce di viali, il cui intersecarsi è segnato da uno spiazzo circolare, mentre l'intero ambito è trattato come un parco paesaggistico disegnato da un sinuoso percorso di cintura, un frastagliato lago con isolette scavato nel 1860 nel quadrante sud-orientale, masse arboree disposte a perimetrare una sequenza di aree a prato"¹⁰⁵.



Una planimetria del Victoria Park del 1863, in cui sono registrati i miglioramenti apportati rispetto alle precedenti sistemazioni, e che comprendono, nella parte est due laghetti per attività balneari, e al centro un padiglione con una fontana. (da FRANCO PANZINI, op. cit., pag. 186).

Victoria Park e Battersea Park, rappresentano a Londra la prima realizzazione di parchi concepiti come servizi aperti a tutti. Tuttavia qualcosa va chiarito rispetto al carattere di questi luoghi, *pubblici* in una forma che potremmo definire "specializzata" o settorializzata: nati per i piaceri del popolo più derelitto e povero, all'inizio non vennero certo frequentati da borghesia ed alta società, che potevano contare su altre riserve di natura privata. L'ideale riformista del parco pubblico urbano come reale spazio interclassista resta, in questa fase, ancora una utopia.

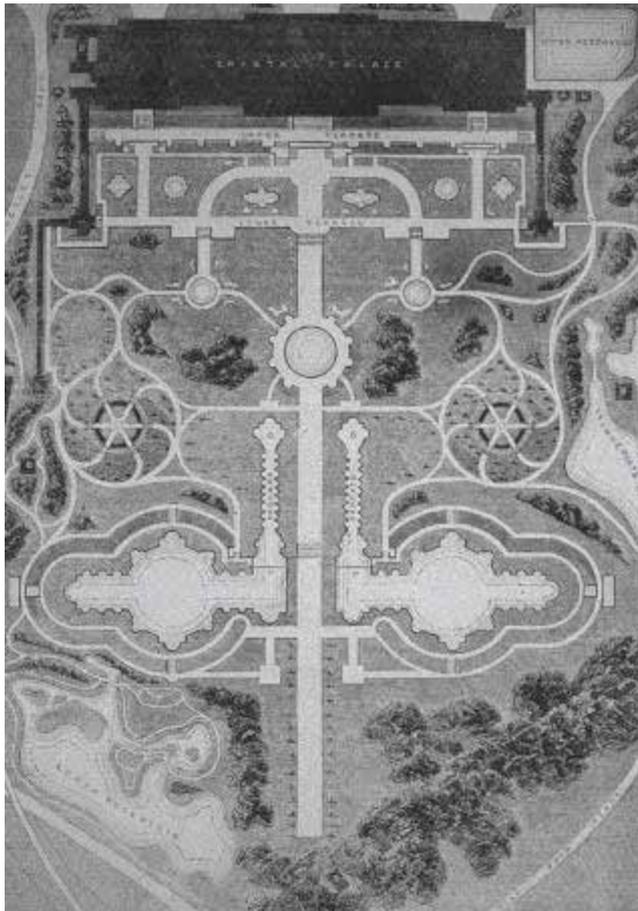
Intanto nella capitale ci si sta preparando ad un grande evento: la prima *Grande Esposizione dei Lavori dell'Industria di tutte le Nazioni* del 1851, in allestimento ad Hyde Park¹⁰⁶. Per lo stato britannico si tratta di una straordinaria occasione di celebrazione della modernità e di esibizione della propria potenza tecnologica: poiché occorre qualcosa di eccezionalmente innovativo come sede espositiva della manifestazione, si indice un concorso di progettazione, ma la gara non fornisce risultati soddisfacenti. Viene allora dato l'incarico a John Paxton, già noto come geniale e innovativo progettista di grandi serre¹⁰⁷, oltre che del *Birkenhead Park*, di ideare l'edificio espositivo. Dall'abilità inventiva e tecnico-creativa del brillante progettista scaturisce in breve tempo qualcosa di mai visto: il *Crystal Palace*, una maestosa costruzione in ferro e vetro lunga seicento metri, ampia centotrenta e alta quaranta metri, atta ad ospitare su più livelli gli *stand* dei prodotti.

E' il trionfo di una nuova estetica, legata agli sviluppi della scienza e della tecnica ed all'uso dei nuovi materiali.

¹⁰⁵ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 187.

¹⁰⁶ La scelta della sede della manifestazione sarà molto criticata, si teme infatti il degrado del parco. In effetti durante una prima fase dei lavori di allestimento viene tagliato un secolare boschetto di olmi, e lo scempio creerà molto scalpore, e la vicenda verrà discussa addirittura in Parlamento.

¹⁰⁷ Paxton aveva realizzato ad esempio una grande serra a Chatsworth, il *Great Conservatory*, definito ancora nel 1882 dall'Ispettore ai giardini di Potsdam come una foresta delle Muse.



Sopra, il *Crystal Palace*, così come viene realizzato ad Hyde Park, al centro una veduta dell'allestimento interno, sotto, la sua collocazione nel parco appositamente creato a Sydenham per ospitare la struttura.
(da FRANCO PANZINI, op. cit., pagg. 204 e 207).

Come ci si può immaginare, sul *Palace* piovvero però anche le critiche di chi, come Ruskin e Morris, dichiarava di non poter apprezzare quel tipo di bellezza prodotta dalla civiltà delle macchine¹⁰⁸. In ogni caso, la risonanza dell'opera fu tale che l'Esposizione venne visitata da circa sei milioni di persone. Alla sua chiusura, il pubblico si chiese quale destino avrebbe avuto la grande struttura, di cui era previsto lo smantellamento, confermato dopo un acceso dibattito parlamentare, nel 1852. Si presentò così l'occasione per mettere alla prova il nuovo spirito imprenditoriale Ottocentesco: un gruppo di privati fonda la *Crystal Palace Company*, con l'obiettivo di raccogliere il denaro necessario alla costruzione di un parco didattico e ricreativo dove ricostruire il grande edificio. L'iniziativa portò alla realizzazione del *Parco del Crystal Palace* a Sydenham, una zona agricola a sud di Londra. Quello offerto nel complesso di Sydenham venne ritenuto "un tipo di svago raffinato, pensato per elevare l'intelletto, istruire la mente, e accrescere il cuore" e il parco era destinato ad offrire una suadente alternativa ai milioni di persone che non potevano avere "altro incentivo al divertimento che quello che gli è offerto dai bar in cui si beve gin, dalle sale da ballo e dalle birrerie"¹⁰⁹.

Il parco che ospitava l'edificio venne ideato dallo stesso Paxton come un vero e proprio luogo delle meraviglie e fu allestito secondo un ricco programma educativo e ricreativo, in cui si mescolavano gusto museografico, scenografie didattiche e spirito ludico. L'impianto formale, spartito da un grande asse centrale derivava, come precisato dall'autore, da una "gradevole mistura degli stili inglese e italiano". Il *Palace* ricostruito, opportunamente riadattato e fiancheggiato da due torri-serbatoio necessarie ad alimentare un complicato sistema di riscaldamento interno, ospitava un rigoglioso giardino tropicale, ricco di piante esotiche. John Ruskin, liquidò all'epoca il risultato estetico complessivo senza tanti complimenti, definendo l'edificio "una serra per cetrioli tra due ciminiere"¹¹⁰. Ma a parte questo acido commento, l'operazione riuscì benissimo, ed il parco, sempre molto frequentato, restò in funzione fino al 1936, anno in cui il *Palace* venne purtroppo distrutto da un incendio.

Parchi, giardini e promenades. Parigi capitale della modernità

Intorno alla metà dell'Ottocento, il parco urbano pubblico è già una ben definita categoria spaziale della città moderna ed è oggetto di numerose applicazioni in tutta Europa. In questa fase della sua biografia, il parco, se si guarda all'esperienza inglese e tedesca, presenta già il carattere di *attrezzatura urbana*, con finalità salutiste, ricreative e morali, destinata ad offrire un servizio collettivo e "funziona come un dispositivo che prevede:

1. dei produttori e una produzione (il verde urbano attrezzato, la tecnica che gli si collega),
2. dei consumatori (la folla disciplinata dei visitatori);
3. un sistema normativo del comportamento collettivo (insegnare al fruitore l'uso del servizio)."¹¹¹

Questa concezione deriva direttamente dall'applicazione degli ideali borghesi di riformismo sociale e dal filantropismo, più o meno illuminato, di imprenditori privati. La sua immagine estetica è creata, quindi, in funzione della sua finalizzazione etica come spazio educativo e del suo utilizzo sociale a scopo igienico – funzionale. Il corredo di attività ricreative, messo a punto per soddisfare le necessità del cittadino urbano, va ormai ben oltre il solo esercizio della pubblica passeggiata. I primi parchi inglesi si prendono in carico la responsabilità di fornire tutto insieme viali per passeggiare, natura da contemplare, terreni di gioco, spazi per spettacoli e feste, laghi in cui nuotare, strutture di accoglienza....

Una metafora efficace per definire l'idea di parco pubblico urbano delle prime esperienze inglesi, è quella del *serbatoio di natura e di campagna* costruito come intervento tampone.

¹⁰⁸ Cfr. UMBERTO ECO, a cura di, op.cit., pag. 367.

¹⁰⁹ E' così che l'iniziativa viene presentata dalla società costruttrice. Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 206.

¹¹⁰ Cit. in FRANCO PANZINI, *Ibidem*.

¹¹¹ GEORGE TEYSSOT, *Grandi macchine pensanti*, Editoriale di "Lotus International" n°30/1981. Pagg. 2 - 10.

Come una specie di stazione di rifornimento di benessere che ha conquistato una sua posizione sottraendo con fatica terreno alle costruzioni, il parco, di dimensioni che vanno dai cinquanta ettari in su, se ne sta agganciato al tessuto urbano con il suo *naturale* scenario estetico, dimostrando di potersi costituire come elemento alternativo (e diversamente propositivo) nell'organizzazione spaziale della città che cresce. Quella condensata nei *parchi – serbatoio* è una natura ad espansione controllata dentro un recinto, costituito da cinte murarie, cancellate o fronti urbani, che per quanto grande può essere, resta a segnalare prima di tutto il carattere di reciproca alterità, ideale e spaziale, tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori.

Il rapporto tra le due figure, parco e città, appare regolato da una dinamica estetica oppositiva, e da un'etica compensativa.

Nel resto del continente, in rapporto ai diversi meccanismi di industrializzazione e di controllo socio-politico dello sviluppo urbano, la stagione del parco Ottocentesco ha modo di svilupparsi con altri ritmi: per esempio, più gradualmente, in un clima di proficua incubazione di idee e proposte, come in Germania, o sbocciando con grande energia innovatrice, come nel caso dell'esperienza paradigmatica dei *grand travaux* parigini.

Il dato emergente delle esperienze continentali della metà dell'Ottocento è che alla concezione di parco come isola verde, comincia a sovrapporsi quella della definizione di un sistema di parchi e giardini identificato come strumento di controllo della *forma urbis*, ma anche come meccanismo di *captatio benevolentiae* popolare.

A Berlino, Lenné¹¹² presenta nel 1840 il suo *Progetto per l'abbellimento e la delimitazione di Berlino e delle sue immediate vicinanze*, con cui propone una riconfigurazione della organizzazione spaziale della città basata su una diffusione sistematica di parchi e giardini, secondo un'ottica lungimirante di crescita programmata¹¹³ che arriverà a delineare un sistema di cintura verde. Scrive il paesaggista nella sua relazione del progetto:

“Mi sembra indispensabile osservare che il piano qui presentato non soltanto risponde al soddisfacimento delle esigenze attuali, ma anche, ciò che è di fondamentale importanza, a quelle di un futuro più lontano, e che perciò esso non propone l'immediata attuazione dei differenti progetti qui appena abbozzati per l'ampliamento della capitale e per l'acquisizione di spazi destinati al suo sviluppo industriale e al suo abbellimento”¹¹⁴.

Sviluppo industriale e abbellimento: sono i caratteri che rendono le città moderne, nell'ottica del nuovo modello borghese di civilizzazione e di benessere cittadino. Ed il tema dell'abbellimento è perseguito puntualmente con la realizzazione dei parchi popolari, leggibili sia come indicatori estetici del livello di *ammodernamento* urbano, sia come “attrezzature che devono garantire (...) alla popolazione una fonte di pura fruizione e di godimento etico della natura”¹¹⁵ nella città Ottocentesca. In analogia a quelli inglesi, i parchi berlinesi dell'epoca, grazie alla lezione del trattato di Hirschfeld (che influenzò fortemente tutta la produzione europea dell'epoca), presentano alcune costanti: tranquille passeggiate, un grande campo giochi, campionari botanici di specie arboree, e “statue di benemeriti uomini di Stato”¹¹⁶. Propositi di abbellimento sono espressi anche per Vienna dall'imperatore austriaco Francesco Giuseppe in un bando di concorso del 1857¹¹⁷: si preannuncia l'esperienza della *Ringstrasse*¹¹⁸.

¹¹² Peter Joseph Lenné (1789 – 1866), paesaggista, fu direttore dei giardini reali delle città di residenza di Berlino e Potsdam.

¹¹³ Per una lettura dell'esperienza dei parchi berlinesi dell'Ottocento si rimanda a FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pagg. 214 -217, ed a HARTWIG SCHMIDT, *Propositi di abbellimento. La progettazione del verde a Berlino nel secolo XIX*, di “Lotus International” n°30/1981. Pagg. 81 - 89.

¹¹⁴ Cit. in HARTWIG SCHMIDT, op.cit., pagg. 81.

¹¹⁵ Da una relazione del consiglio comunale di Berlino, 1861 – 1876, cit. in HARTWIG SCHMIDT, op.cit. pag.86.

¹¹⁶ HARTWIG SCHMIDT, *Ibidem*.

¹¹⁷ “ E' mia volontà che l'ampliamento della città interna, per un adeguato collegamento della stessa con i suburbi, sia intrapreso il più presto possibile; e anche che nello stesso tempo siano presi in considerazione il miglioramento e l'abbellimento della città che è mia residenza capitale” vi dichiara l'imperatore, cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag.218.

¹¹⁸ Per una lettura dell'esperienza del sistema del verde urbano viennese dell'Ottocento si rimanda a GIOVANNI DENTI, ANNALISA MAURI, a cura di, *La Ringstrasse. Vienna e le trasformazioni Ottocentesche delle grandi città europee*,



Interventi Ottocenteschi di riforma urbanistica paradigmatici: il sistema degli spazi aperti struttura la forma del costruito. *Sopra*, una veduta del *Ring* di Vienna: una fascia di giardini e parchi circonda la città vecchia e la separa dalle nuove espansioni. *Sotto*, l'haussmannizzazione di Parigi capitale del XIX secolo, in una veduta aerea del 1889. Il tracciato ordinatore del viale degli Champs-Élysées *tende* la simbologia del potere napoleonico da Piazza della Concordia proseguendo al di là dell'Arco di Trionfo, con il completamento del progetto della Crois e.

(da ROBERTO CASSETTI, MARCELLO FAGIOLO, a cura di, *Roma. Il verde e la citt *, Gangemi, Roma 2002. Pagg. 228 e 231).

Officina edizioni, Roma 1999, e al breve saggio di MARIA MARCHETTI, *Giardini e parchi a Vienna nel secolo XIX*, in AURORA SCOTTI TOSINI, a cura di, *Dal giardino al parco urbano. Il verde nella citt  dell'Ottocento*, Celid, Torino 1999. Pagg. 19 – 27.

L'ampia fascia anulare di verde costituito dall'antico sistema difensivo e dal circostante *Glacis*, un vuoto promettente ereditato dalla città grazie ad una speciale politica di non intervento costruito, costituisce l'oggetto di attenzione privilegiata delle trasformazioni. Il modello Ottocentesco della *cintura verde* trova in questa esperienza espressione paradigmatica.

L'esperienza emblematica dell'importante capitolo della modernizzazione urbana rappresentato dal fermento riformista Ottocentesco, è però, senza alcun dubbio, quella condotta a Parigi¹¹⁹, la *capitale del XIX secolo*, così ben descritta dalla mente lucida e perforatrice di Walter Benjamin. Nella Parigi di Napoleone III, giunto al potere dopo il colpo di stato del 1851, il Barone Haussmann compie "il primo, e forse l'ultimo tentativo di controllo dettagliato dello spazio orientante"¹²⁰: soppresso il corpo medievale, la capitale viene configurata in funzione di un nuovo modello di vita, non c'è solo da celebrare il mondo della borghesia imprenditoriale, ma anche da esporlo nella sua cangiante multiformità¹²¹.

Nella costruzione del sistema delle *promenades* parigine¹²², così ben illustrato dall'abile esecutore Alphand¹²³, si legge molto di più dell'applicazione di una magistrale lezione di urbanistica con finalità igienico-funzionali ed estetico-educative.

A partire dal 1854, ad essere modellata è l'immagine stessa della moderna metropoli produttiva, tradotta in una forma propria¹²⁴ che condensa una dimensione fisica, spaziale e politica completamente diversa dal passato. Lo spazio pubblico non è più solo scena entro cui ci si muove, ma scena che si muove e che fa muovere: oltre alla circolazione delle persone, è destinato alla circolazione della cultura, dei modi di intrattenimento e ricreazione, e soprattutto, delle merci.

Il cambio di concezione avviene in base ad un disegno unitario di riorganizzazione complessiva, in cui verde urbano, *promenades*, *boulevard*, piazze, monumenti, edifici ed arredi costituiscono figure e personaggi comprimari di un unico grande racconto: quello della città macchinizzata. L'organismo urbano è sezionato rispetto al funzionamento delle sue varie parti, funzionamento che si basa, e anche qui sta la sorprendente carica innovativa del processo di *haussmannizzazione*, su reti (viarie, fognarie, di distribuzione dell'acqua) e sistemi (dei parchi, giardini, *squares* e viali alberati)¹²⁵.

¹¹⁹ Una rassegna bibliografica sulle trasformazioni delle Parigi di Napoleone III è contenuta alle pagg. 335 - 336 di FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. All'analisi dell'esperienza parigina viene dedicata un'ampia e approfondita sezione del saggio *Il giardino e la città* di GIOVANNI CERAMI, già citato. Si segnalano inoltre due preziosi articoli: uno di FRANCOIS CHOAYS, *La Parigi di Haussmann, ultima forma della città occidentale: ruolo degli spazi verdi e dell'arredo urbano* in ERNESTO D'ALFONSO, a cura di, *L'orizzonte del post-urbano*, Officina, Roma, 1992, pagg. 63 - 88, l'altro di ROSA TAMBORRINO, *Haussmann e il piano per una capitale moderna* in "Urbanistica" N° 111, dicembre 1998.

¹²⁰ ENZO SCANDURRA, *Gli stormi e l'urbanistica. Progettare nella contemporaneità*, Meltemi, Roma 2001. Pag. 76.

¹²¹ Quando Napoleone III arriva al potere, dopo il colpo di stato del 1851, viene avviato un periodo di stabilità politica, in cui assume maggiore potere quell'ala della borghesia "che pensa a Parigi come alla capitale di uno stato forte e organizzato, una città che vuole assumere la leadership in campo europeo e che intende tradurre tutto ciò in un programma di riforma urbana mai prima di allora sperimentato. La concentrazione di potere economico e potere politico è la premessa per concepire ed attuare un piano urbanistico capace di attivare in modo organico tutte le procedure tecniche, giuridiche e finanziarie necessarie a dar corpo e forma all'idea stessa di un modo nuovo e moderno di amministrare la città". In FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992, pag. 93.

¹²² Come è noto, tutta l'operazione di costruzione e riordino del sistema del verde urbano parigino è stata illustrata da ADOLPHE ALPHAND con dovizia di descrizioni iconografiche e scritte, nella sua raffinata opera il cui titolo è già una promessa di esaustività: *Les promenades de Paris. Histoire, Description des embellissements, dépenses de création et d'entretien des Bois de Boulogne et de Vincennes, Champs-Élysées, parcs, squares, boulevards et palnes plantées. Etude sur l'Art des Jardins et Arboretum*, Rothschild ed., Paris, 1867 - 1873.

¹²³ Una breve ma esaustiva scheda biografica su Alphand si trova nel bel saggio, ricco di illuminanti suggestioni, di MARIA LUISA MARCECA, *Serbatoio, circolazione, residuo. J. C. A. Alphand, il bello tecnologico e la città verde* in "Lotus International" N° 30/1981, pagg. 57 - 65.

¹²⁴ Cfr. FRANCOIS CHOAYS, *La Parigi di Haussmann, ultima forma della città occidentale: ruolo degli spazi verdi e dell'arredo urbano* in ERNESTO D'ALFONSO, a cura di, *L'orizzonte del post-urbano*, Officina, Roma, 1992. Pag. 64. Citata anche in ENZO SCANDURRA, op. cit., pag. 76, e GIOVANNI CERAMI, op. cit., pag. XII.

¹²⁵ Una efficiente ed articolata macchina tecnica amministrativa viene predisposta per rendere operativi i *Travaux*. E' sotto Haussmann, nel 1853, che viene creato il celeberrimo *Service des Promenades et des Plantations de Paris*, diretto dall'ingegnere Jean-Charles- Adolphe Alphand, allora trentasettenne, di cui Haussmann aveva avuto modo di riconoscere le capacità durante un suo precedente incarico come prefetto di Bordeaux. Ad Alphand sono affiancati l'architetto Gabriel Davioud ed il giardiniere paesaggista Jean-Pierre Barillet-Deschamps. Questa impareggiabile

Flusso, circolazione, movimento, sono i concetti che paiono strutturare il nuovo paesaggio metropolitano: informano la costruzione delle grandi assialità prospettiche che incanalano l'azione riformatrice sulle successioni spaziali, chiare e leggibili alle grandi distanze, così come l'organizzazione dei reticoli curvilinei continui e delle serpentine che mulinano con moto incessante nel disegno raffinato dei parchi, dei giardini, degli *squares*.

Per i parchi pubblici, poi, e lo sottolinea bene Anna Giannetti¹²⁶, l'Alphand esprime la propria preoccupazione perché siano realizzati come giardini con *plus d'allées*, così da far circolare un gran numero di persone. In questa determinazione a favorire il movimento e la circolazione, si cela un principio che porta ad assimilare il funzionamento dei parchi e della città a quello del motore, "con il suo sistema di stantuffi, pistoni, valvole trasudanti" che "produce uno sforzo che richiama quello fisiologico e riassume sia quello biologico che quello tecnico"¹²⁷.

"La costruzione del parco alphandiano come la costruzione dell'organismo-città di Haussmann si modellano metaforicamente al funzionamento del motore nei suoi momenti fondamentali"¹²⁸.

Insomma, città e parco, in cui l'elemento organico si compenetra con quello artificiale creando una efficace simbiosi biologico-macchinista, diventano organismi che appaiono dotati di una vita propria, anche grazie alla spettacolare attività in essi generata.

Turbine idrauliche, speciali mezzi in ferro e ghisa atti al trasporto di alberi ben sviluppati per un paesaggio a "pronto effetto", serre ad aria o acqua calda, tutto il repertorio di soluzioni tecnico-ingegneristiche adottato a *Les Buttes-Chaumont*: i parchi e tutta la città, come industrie officine in cui ogni scelta progettuale appare guidata dalla volontà di evocare "una magica associazione di idee con la forza", sono i luoghi dell'esaltazione della tecnica¹²⁹, di un progresso a beneficio del singolo e della collettività in cui la macchina assume un potere salvifico.

La tecnica è "intesa come sfruttamento di quel vasto serbatoio di energia che è la natura: vento, acqua, fuoco"¹³⁰.

"L'uomo raffigurato nelle incisioni de *Les promenades de Paris*, operaio o tecnico, giardiniere o passeggiatore non è occupato in fatiche sovraumane: il suo compito è quello di mostrarsi nella sua piccolezza, quasi irriconoscibile, supporto alle macchine o altrimenti ammiratore di esse."¹³¹

Ma occorre un'ulteriore sottolineatura, anche se si ragiona di cose note: dietro le attrezzature, le tecnologie, le invenzioni ingegneristiche e le sperimentazioni innovative si muove una macchina ben più potente, di cui tutta la città trasformata è rappresentazione, e che è la macchina politica e amministrativa dello Stato, mossa da Napoleone III.

Il nuovo ordine impresso alla capitale si basa su una necessità di *rifondazione spaziale*, che è prima di tutto rifondazione politica ed economica.

Tagli e sventramenti sono necessari anche per demolire le roccaforti insurrezionali: le ragioni militari e di ordine pubblico sono complementari a quelle della circolazione¹³².

L'avanzata della *distruzione creativa* del prefetto parigino riscosse come è noto anche molte critiche. E sono critiche volte sia ai risultati estetici, sia alle implicazioni etico-sociali dell'operazione che, fatta in nome del popolo, di fatto favorisce spudoratamente la classe borghese.

¹²⁶ ANNA GIANNETTI, *Il parco pubblico da modello a necessità*, in GIOVANNI CERAMI, op.cit., pag. 59.

¹²⁷ MARIA LUISA MARCECA, *Serbatoio, circolazione, residuo*. J. C. A. Alphand, *il bello tecnologico e la città verde* in "Lotus International" N°.30/1981. Pag. 58.

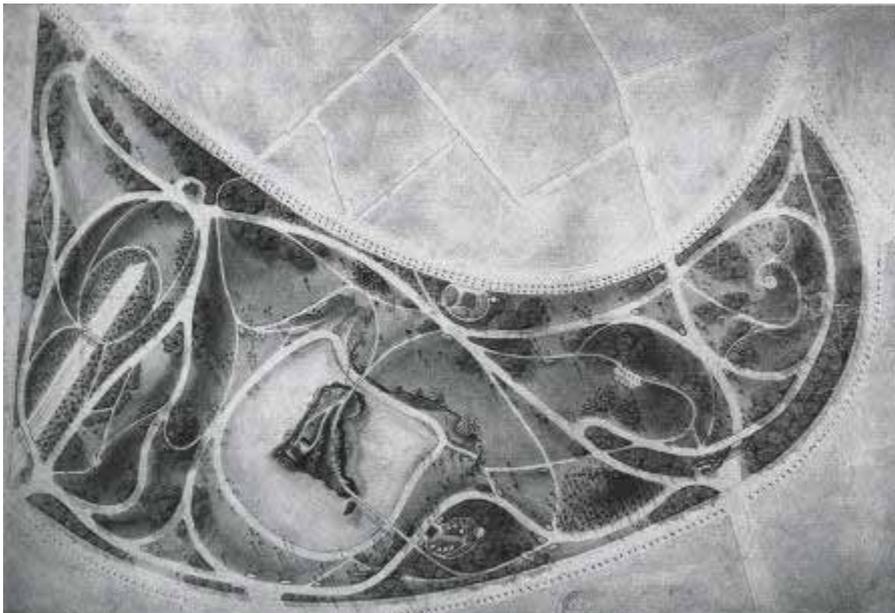
¹²⁸ MARIA LUISA MARCECA, *Ibidem*.

¹²⁹ MARIA LUISA MARCECA, *Ibidem*.

¹³⁰ MARIA LUISA MARCECA, *Ibidem*.

¹³¹ MARIA LUISA MARCECA, op. cit, pag.60.

¹³² Cfr. GIOVANNI CERAMI, op.cit., pag. 23.



LES PROMENADES DE PARIS



PARK DES BUTTES CHAUMONT. — VUE DES FALETTES

Planimetria e veduta dello sperone calcareo del parco parigino di *Les Buttes Chaumont*, realizzato su progetto di Pierre Barillet-Deschamps e sotto la direzione di J.C.A. Alphand dal 1864 al 1867. Esteso su 25 ettari di superficie dalla morfologia complessa, costituisce una delle più sorprendenti creazioni della *fabbrica di modernità* che fu la Parigi di Napoleone III. Da ex cava di pietra e terreno urbano degradato, il parco, ancora oggi uno dei più amati dai parigini e non solo, è antenato dei contemporanei parchi post-industriali.

Nel 1926, il poeta surrealista Louis Aragon pubblica *le Paysan de Paris*, lettura di una Parigi in versione notturna, in cui il resoconto di una passeggiata a *Les Buttes Chaumont* fornisce materia per trattare del sentimento della natura nel cittadino metropolitano. Il parco è una figura di sogno, un punto di vista straniero sulla città, dove, come annota Pedrolli, l'esperienza dello straniamento diviene strumento di immaginazione. "(...) All'avvicinarsi del parco ove è annidato l'inconscio della città, i grandi fattori della vita cittadina assumono un aspetto minaccioso e sorgono al di sopra dei terreni incolti e delle capanne dei cenciacoli e degli ortolani con tutta la maestà convenzionale ed il gesto irrigidito delle statue". (cit. in ALBERTO PEDROLLI, *La metropoli moderna nel discorso della letteratura d'avanguardia: Le Paysan de Paris di Louis Aragon*, in "Atti IRTU 90/91" Facoltà di Architettura, Alinea, 1991. Pagg. 34 – 40).

La costosa macchina pubblica, per agire con successo, favorì meccanismi di liberismo imprenditoriale, in cui la produzione di alloggi ed abitazioni divenne una forma di investimento vantaggioso per i privati con a disposizione capitali da investire. La costruzione di un *sistema di promenades* concorre a rendere più appetibili i nuovi quartieri, la presenza di verde urbano, come già le esperienze londinesi degli *squares* e dei primi parchi aveva dimostrato, è un elemento di qualificazione sostanziale della moderna metropoli e di valorizzazione fondiaria.

I *Grand Travaux* parigini si fanno promotori di un preciso *modus operandi*, presto imitato in altre città europee, detto appunto della *hausmannizzazione*, secondo una connotazione che sta “ad indicare la creazione di un paesaggio urbano omologato su parametri di uniformità e regolarità, ritenuti da molti monotoni e ripetitivi”¹³³.

Anche in Francia, come in Inghilterra, il romanzo sociale denuncia e racconta: effetti e motivazioni del drastico cambiamento di scena urbana e politica, sono al centro delle opere di scrittori come Flaubert, Zola, Hugo¹³⁴.

Le immagini della nuova capitale faranno a scrivere a Baudelaire, che nel 1848 salì sulle barricate dalla parte degli insorti, “con i guanti e la tuba in una mano ed il fucile nell'altra”¹³⁵:

“La vecchia Parigi è morta: la forma di una città cambia più in fretta, ahimè, dell'animo di un mortale”.

Hausmann, che è ben consapevole sia del suo ruolo di innovatore, sia della forza di rottura del suo intervento, alla violenza delle critiche ed all'opposizione dei molti e autorevoli testimoni, replica nelle sue *Mémoires*, con altrettanto vigore:

“La generazione presente non ha la minima idea di cosa fosse questa porzione di Parigi (fra il Louvre e l'Hotel de Ville) prima della sua completa trasformazione dal 1852 al 1854. (...)

E quale popolazione vi abitava! (...) Che le vie strette e tortuose soprattutto nel centro fossero quasi impenetrabili alla circolazione, sporche, puzzolenti, malsane, di questo non gliene importa nulla.

Che i nostri sventramenti, i nostri <<pretesi abbellimenti>> abbiano dotato vecchi e nuovi quartieri di spazio, di aria, di luce, di verde e di fiori, in una parola di ciò che dispensa la salute, al tempo stesso rallegrando la vista, bell'affare!

Ma, in tutti i casi, non è affar loro.

Ma, brava gente, che dal fondo delle vostre biblioteche sembrate non aver visto nulla, citate almeno un vecchio monumento degno di interesse, un edificio pregevole per l'arte, curioso per i suoi ricordi, che la mia amministrazione abbia distrutto, e del quale invece non si sia occupata per liberarlo e per quanto possibile per valorizzarlo visivamente!”¹³⁶.

Il prefetto parigino difende, qui, il suo operato anche in nome di una illuminata pratica operativa, in cui si sommano *previsioni dall'alto* e *visioni dal basso*. Sopralluogo e rilievo topografico, come è noto, costituiscono due momenti chiave del suo *modus operandi*, in cui le scelte di una pianificazione studiata a tavolino, da e con Napoleone III, si ibridano con quelle desunte dalla conoscenza diretta dei luoghi e delle loro specifiche condizioni.

La composizione per scene della città viene eseguita applicando il metodo di un paesaggista all'opera per la realizzazione di un parco¹³⁷: non solo tagliando, componendo, ricomponendo pezzi di città, ma valutando materiali, colori, elementi, visuali.

Persino Hugo, che pure aveva dichiarato guerra ai demolitori, finì per ammettere alla fine delle operazioni che sotto la nuova Parigi la vecchia si distingueva ancora, come un vecchio testo tra le righe del nuovo¹³⁸.

La moderna metropoli era stata trattata e progettata come un paesaggio.

¹³³ ROSA TAMBORRINO, op. cit., pag. 125.

¹³⁴ Flavia Schiavo, nel volume già citato, ci offre una ben selezionata antologia di brani letterari, da Zola a de Balzac, da Flaubert a Hugo, da Rimbaud a de Goncourt, in cui le immagini del cambiamento operato dalla macchina demolitrice di Hausmann vengono evocate con fin troppo lucido disincanto.

¹³⁵ Note introduttive in GABRIELLA VIOLATO, a cura di, CHARLES BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, Universale Marsilio, Venezia 1994. Pagg. 38 – 39.

¹³⁶ GEORGES EUGENE HAUSSMANN, *Mémoires du Baron Haussmann*, Havard, Parigi 1890 – 1893. Cit. in GIOVANNI CERAMI, op. cit., 2004, pagg. 22 – 23.

¹³⁷ Cfr. ANNA GIANNETTI, op. cit., in GIOVANNI CERAMI, op. cit., 2004, pagg. 60-62.

¹³⁸ Cfr. ANNA GIANNETTI, op. cit., in GIOVANNI CERAMI, op. cit., 2004, pag. 61.

“L’esperienza haussmanniana ha come vistosa conseguenza il rafforzarsi dell’ipotesi che sia competenza dei *landscapegardeners* la progettazione urbana e che le *travail* dell’ingegnere, dell’architetto e dell’ <<édile se mêle à celui du paysagiste>>”¹³⁹.

A Parigi, quindi, la lezione desunta dalla tradizione del paesaggismo inglese viene applicata a tutta la città. L’idea del *fare paesaggio* guida la composizione spaziale e favorisce la produzione di modi per la sua percezione. Si mette a punto un dispositivo per fabbricare un nuovo senso dei luoghi, oltre che nuovi luoghi. Nei parchi, il tema paesaggistico viene declinato nella sua valenza estetica in figure altre rispetto al modello inglese: non sono teatro di una *rus in urbe*, ma di una porzione di città con natura, e, come si è visto, di una natura arditamente tecnicizzata e macchinizzata.

Nella seconda metà dell’Ottocento, queste due differenti concezioni estetiche della natura del parco, pur nell’adesione ad uno stesso stile compositivo, concorrono a marcare le differenze tra i due nuovi modelli consolidati di città industriale moderna: Londra e Parigi. Anche agli occhi di un visitatore americano qualificato quale il sovrintendente del Fairmount Park (una grande riserva naturale nei pressi di Philadelphia), tali differenze sono evidenti. Di ritorno da un lungo viaggio formativo in giro per l’Europa centro-occidentale¹⁴⁰, nel 1880 Russel Thayer prepara un accurato rapporto¹⁴¹ per la commissione direttiva del parco, in cui registra impressioni, commenti, critiche.

“La necessità di provvedere spazi dove la gente possa ricrearsi, respirare l’aria fresca incontaminata dal fumo e dai gas della Città, e vedere l’erba verde e gli alberi che crescono è così universalmente riconosciuta in tutto il mondo civilizzato, che oggi non ci sono che poche città di qualche importanza in Europa che non abbiano i loro parchi o terreni per divertimento pubblico. Londra, Parigi, Vienna, e altre grandi capitali del vecchio mondo sono tutte provviste di parchi di maggior o minore estensione”¹⁴²

Rispetto alla ricca rassegna offerta dal vecchio mondo, che mostra una panoramica uniformata sulla diffusione del modello informale, Thayer non si esime dal sottolineare la diversità di approccio progettuale tra le applicazioni inglesi e quelle francesi (ed in genere continentali). L’americano accorda la sua preferenza alla prima, originale, declinazione del modello paesaggistico: migliori gli paiono i parchi inglesi, dove le “foreste di vigorose querce” secolari, potente testimonianza del passato, producono suggestioni che ben si accordano con la poetica della *wilderness* ed il sentimento della Natura coltivato nella selvaggia bellezza del Nuovo Mondo. I parchi francesi mostrano invece un grado eccessivo di artificiosità e sono il prodotto di risultati “ottenibili attraverso la spesa di grandi somme rivolte ai miglioramenti e alle decorazioni artificiali, e impressionano i visitatori per il carattere artistico del lavoro che vi è profuso”¹⁴³.

In ogni caso, i parchi delle capitali europee hanno tutti una caratteristica importante: “sono facilmente accessibili agli abitanti delle città in cui sono situati, e generalmente sono raggiunti da bei viali appropriatamente migliorati e abbelliti”¹⁴⁴.

Caratteristica che meriterebbe di ricevere maggiore attenzione anche nel Fairmount Park, suggerisce il sovrintendente Thayer, che coglie, quindi, “come carattere più originale del parco europeo, l’essere attrezzatura della città: strutturalmente urbano e ben connesso al sistema viario”¹⁴⁵.

¹³⁹ ANNA GIANNETTI, *Ibidem*.

¹⁴⁰ Il viaggio del sovrintendente americano ebbe come prima tappa l’Inghilterra, origine culturale del movimento per i parchi negli Stati Uniti, e proseguì seguendo un itinerario che comprese una visita a Francia, Austria, Svizzera, Italia, Olanda, Belgio e Prussia.

¹⁴¹ Si tratta di RUSSEL THAYER, *The Public Parks and Gardens of Europe*, Gillin & Nagle, Philadelphia 1880.

¹⁴² RUSSEL THAYER, *op.cit.*, pagg. 3 – 4. Cit. in FRANCO PANZINI, *op.cit.*, 1993, pag. 259.

¹⁴³ RUSSEL THAYER, *op.cit.*, pag. 71. Cit. in FRANCO PANZINI, *op.cit.*, 1993, pag. 259.

¹⁴⁴ RUSSEL THAYER, *Ibidem*. Cit. in FRANCO PANZINI, *op.cit.*, 1993, pag. 260.

¹⁴⁵ FRANCO PANZINI, *Ibidem*.



Edoard André ebbe modo di lavorare in varie occasioni fuori dai confini francesi. Il successo dell'estetica dei parchi parigini lo porta a lavorare anche nella patria del parco paesaggistico: l'Inghilterra.

Nel 1867 progetta per la città di Liverpool *Sefton Park*, di 156 ettari, realizzato nel 1872, che figura nel repertorio di progetti pubblicati nel suo trattato. La descrizione stringata informa: "parco pubblico di grandi dimensioni, creato su un terreno attraversato da due vallette e occupato in origine da un appezzamento agricolo. Torrenti e laghi creati artificialmente; preponderanza di nuove piantagioni". Tutto attorno al parco si snoda la fascia di lotti immobiliari: il parco fa parte della strategia imprenditoriale di rendita.

All'interno, come enumera la fitta legenda, sono concentrate aree funzionali e ricreative, vari arredi *da giardino*, ristorante e museo.

(da EDOARD ANDRÉ, *Traité Général de la Composition des Parcs et Jardins*, Laffitte, Paris, 1879. Ristampa. Planche VIII.)

Il parco come principio per la crescita della città

Il Novecento si aprì su uno scenario estetico e di sperimentazione dell'arte dei giardini e del paesaggio molto promettente.

Agli inevitabili processi di crescita urbana, parco e giardino, come idea e come realtà, fornivano un arsenale di possibilità risolutive dei problemi connessi all'urbanizzazione, dando sostegno alle posizioni anti-urbane come a quelle filo-urbane.

"Il parco urbano, da rimedio locale allo sviluppo edilizio, si va evolvendo in componente connaturata all'esplicarsi della vita che si svolge nella città moderna; e perciò tende a diluirsi nel generale ambiente della città. La medesima interconnessione e interferenza ha luogo tra le professioni: urbanisti e paesaggisti tendono a sovrapporre metodi operativi e spazi professionali."¹⁴⁶

Quasi come un simbolo dell'ambivalenza culturale del parco, proprio sulla soglia del nuovo secolo si colloca l'avvio del cantiere di costruzione di quello che diverrà uno dei più amati e ammirati parchi della storia occidentale, il Parc Güell di Antonio Gaudì. Parc Güell, oggi parco pubblico urbano per antonomasia e immagine chiave della Barcellona del Modernismo Catalano, è il frammento di un più ampio e ambizioso progetto di colonia-giardino, vicino all'idea

¹⁴⁶ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 265.

di città-giardino¹⁴⁷, il modello insediativo alternativo alla metropoli industriale propugnato da Ebenezer Howard¹⁴⁸. Secondo il suo sostenitore, la città-giardino poteva combinare *tutti i vantaggi della più energetica e attiva vita di città, con tutta la bellezza e il piacere della vita in campagna*. Il fenomeno della *garden-city* trova larga applicazione in Inghilterra, ma si estende anche in Europa, in America, in Australia. Nella costruzione della città o di parti di essa, al parco urbano si sottrae il ruolo di accentratore di naturalità e natura, che invece acquistano valore strutturante ed estetico in forma diffusa. Questo cambio di visione urbana porta ad una revisione dei caratteri etici ed estetici del parco, che evolve nella direzione della logica funzionale e dell'efficienza di un servizio collettivo.

“Il processo porta il parco urbano a recuperare, seppure in un quadro storico radicalmente mutato, quel senso di praticità ed economia funzionale che aveva segnato il giardino pubblico ai suoi esordi. Ma la differenza del contesto sociale in cui la nuova evoluzione ha luogo è evidente (...) *l'esperienza* del primo Novecento annuncia l'inizio di una fase storica dove è il consenso sociale delle classi meno abbienti, ma numericamente preminenti, a divenire prioritario e a costituire il riferimento per la composizione del paesaggio del parco. Questo assume una connotazione più utilitaristica, legata alla affermazione di una cultura urbana di massa, che porta ad accentuare soprattutto i contenuti igienici, sportivi e ricreativi connessi al verde.”¹⁴⁹

In alternativa al modello delle città-giardino, c'erano poi le esperienze americane a confermare che esistevano delle soluzioni per indirizzare bene la crescita urbana.

All'inizio del nuovo secolo, a vari autori apparivano già molto chiari i vantaggi che le città europee, in crescente espansione per il potenziamento delle attività produttive, potevano trarre dalla predisposizione di un sistema di parchi del tipo di quello attuato da Olmsted a Boston, a partire dal 1891.

Jean Claude Nicolas Forestier¹⁵⁰ scrive nel 1905, e pubblica a Parigi tre anni dopo, il suo *Grandes villes et systèmes de parcs*, un libretto di circa cinquanta pagine, che si apre così:

“Des différentes parties du monde, un enseignement nouveau nous est apporté, dont les villes jeunes, dont les villes en formation, comme les vieilles cités, peuvent tirer profit. Londres et Paris se sont, le premières, occupées de leur desserrement et de leur embellissement, chacune dans un esprit un peu différent. Londres a cherché le plus d'espace possible. Paris s'est attaché à l'esthétique et à l'élégance”¹⁵¹.

Dopo aver presentato il modello della città-giardino con la descrizione del caso australiano di Adelaide e delle esperienze inglesi, il testo prosegue con la descrizione del modello basato sul *parksystem*. Il paesaggista francese, consapevole degli effetti di una crescente quanto inarrestabile urbanizzazione, difende ed illustra una politica di regolazione dello sviluppo urbano, basata su piani e progetti unitari, che trova forza nella costruzione di un sistema di spazi aperti definito non solo in applicazione di standard quantitativi, ma in base ad una efficace e razionale distribuzione dei diversi elementi del sistema.

¹⁴⁷ Come è noto, il movimento della *garden-city* difende l'idea di una città diffusa nel verde, e raccoglie l'eredità del socialismo utopico, con l'esperienza di Robert Owen ad esempio, e di personaggi di spicco nel mondo della cultura europea, come John Ruskin e William Morris, *grandi orientatori del gusto del XIX secolo*.

¹⁴⁸ Il testo chiave di Howard che illustra con chiarezza questa la filosofia della *garden-city* viene pubblicato nel 1898 *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, meglio noto nella edizione del 1902 dal titolo più accattivante *Garden Cities of To-morrow*. Per una breve scheda biografica su Howard (1850 – 1928) si rimanda ancora a DONATELLA CALABI, op.cit. Pagg. 26-28.

¹⁴⁹ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 267.

¹⁵⁰ Una breve ma esauriente scheda biografica su Forestier (1861 – 1930) è contenuta in DONATELLA CALABI, *Storia dell'urbanistica europea*, Bruno Mondadori, Milano 2004. Pagg. 64-66. Diplomato prima all'E'cole polytechnique e poi alla E'cole forestière di Nancy, fu responsabile del servizio Promenade set plantations de la ville de Paris, e lavorò come progettista di giardini e spazia aperti in Marocco, Francia, Spagna. Si occupò inoltre dei piani di Buenos Aires e dell'Avana.

¹⁵¹ JEAN CLAUDE NICOLAS FORESTIER, *Grandes villes et systèmes de parcs*, (1908), nuova edizione curata da BENEDICT LECLERC, SALVATOR TARRAGÓ I CID, Norma Editions, Paris, 1997. Pag. 49.

“Pour satisfaire à ces besoins des grandes villes modernes, l'oeuvre spéciale d'amélioration et de prévoyance dont nous occupons est complexe. Elle exige un certain ordre, une méthode, une idée directrice, afin d'atteindre le plus économiquement au résultat le plus parfait, afin de ne pas disperser inégalement et sous l'impulsion de circonstances accidentelles des efforts et des ressources précieuses. Il faut, comme dans toute oeuvre humaine, un examen préalable, l'étude d'un programme, d'un plan, d'un projet d'ensemble clairement définies à l'avance. Il y a non seulement à calculer quelle doit être la surface moyenne d'espaces libres à prévoir pour une population déterminée, il faut aussi se préoccuper de leur plus efficace distribution et de leur uniforme répartition.”¹⁵²

In un altro passo, viene evidenziata la necessità di integrare gli strumenti della pianificazione ordinaria con uno strumento di settore, il *piano speciale degli spazi aperti*.

“La plupart des municipalités des grandes villes d'Amérique et d'Europe ont aperçu le danger qu'il y avait à laisser dilapider les espaces encore libres, à laisser défigurer les aspects encore intéressants ou pittoresques de la ville et aussi de ses environs, à laisser fermer par la banlieue toutes les issues vers la campagne. Elles ont compris qu'éléments d'hygiène et de beauté une ville en voie de développement peut trouver au cours d'un siècle dans des dégagements, des réserves nombreuses et judicieusement distribuées. Elles ont compris que le “plan de ville” est insuffisant s'il n'est complété par un programme d'ensemble et un plan spécial des espaces libres intérieures et extérieures pour le présent et l'avenir – par un système de parcs”¹⁵³.

I requisiti funzionali di ogni singolo parco cambiano rispetto ad una logica sistemica, secondo cui più elementi sono messi tra loro in relazione di continuità spaziale e reciproco scambio. Guardando all'esperienza olmstediana per Boston, Forestier fornisce una articolazione delle diverse classi di parchi necessarie per la qualità del sistema, che comprende: grandi riserve e paesaggi protetti, parchi suburbani, grandi parchi urbani, piccoli parchi, giardini di quartiere, spazi aperti per attività ricreative (compresi i giardini per il gioco dei bambini), le *avenue-promenades*.

La ricerca di Forestier, dai contenuti decisamente moderni, risulta ancora incredibilmente attuale. Non solo vi sono evidenziati i vantaggi di un modello di crescita urbana basato sulla costruzione di un sistema di parchi, ma anche la necessità di uscire da una visione progettuale guidata da una idea *centripeta* del grande parco urbano come isola di benessere e di natura.

Oltre a Forestier, altri protagonisti della riforma urbana in Europa si riallacciano al modello di Olmsted, come gli inglesi Patrick Geddes¹⁵⁴ e Thomas Mawson¹⁵⁵, autori di altrettanto importanti contributi teorici, e protagonisti di una vicenda significativa: il concorso per il parco di Dunfermline, cittadina della Scozia meridionale. Chiamati a presentare un progetto per la realizzazione del Pittencrief Park¹⁵⁶, un'ampia area a parco con edifici pubblici che il ricco industriale Andrew Carnegie intende donare alla sua cittadina di origine, Mawson e Geddes sono entrambi alla loro prima esperienza di progettazione urbana. I due redigono soluzioni completamente diverse. Il primo basa la sua proposta su una composizione formale e le soluzioni tecniche della tradizione, evita di inserire aree gioco e spazi per attività ricreative ed esclude soluzioni con finalità didattiche ammettendo di:

¹⁵² JEAN CLAUDE NICOLAS FORESTIER, op.cit., pag 59.

¹⁵³ JEAN CLAUDE NICOLAS FORESTIER, op.cit., pag 21. Ad un secolo di distanza, le considerazioni di Forestier risuonano in tutta la loro sconcertante attualità e si propongono con lucida pertinenza nel dibattito culturale in corso sul “futuro delle metropoli”: valorizzazione, costruzione ed organizzazione di sistemi di spazi aperti, eterogenei e variamente articolati per tipologie e funzioni, costituiscono obiettivo preferenziale e garanzia di qualità urbana nelle politiche di trasformazione sostenibile delle città.

¹⁵⁴ Laureato in biologia, Geddes si occupa di pianificazione urbana e ricopre all'epoca del concorso la Cattedra di botanica all'università St. Andrews di Dundee, dove ha realizzato un giardino botanico. Compie studi di sociologia, ispirato dagli scritti di Frédéric Le Play. Viene considerato un fondatore della disciplina urbanistica. Nel 1904 pubblica il suo testo chiave *City Development. A study of Parks, Gardens, and Culture-Institutes*.

¹⁵⁵ Paesaggista, si interessa di disegno urbano e di progettazione di giardini e parchi, e teorizza i principi per un'arte civica urbana, in analogia con l'americano City Beautiful Movement. Pubblica nel 1911 *Civic Art. Studies in town planning parks boulevards and open spaces*.

¹⁵⁶ Una dettagliata esposizione delle vicende del concorso è in ALESSANDRA PONTE, *Arte civica o sociologia applicata?* in “Lotus International” N°.30/1981. Pag. 91 -102.

“essere contrario a trattare un parco pubblico come se questo fosse un museo orticolo o arboricolo, dove esemplari di ogni albero, arbusto o fiore debbano essere accuratamente dotati di etichette, o dove ogni stile o non-stile del disegno del giardino debba essere esibito. (...) Per avere successo il disegno di un parco deve impressionare per l'essere parte della città, nello stesso modo in cui un giardino o un parco aristocratico impressionano per l'essere parte necessaria di quell'establishment; ma nel raggiungere questo scopo, deve con certezza colpire per il fatto di invitare al tranquillo riposo e alla contemplazione.”¹⁵⁷

Geddes, di contro, presenta un progetto dal disegno confuso, ma ricco di invenzioni creative che rivitalizzano le suggestioni del parco Ottocentesco, legando in una *unità proteiforme* varie funzioni ed elementi, con l'idea di “incorporare i migliori risultati del passato con ciò che di meglio possiamo fare nel presente, per migliorare così un futuro che è aperto”.¹⁵⁸ Il parco si insinua nel tessuto urbano attraverso un sistema articolato di giardini e piazze. Nessuno dei due progetti verrà realizzato: entrambi presentano un costo troppo elevato. La vicenda resta però emblematica di un orientamento in corso: la convergenza tra pratiche di disegno urbano e progettazione paesaggistica.



1907: giornata di festa al Parc Güell. E' in corso una manifestazione di solidarietà a favore delle vittime delle alluvioni che funestarono la Catalogna nel corso del 1906. Un gruppo di volontari si dedica alla raccolta di fondi tra le migliaia di partecipanti. Il parco come teatro dello spirito filantropico e dell'impegno sociale.

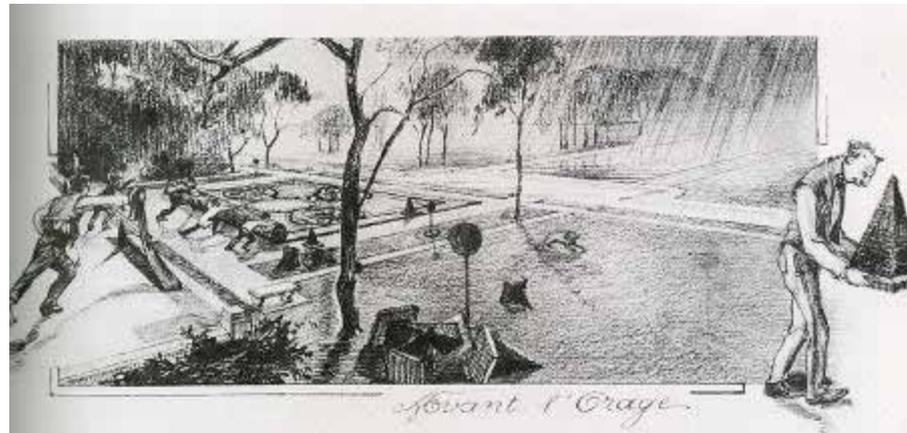
Dal parco come affermazione di identità nazionali al verde urbano

Nei primi anni del Novecento, un po' in tutta Europa si comincia ad affermare una strategia figurativa dei parchi e dei giardini pubblici come specchio di valori identitari locali, regionali geografici o nazionalistici. Già il barcellonese Parco Güell di Gaudì si colloca nel panorama paesaggistico Novecentesco con assoluta originalità, immettendo la forza figurativa di un'arte dei giardini paesaggistici in chiave arabo-ispánica, che si distacca dal modello tradizionale Ottocentesco per dare corpo ai colori ed alle suggestioni di un paesaggio mediterraneo. Artista/architetto geniale e del tutto atipico, che percorre una sua personale linea di ricerca innovativa e avanguardista restando immune da ogni forma di fascinazione per il mito del

¹⁵⁷ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 270.

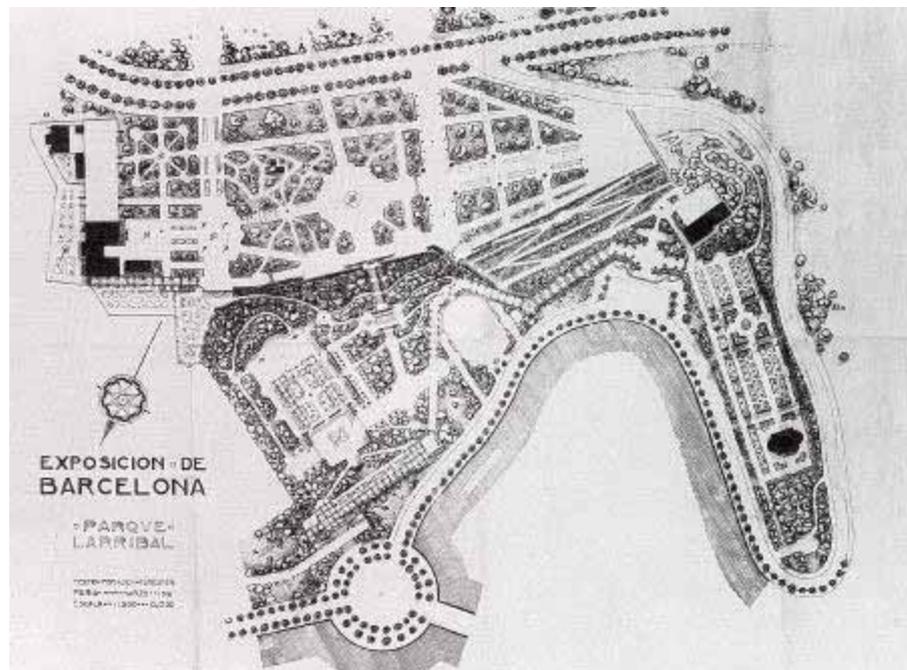
¹⁵⁸ Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 271.

progresso e della modernità, Gaudì “ammira le costruzioni in fango del Nordafrica (...)”, “divora i libri di Ruskin, affascinato dal vigore e dalla tensione morale dell'uomo dai grandi ideali”, “ultracredente (...) crede all'eticità di un mestiere in cui arte e moralità sono tutt'uno” e “rifugge l'arbitrarietà, ma nello stesso tempo intuisce che le forme meccaniche sono il frutto di una semplificazione insopportabile”. “Troppo antico e troppo moderno per essere capito”, verrà giudicato in maniera riduttiva dai contemporanei, e poi quasi dimenticato per lungo tempo nel turbinio di enfasi internazionalista e purista prodotto dalle teorie del Movimento Moderno¹⁵⁹.



Un bozzetto (non datato) di Achille Duchêne dal titolo *Prima della tempesta*. Ci si affretta a riporre per proteggerli dalla rovina del disegno paesaggistico, gli elementi del vocabolario classico dei giardini alla francese. Una gustosa metafora che visualizza i temi del dibattito culturale dell'arte dei giardini in Francia, degli anni Venti e Trenta, improntato sul recupero dei temi e dei valori della tradizione culturale.

(da DOROTHÉE IMBERT, *The Modernist garden in France*, Yale University Press, London 1993. Pag. 51.)



Planimetria del *Parco Larribal*, progettato da Forestier per la sistemazione del Montjuïc a Barcellona, 1916. Un sistema di terrazzamenti per modellare a giardino una topografia accidentata. Terrazze, scale e gradinate proiettano il parco sopra la città come un articolato tetto-giardino.

(da DOROTHÉE IMBERT, *The Modernist garden in France*, Yale University Press, London 1993. Pag. 22.)

¹⁵⁹LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *Forme ed ombre. Introduzione all'architettura contemporanea 1905 - 1933*, Testo&Immagine, Torino 2003. Pagg. 37-39.

In Francia, il movimento guidato dai Duchêne padre e figlio, architetti dei giardini che si dedicano al restauro di molti parchi Seicenteschi, riscopre la tradizione del giardino geometrico alla francese. Lo stesso Forestier, che si trovò a collaborare con un settantenne Alphand ai lavori di sistemazione dell'Esposizione universale di Parigi del 1889, si muoverà lungo questa linea di ricerca progettuale, facendosi promotore di una cultura del progetto del giardino mediterraneo. Chiamato a lavorare in Spagna, Forestier creerà nel Parco Maria Luisa a Siviglia, del 1911, un modello che ibrida con successo i temi del giardino paesaggistico con altri propri del giardino alla francese, non mancando di innestarvi anche influenze arabe. L'attitudine ad integrare vari stili storici e/o legati a differenti aree geografiche e culturali con elementi della tradizione locale, utilizzando un repertorio botanico molto ricco e non consueto, diventa il filo conduttore della ricerca progettuale di questo instancabile progettista del Novecento.

In Germania e Austria, la cultura urbanistica è profondamente influenzata dalle scienze naturali e botaniche. Contributi determinanti alla cultura del progetto urbano erano già stati forniti a fine Ottocento dalle note opere di Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen (L'arte di costruire la città)* del 1889 e di Joseph Stübben, *Der Städtebau*, del 1890. Il primo, in controtendenza con gli orientamenti dell'epoca, aveva manifestato la convinzione che un uso troppo libero di viali alberati e giardinetti pubblici fosse nocivo all'estetica urbana, ritenendo preferibile piuttosto la diffusione di spazi aperti e verde a contatto diretto con le abitazioni e la realizzazione di ampi boschi urbani.

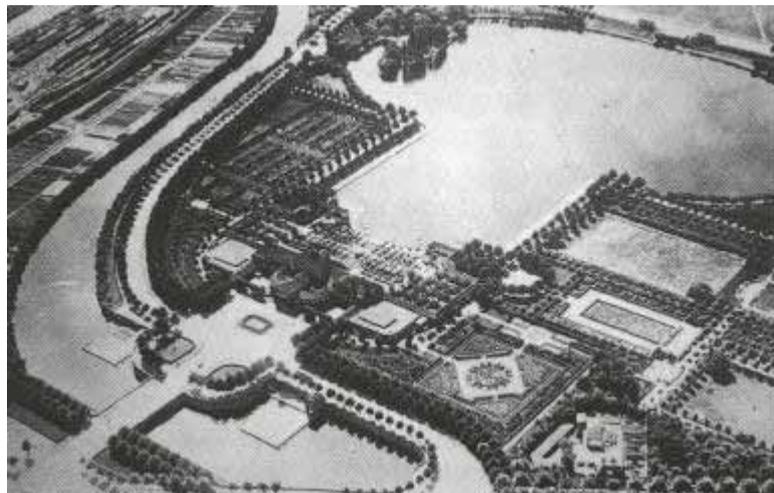
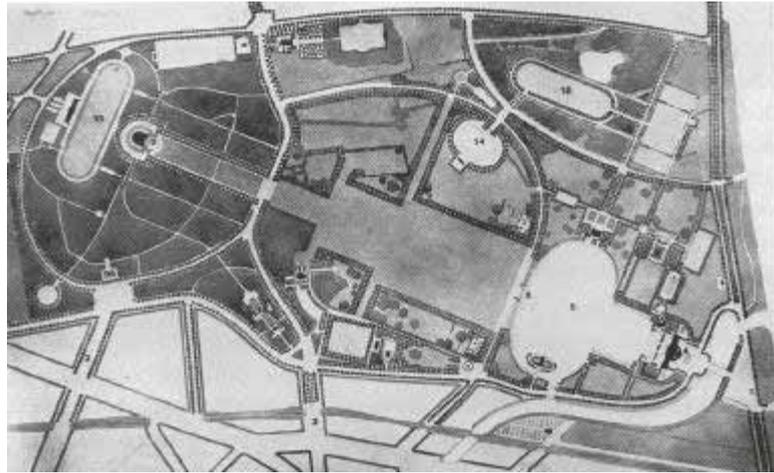
L'opera di Stübben è di tutt'altro tipo: si configura come un contributo chiave nella storia dell'urbanistica per avere introdotto la teoria degli standard dimensionali, applicata al rapporto tra aree verdi e utenza potenziale. Un capitolo dedicato ai parchi, ne offre una lettura per classi: fanno parte della prima parchi-giardino e parchi-forestali, a cui si riconosce una estensione che può variare dai cinque ai duecento ettari; appartengono alla classe seconda i parchi-passeggiata, con riferimento all'esperienza americana.

Nei primi decenni del nuovo secolo, in forza di questa eredità teorica, si tende ad affrontare la progettazione dei parchi urbani tedeschi con lucidità scientifica. C'è la propensione a coniugare aspetti sociali e funzionali guardando ad una nuova estetica della natura: è un'estetica *biologica*, dove le esigenze di uso e di integrazione tra i cittadini assumono un ruolo primario nel guidare la redazione dei progetti. Nel 1913 Ludwig Lesser fonda l'*Associazione tedesca per il parco popolare*, secondo cui il parco, per divenire *sorgente di vita per il popolo tedesco*, deve "disporre di ampie superfici erbose destinate al gioco, a disposizione di tutti" (...) e "deve essere il luogo dove poter compensare la vita ordinaria consumata nel mare di case della grande città, dove poter acquietare l'ansia perenne che caratterizza il lavoro quotidiano"¹⁶⁰. L'obiettivo dei nuovi parchi è la creazione di spazi aperti che favoriscano la pratica di attività sportive e ricreative all'aria aperta. E' una concezione che apertamente si distacca dalla tradizione di progetto di Lenné, caratterizzata da una estetica raffinata e dal disegno formale molto elaborato. Un concorso di progettazione crea l'occasione per mettere a confronto le due scuole di pensiero, i *tradizionalisti* ed i *riformatori*. Nel 1908 la città di Amburgo bandisce il concorso per realizzare un nuovo parco urbano di 180 ettari, lo Stadtpark, che verrà poi disegnato da Fritz Schumacher, architetto-capo della città.

Due progetti vincono il secondo premio *ex aequo*, ed è proprio dal disegno innovatore proposto in uno dei due dall'architetto Max Läger che un giovane architetto dei giardini destinato a diventare presto famoso, Leberecht Migge, trarrà ispirazione per dare avvio ad una vera e propria rivoluzione culturale della disciplina. Migge "prende le mosse dal giardino domestico e dal riconoscimento che il suo futuro è indissolubilmente legato agli esiti dell'avviato processo di riforma della casa; l'affermarsi della casa unifamiliare come abitazione di massa porterà con sé una riforma radicale dello stesso giardino. Così ugualmente succederà per il parco, questo *giardino ampliato*, il cui destino è quello della riforma della metropoli"¹⁶¹.

¹⁶⁰ Cit. in MARCO DE MICHELIS, *La rivoluzione verde. Leberecht Migge e la riforma del giardino nella Germania modernista* in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, *L'Architettura dei giardini d'occidente*, in Electa, Milano 1990. Pag. 405 e in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 288.

¹⁶¹ MARCO DE MICHELIS, *Ibidem*.



Sopra, la planimetria generale dello Stadtpark di Amburgo progettato da Schumacher, nel 1909. Sotto, il parco in una veduta aerea del 1920.

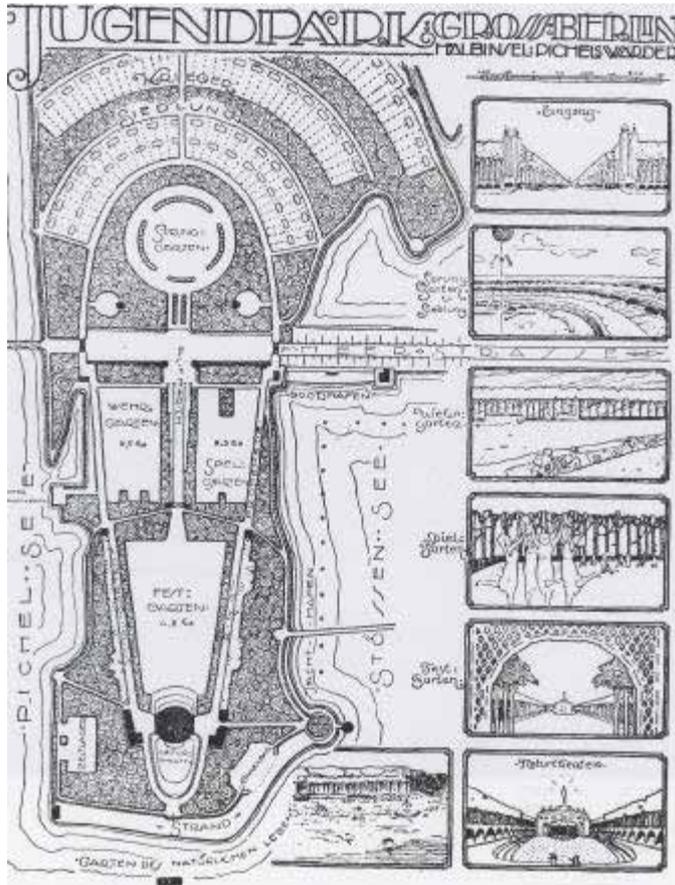
Prende avvio la riforma del verde come riforma della metropoli, in una concezione di *grande città madre di giardini*. Gli anni della guerra determinano un effetto di amplificazione del pensiero di Migge: parchi del popolo e giardini operai si diffondono in tutta la Germania. Del 1916 è la proposta di realizzare *parchi della gioventù* come *sacrari di guerra*. Nel parco della gioventù si condensa il “significato patriottico e nazionale di educare e rafforzare le giovani generazioni allo stesso compito per il quale i caduti al fronte avevano sacrificato la propria vita.”¹⁶² Migge elabora lo schema dello *Jugendpark* assieme a Martin Wagner¹⁶³: è un disegno chiaro organizzato su una assialità simmetrica e spazialità geometriche. Il tipo di rappresentazione restituisce le linee espressionistiche delle opere del movimento artistico *Jugendstil*. Ampie stanze verdi sono avvolte da un fitto e sano bosco urbano: il quadro naturale costituisce lo scenario ideale in cui svolgere le attività cittadine, dalla ricreazione alla produzione. La ricerca di Migge per le forme del verde urbano prosegue negli anni.

Nel 1928, l'architetto tedesco mette a punto il modello di *Kommunale Kolonial Park*, un nuovo genere di insediamento in cui propone di attuare una stretta integrazione tra residenza, attrezzature, parco pubblico e giardini produttivi: una sorta di *opera totale di natura urbana*.

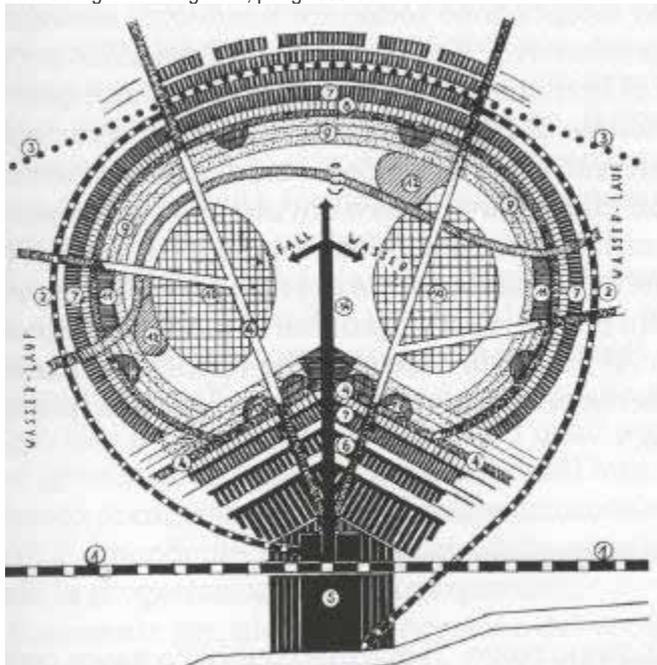
Lo schema grafico utilizzato per rappresentarla assomiglia, curiosamente, ad una sbalordita maschera anti-gas.

¹⁶² MARCO DE MICHELIS, *Ibidem*.

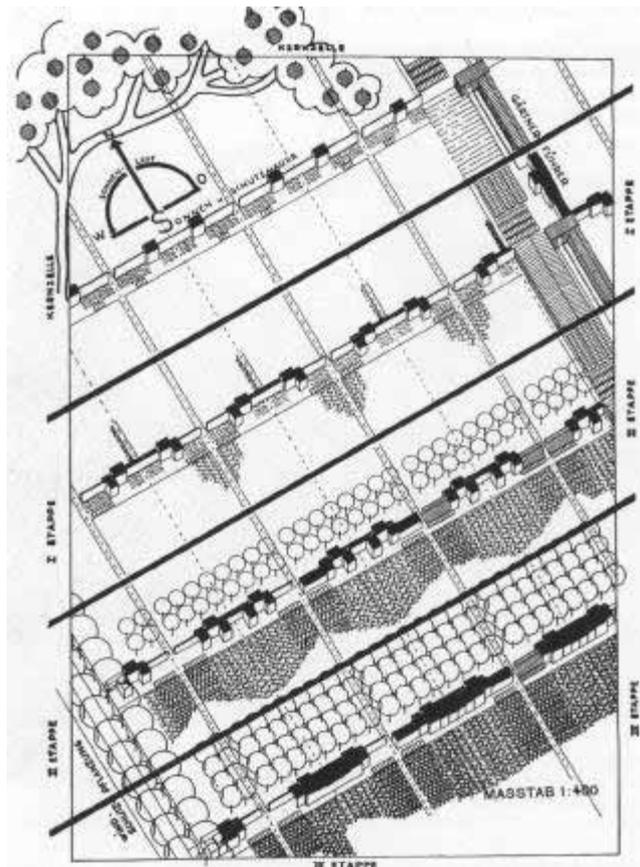
¹⁶³ Destinato a diventare architetto capo della municipalità berlinese, Wagner nel 1915 redige la sua tesi di dottorato sul tema degli standard del verde necessari al funzionamento di una grande città.



1916, Progetto per un Parco della Gioventù a Berlino, di Leberecht Migge e Martin Wagner. La planimetria è accompagnata da una sequenza di vignette che visualizzano gli episodi e le principali attrezzature del parco. Dal Viale di ingresso, alla *Siedlung* per i reduci, al giardino per il gioco e per le feste. C'è anche un *giardino di guerra*, per gli esercizi militari.

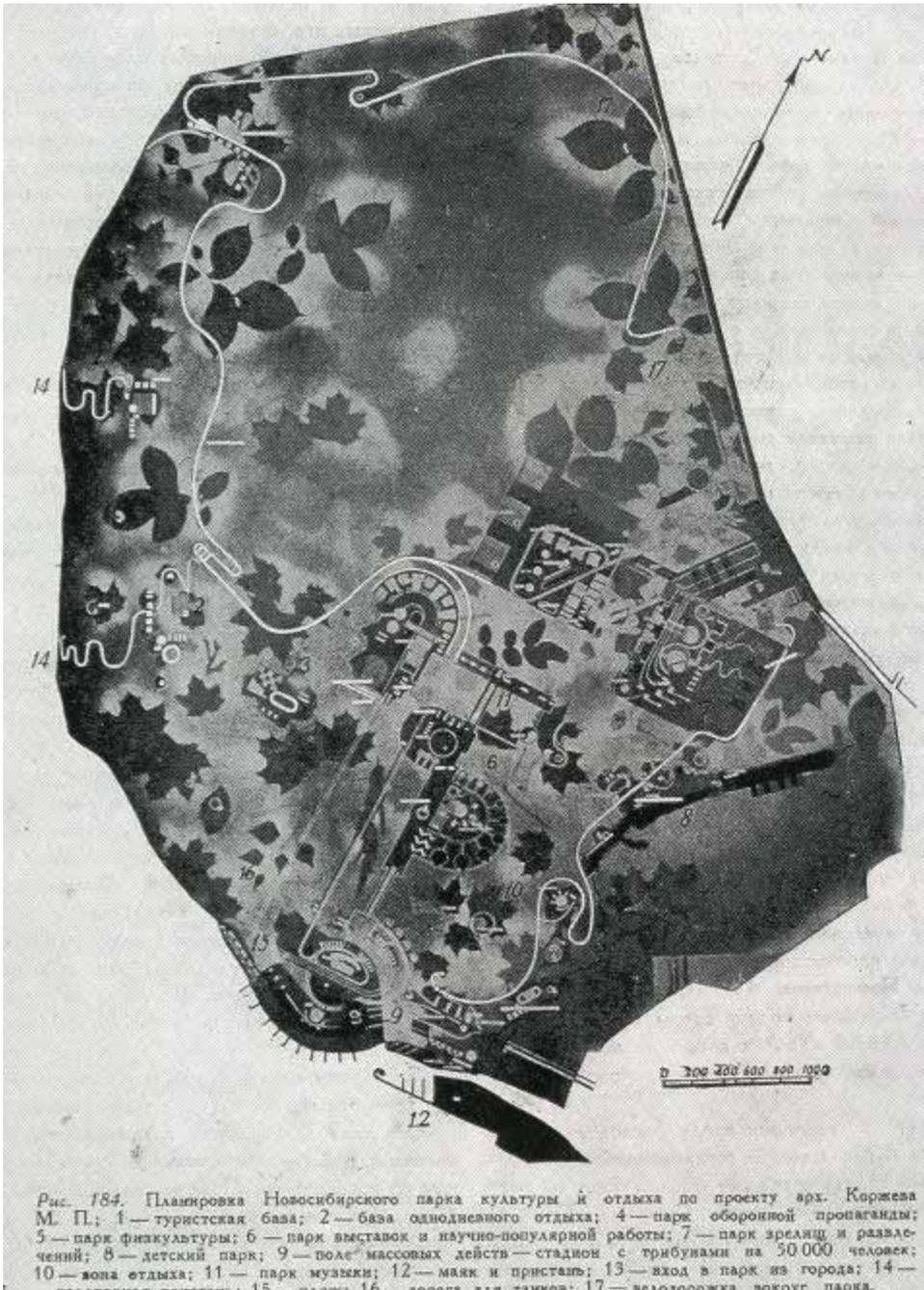


Schema del *Parco municipale colonizzatore*, ideato da Migge nel 1928.



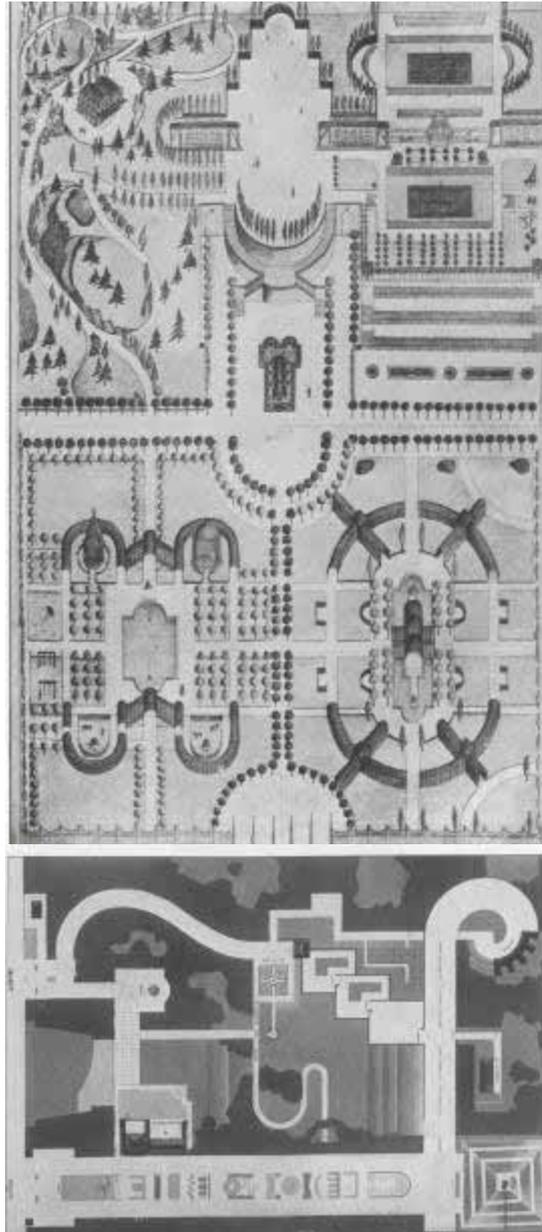
Il principio di crescita della città basato sul sistema di orti e giardini, elaborato da Migge(1931): "la casa che cresce nel quartiere che cresce". (da "Urbanistica" 107, pag. 128).

I decenni del primo dopoguerra segnalano un generale cambio nel clima estetico europeo. In alcuni paesi, Francia in testa, al grido di *épater le bourgeoisie*, artisti e intellettuali andavano proponendo un tipo di descrizione e rappresentazione della vita, dell'uomo, della natura, e soprattutto del paesaggio, alternativa a quella codificata con la tradizione figurativa del Romanticismo. Gli stessi schemi geometrici, i diagrammi e le griglie regolari utilizzati per i temi pittorici e coloristici astrattisti e cubisti, furono ripresi, soprattutto dalla scuola francese e belga, anche nel disegno dei giardini. Lo slancio innovativo delle avanguardie artistiche dei primi del Novecento impressero una spinta revisionista anche al codice estetico tradizionale dell'arte dei giardini, così come all'etica del rapporto uomo/natura, ma si esaurì nell'arco di poco tempo. La carica dirompente delle idee e delle teorie dei nuovi movimenti dovette scontrarsi con gli accadimenti epocali (il consolidamento dei grandi regimi dittatoriali, i profondi cambiamenti politici, economici e socio-culturali imposti dai ritmi della modernizzazione macchinista, e poi il nuovo conflitto bellico e i problemi della ricostruzione). Si registrò, a livello generale, una sorta di irrigidimento culturale incentrato sull'esaltazione dei nazionalismi e sul recupero di valori e tradizioni locali, anche per quanto riguarda la costruzione dei nuovi paesaggi. Nell'Italia fascista, nella Germania nazista, nell'Unione Sovietica comunista, in particolare, le figure del paesaggio dovevano evocare amor patrio, senso di stabilità e sicurezza: per questo il clima estetico fu dominato dalla rielaborazione dei temi del *classico*, rivisitati e corretti rispetto alle esigenze ideologiche locali. In Italia si recuperano i temi dell'arte dei giardini rinascimentale, con la volontà di rivendicare la supremazia di una tradizione figurativa tutta italiana rispetto a modelli "esteri". Si conia la definizione di *giardino all'italiana*, utile anche per indicare una produzione di nuovi parchi e giardini redatti in applicazione di un *cliché* progettuale basato su composizioni geometriche, uso di materiali vegetali sempreverdi e forme topiarie.



Progetto dell'architetto sovietico V.P. Koriev per la città di Novosibirsk, inizio degli anni Trenta. "Il *parco socialista* è in un certo senso il modello virtuale delle aree a verde di uso pubblico di tutta l'*urbanistica progressista*. Quello qui riprodotto (...) ne è un esempio. Questa la legenda del suo straordinario disegno costruttivista e simbolico: 1. base turistica, 2. base di riposo per una giornata, 4. parco della propaganda della difesa, 5. parco per le esposizioni e per il lavoro scientifico popolare, 7. parco dei teatri e del divertimento, 8. parco per i bambini, 9. campo per le manifestazioni di massa, 10. zona di riposo, 11. parco della musica, 12. faro e banchina, 13. entrata del parco dalla città, 14. banchina per i piroscafi, 15. spiaggia, 16. strada per autoveicoli pesanti e militari, 17. pista ciclabile. Ma, svincolato da e oltre tutte le complesse funzioni elencate e concentrate in uno spazio definito, vi è un grande parco, che è saggiamente solo un parco, un parco, un parco, un parco, un parco..." (Citazione e immagine da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1990, Tav. 175.). Questa tavola è contenuta nel libro di L.B. Lunz, dal titolo *Parchi e cultura del tempo libero*, pubblicato in lingua russa nel 1934. Il testo "può essere considerato l'ultimo trattato dedicato ai parchi ed ai giardini; sposta però l'aspetto complessivo da *formale stilistico* a sociale e urbanistico. (...) Questo libro esprime un'attenzione al verde urbano, propria del crogiuolo della sperimentazione culturale nei paesi dei Soviet, prima che fosse soffocata dallo stalinismo, dopo il quale nell'URSS si stamperanno in maggioranza solamente libri di architettura nuovamente classica".

(da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1986, Milano Pagg. 336 - 337.)



I contributi italiani al progetto moderno di parco pubblico: i due progetti vincitori dei primi premi del *Concorso del giardino italiano* indetto nel 1931, in occasione della *Mostra del Giardino Italiano*, allestita a Firenze da Luigi Dami e Ugo Ojetti. *Sopra*, la proposta dell'architetto Ferdinando Reggiori, *sotto* quella dei laureandi in Architettura, Alberto Cingria e Giulio Minoletti. Il primo presenta una specie di *manifesto estetico* del giardino del Novecento milanese: geometria, simmetria sono chiamate in causa in applicazione dei principi artistici delle avanguardie dell'Italia Settentrionale. "Con intelligenza e grande sensibilità Reggiori utilizza la storia, mai stilisticamente, recuperando nelle vicende del giardino segni e manufatti di sempre e futura utilità". Il progetto di Minoletti e Cingria guarda alle poetiche cubiste e si ispira alle composizioni pittoriche di Braque: è un esercizio di *modernità*. Il progetto sarà criticato per una sua "pretesa modernità che ha del voluto e del provvisorio", ma riceverà anche gli apprezzamenti per le soluzioni compositive (inserti di immagini di paesaggi naturali in chiave astratta) ritenute "trovate gustose e simmetriche".
(Immagini e citazioni da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1986, pag. 326.)

Le nuove teorie architettoniche della forma pura condizionarono fortemente anche la visione del *verde urbano*, a cui lo stesso Le Corbusier, non aveva saputo fornire un disegno alternativo ed innovativo rispetto a quello desunto dalla semplificazione della tradizione paesaggistica inglese, tutta linee curve e rotondità.

“All’inizio del XX secolo, la cultura e la società occidentali subirono una sorta di ‘purificazione’ tesa a rimuovere un certo apparato decorativo, frivolo e di effetto, e a ritrovare relazioni valide tra forma e contenuto. Non appena tutte le *coulisse* fossero state eliminate, la vita avrebbe riconquistato autenticità. Quando sarebbero state rimosse incrostazioni, superficialità, falsità e ornamento, soltanto ciò che era essenziale e necessario avrebbe preso il sopravvento. Questa deliberata distruzione tendeva ad eliminare aiuole, gazebo, sentieri e sculture, in modo che nei giardini restassero solo prati nudi e alberi isolati. Questo processo sottintendeva un purismo estetico ma anche lo spirito moralista, razionale, vitale di una cultura moderna che proclamava la chiarezza come via di salvezza”¹⁶⁴.

I principi del funzionalismo trovano in Olanda la loro applicazione urbanistica e paesaggistica emblematica, con la realizzazione del *Piano e del Bosco di Amsterdam*. I lavori del Bosco di Amsterdam vengono avviati nel 1934, su progetto elaborato da Jacoba Mulder e Cornelius van Eestern: quest’ultimo, che parteciperà attivamente alla stesura della Carta d’Atene, si può dire che in questa occasione ne anticipi l’applicazione. L’area da destinare al parco occupa una superficie di circa 900 ettari: è un *polder*, posto ad una quota inferiore rispetto al livello del mare. Queste condizioni altimetriche rendono difficile la crescita degli alberi, ma la proverbiale abilità degli olandesi nel dominare i problemi idraulici dà i suoi frutti ed un brano di foresta continentale può essere ricostruito. Attraverso un attento studio ecologico e fitosociologico, vengono scelte le specie e le associazioni botaniche idonee al luogo.

“La decisione di cimentarsi nella costruzione di un brano di territorio naturale rispecchia l’attenzione alla protezione dell’ambiente che in Olanda, paese che negli anni Trenta ha il 96% di popolazione classificata come urbanizzata, va acquisendo sempre più peso.”¹⁶⁵ Offerta di natura e infrastruttura di servizio sociale per il cittadino sono i termini del primo binomio che connota il parco, organizzato in funzione di un’alta frequentazione, stimata, nei giorni estivi, dalle settantamila alle centomila persone giornaliere. Ecologia e divertimento è il secondo binomio: il disegno ambientale e la ricca gamma di servizi e attività si supportano mutuamente in questo brano di paesaggio urbano naturale costruito con spirito funzionalista.

Oltre a questa esperienza olandese particolarmente felice, le teorie del Movimento Moderno, parlando in termini di costruzione di nuovi scenari paesaggistici, produssero buoni risultati là dove furono innestate su una fertile cultura locale del paesaggio e dell’ambiente naturale, e/o si inserirono lungo un percorso di continuità con la tradizione. In pratica, dove la cultura internazionalista del Movimento Moderno si diffuse senza pretendere di rompere con i temi della memoria locale, andò a costituire una succosa linfa per la ricerca progettuale.

Nei paesi scandinavi¹⁶⁶, in Svizzera, nella ex Germania Ovest, in Olanda, per esempio, giocarono un decisivo ruolo positivo la permanenza storica di tradizioni culturali permeate da una profonda sensibilità della Natura e dal rispetto dei valori o la presenza di scuole di architettura del paesaggio già consolidate, così come, per Svizzera e Scandinavia, la minor spinta impressa ad una urbanizzazione svincolata dall’urgenza delle ricostruzioni post-belliche. Queste condizioni costituirono un substrato favorevole alla crescita ed alla diffusione della paesaggistica come disciplina autonoma.

L’esperienza scandinava, più in particolare, mostra “come una intera scuola abbia attraversato la modernità cercando di non perdere il filo della memoria, con l’ambizione per continuare a

¹⁶⁴ MALENE HAUXNER, *Natura e disegno del paesaggio nella mentalità scandinava*, in DOMENICO LUCIANI, LUIGI LATINI (a cura di), *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Fondazione Benetton Studi e Ricerche/Canova, Treviso, 1996. Pag. 32.

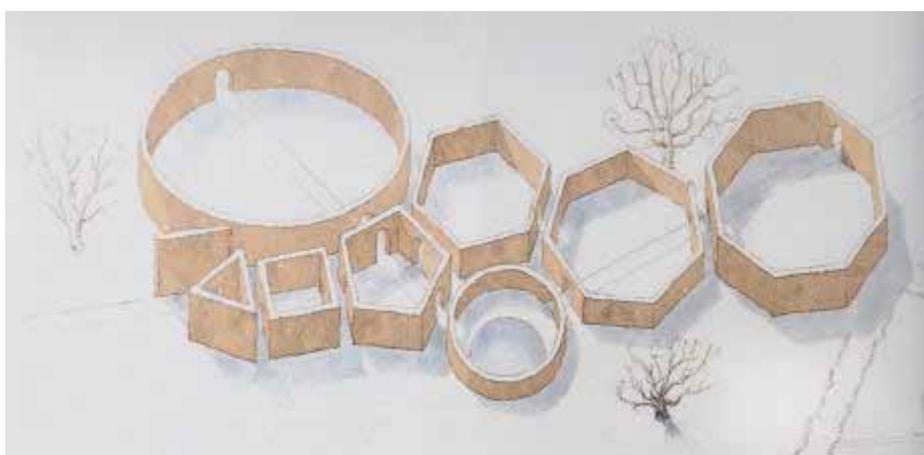
¹⁶⁵ FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 310.

¹⁶⁶ Una trattazione delle ragioni politiche e culturali legate all’affermazione del paesaggismo nei paesi scandinavi è contenuta in SVEN-INGVAR ANDERSSON, *Natura e civiltà nella tradizione nordica*, pagg. 13 – 17 in DOMENICO LUCIANI, LUIGI LATINI (a cura di), op.cit.

sperimentare, e a osare invenzioni che (dessero) forma, nello spazio aperto, ai tratti fisionomici della propria civilizzazione.”¹⁶⁷

Nella cultura del riformismo socialdemocratico scandinavo, a partire dagli anni Trenta, si sviluppò in effetti una attenta ricerca della qualità degli spazi aperti urbani, considerati la diretta manifestazione della realizzazione di un ideale sociale.

Tradizioni locali, senso della natura, ricerca estetica mutuata dalla produzione delle avanguardie artistiche europee, costituirono per *landscape architect* e *garden designer* i temi di riflessione da cui partire per sperimentare l’innovazione delle forme per nuovi modelli spaziali. Operando nel segno del Moderno, fu possibile condurre così quelle esperienze di assoluta raffinatezza e di disciplinato rigore progettuale che plasmarono, ad esempio, luoghi come “*Il Nuovo Cimitero per i borghi di Stoccolma*” di Gunnar Asplund e Sigur Lewerentz (il concorso è del 1914, realizzazione dal 1915 al 1940), o come quelli in seguito progettati dal danese Carl Theodor Sørensen¹⁶⁸, come “*Il giardino musicale*” (progettato nel 1945 e poi realizzato ad Herning con la collaborazione di Sven-Ingvar Andersson) e gli orti urbani di Nærum, a cui oggi si continua a guardare come modelli paesaggistici di eccezionale qualità.



“*Il giardino musicale*” (progetto del 1945) per il Vilnius Park, di Carl Theodor Sørensen.

A parte queste esperienze felici, nei paesi in cui i sostenitori del Movimento Moderno non si preoccuparono di rinnovare le figure del parco e del giardino attraverso una specifica ricerca applicata, l’effetto sul verde urbano della volontà di purificazione delle forme finì per determinare due tendenze opposte.

La prima: la progressiva perdita del portato estetico e simbolico mutuato dalla tradizione secolare dell’arte dei giardini, (e che era stato invece abbondantemente utilizzato nei modelli dei parchi Ottocenteschi) con la rottura di una continuità nella tradizione disciplinare e con l’accentuazione dell’approccio tecnico-scientifico al tema parco. Questa strada condurrà come *estrema ratio*, quando e dove dal concetto di purismo si passò ad un an-estetico e sfrenato funzionalismo, al monotono *verde quantitativo*, piatto e completamente privo di caratteri figurativi. Nel momento in cui si standardizza numericamente, il parco pubblico viene definitivamente separato dall’idea e dalla poetica del giardino e finisce per perdere persino la sua identità nominale, acquisendo la denominazione di verde attrezzato, infrastruttura a verde per il tempo libero. Il parco perde così la sua finalizzazione estetica, consumata da un meccanismo di distorsione e mistificazione dei principi etici della modernità. A partire dalla seconda metà del Novecento in molti paesi europei impegnati nella ricostruzione post-bellica,

¹⁶⁷ DOMENICO LUCIANI, LUIGI LATINI, *Nota dei curatori* in DOMENICO LUCIANI, LUIGI LATINI (a cura di), op.cit. Pag. 10.

¹⁶⁸ Carl Theodor Sørensen (1893 1979) fu titolare della prima cattedra di *Landscape gardening* all’Accademia di Belle Arti di Copenaghen. “Con lui si precisa in Danimarca il percorso formativo e il ruolo professionale del paesaggista, e intorno a lui si forma una generazione di architetti del paesaggio tra i quali vediamo Sven-Ingvar Andersson.” in LUIGI LATINI, *Sven-Ingvar Andersson*, in “Quaderni della Ri-Vista del Dottorato di ricerca in Progettazione paesistica”, anno 1, numero 1 gennaio-aprile 2004, Firenze University Press.

tra cui Francia, Italia, Spagna, Inghilterra, le forme e le figure dei nuovi parchi pubblici “moderni” finiscono per comunicare lo stesso slancio poetico di una asettica *moquette* vegetale. Il parco urbano si specializza come attrezzatura di servizio alla città, pensata per cittadini *utenti*, più che come bene culturale *per e della* collettività destinato a soddisfare le necessità di persone abitanti.

La seconda direzione: l'irrigidimento nell'uso di un codice e di un repertorio figurale tradizionale ormai usurato, basato su una falsificazione o banalizzazione delle poetiche del romantico e del pittoresco. Questa strada condurrà alla nociva persistenza di un *clichè* figurativo di giardino e parco pubblico fondato su una vaga idea di decoro e di *bellezza urbana*, che terrà bloccato per alcuni decenni lo sviluppo di un rinnovamento delle forme e delle idee. Persino Le Corbusier, come si è già detto, nei suoi schizzi per la avveniristica città verde non aveva dato prova di grande originalità disegnando le zone a parco: l'estetica di riferimento era quella del Pittorese e la matrice diretta derivava dagli schemi compositivi dei parchi parigini Ottocenteschi, come il *Parc Monceau*. Se dai programmi artistici, architettonici e urbanistici dei Maestri della Carta d'Atene erano stati banditi l'ornamento, gli orpelli, i vecchi simboli, e tutte le “piccole buone cose di pessimo gusto” della cultura borghese, non risultò abbastanza chiaro in cosa consistesse la definizione formale del “verde” moderno, visto che ad essere riproposte erano le stesse trame compositive dei *jardins irrégulier ou agreste dit all'anglois*, che avevano trapuntato il tessuto urbano della Parigi borghese e *hausmannizzata*. Questo modello, in mancanza di valide alternative estetiche, mantenne saldamente un posto di primo piano nell'immaginario collettivo. Il vocabolario che gli era proprio, in una forma impoverita e falsificata fino alla codificazione di un repertorio di visioni stereotipe (il laghetto, la macchia boscata, la rete di sinuosi sentieri) ma rassicuranti, fu adottato per la realizzazione di una quantità di usurati luoghi comuni paesaggistici, che, riproposti meccanicamente, ancora oggi resistono nella mente di molti progettisti come segni gratuiti deprivati di contenuti.

Un tratto comune ad entrambe le tendenze, insieme loro causa ed effetto in una spirale di sempre maggiore avvilimento figurativo, è l'impoverimento della cultura generale del progetto del parco e del giardino e più in generale del paesaggio e del loro valore come risorsa collettiva. A partire dagli anni del secondo dopoguerra, questi ambiti progettuali vengono affrontati con sempre maggiore piglio ingegneristico, in un periodo in cui la preparazione dell'ingegnere risultava fortemente ispirata ad una idea prevalentemente anti-naturale e strutturalista dell'opera e dei manufatti, che si ritenevano prodotto delle logiche seriali della produzione industriale.

Senza la sensibilità propria del paesaggista e dell'architetto dei giardini, senza la conoscenza del mondo vegetale e dell'enciclopedia della natura, senza la poetica del giardino, fuori dai confini della sua disciplina madre, il parco si smarrisce.

Parchi e giardini pubblici a rischio di estinzione nel clima culturale del boom economico

All'inizio della seconda metà del Novecento, per la cultura europea del progetto di verde urbano le cose stavano più o meno così: nei paesi del nord e di parte del centro (Scandinavia, Olanda, Svizzera), si era riusciti a creare dei buoni paesaggi urbani come riflesso di una committenza con chiari intendimenti etico-politici, e a fare del paesaggista una professione autonoma, capace di operare nel segno di una moderna arte dei giardini e del paesaggio.

Altrove, mentre il sistema dell'Arte andava prendendo le distanze dalla Natura naturale nella sua manifestazione visibile, si lasciò che la città inghiottisse senza regola la campagna, e al processo di inurbamento finì per corrispondere, nell'inseguimento di un'idea di generico benessere collettivo, la supremazia assoluta dello stile di vita urbano rispetto a quello rurale.

Pianificati secondo i criteri della zonizzazione funzionale, gli insediamenti urbani crebbero dotandosi di generiche e asettiche aree a verde, neanche lontanamente proporzionate all'entità delle nuove parti mineralizzate realizzate. Nelle periferie costruite *ex novo* a prevalere

era quindi l'idea di un pratico ed economico verde attrezzato, sulle cui caratteristiche appare superfluo qui dilungarsi ancora.

Nell'Europa mediterranea, nei casi in cui il verde urbano da generico prodotto della pianificazione, riesce ad essere progettato, nove volte su dieci si forma a dimostrazione che i progettisti non sono in grado di aggiornare il modello della tradizione paesaggistica Ottocentesca, dove il termine "paesaggistico" allude perlopiù ad un rimescolio di linee curve e aiuole inerbite. All'epoca sembrava inoltre difficile prendere in considerazione che il profilo dei frequentatori abituali, quello della cosiddetta utenza tipo, non solo era cambiato sostanzialmente nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, ma aveva continuato a cambiare. Le bambinaie con carrozzine, accompagnate da soldati vestiti di tutto punto, figure chiave legate alla scena dei parchi europei negli anni che precedono la prima guerra mondiale e nel periodo fra le due guerre¹⁶⁹, erano già sparite dalla scena pubblica da un bel pezzo, ma, quando non prevaleva la spinta di un asettico funzionalismo quantitativo e riduzionista, si continuava a pensare ai parchi disegnati come a rassicuranti *salotti buoni* a cielo aperto di matrice borghese, farciti con squillanti fioriture e con presenze vegetali esotiche, simbolo consunto di esotici paradisi. A resistere pigramente era in realtà una sorta di modello eclettico, riproposto come gratuito formalismo privo di contenuto per la formazione dello spazio pubblico, probabilmente grazie alla forza di inerzia dell'originario, rassicurante, ideale estetico borghese Ottocentesco. I parchi ed i giardini pubblici realizzati entro la città ricostruita, almeno fino agli anni Sessanta del Novecento, venivano concepiti ancora come i luoghi del passeggio disciplinato, in cui il contatto con una natura ordinata veniva stigmatizzato dal ricorrente ed ormai proverbiale monito: "*Non calpestare le aiuole*". Il corredo di arredi, dal lampione, al cestino alla panchina, nei casi in cui progettista e committente ritenevano necessario elevare il *contenuto estetico*, era costituito da riproduzioni in stile.

In sintesi: quando il parco urbano comincia ad essere considerato o come una specie di scarto di lavorazione della disciplina urbanistica, un *verde* da pianificare dall'alto o da disegnare rispetto ad un vieto *clichè*, piuttosto che un raffinato e ben definito tema progettuale intessuto di relazioni locali, perde inevitabilmente i suoi connotati estetici e viene progressivamente depauperato della sua dimensione etica.

Ma c'è dell'altro, molto di più, e non riguarda solo lo scenario delle città e del paesaggio in trasformazione. I due conflitti bellici, con tutti gli orrori connessi, avevano cambiato parecchie cose. A partire dal secondo dopo guerra, le città vennero sottoposte alla pressione di una modernizzazione sempre meno attenta ai valori del paesaggio e della memoria culturale (disattenzione manifesta soprattutto nella Europa centrale e sud orientale, pesantemente segnata fisicamente dai bombardamenti e impegnata nelle ricostruzioni) e alle tematiche ecologico-ambientali, mentre le società occidentali furono attraversate da una elettrizzante rete di correnti di cambiamento culturale. Senza apparentemente perdere di vista la aristotelica finalizzazione etica della città come luogo per vivere la buona vita, la nuova società di massa si conformò ad una idea di buona vita ben diversa da quella della tradizione storica.

Si aprì una nuova epoca, chiamata a seconda dei casi, l'età dell'Aeroplano a reazione, il Decennio del Detersivo, la Seconda Rivoluzione Industriale, la Seconda età della Macchina¹⁷⁰. Più semplicemente, l'epoca del *boom economico*. Un'epoca in cui tutto appariva possibile, e le prospettive aperte dalla Scienza e dalla Tecnologia illimitate.

L'accelerazione impressa al mutamento, nelle sue forme, nei suoi effetti, nei suoi modi è fortissima, ed arriva a coinvolgere e rivoluzionare la vita dell'uomo comune fin dentro i riti e le abitudini di tutti i giorni, le piccole cose del quotidiano.

Un passo dello storico dell'architettura moderna Reyner Banham, scritto poco prima del 1960, offre una testimonianza efficace di quella rivoluzione domestica:

"Perfino un uomo che non possiede un rasoio elettrico – almeno nel mondo occidentalizzato – è verosimile che usi qualche prodotto inconcepibile prima d'ora, quale la crema da barba aerosol,

¹⁶⁹ Cfr. JOSEPH RYKWERT, *Il giardino del futuro tra estetica e tecnologia*, in "Rassegna" 8/1981. Pagg. 5 - 12.

¹⁷⁰ REYNER BANHAM, *Architettura della prima età della macchina*, Edizioni Calderini, Bologna 1970. Ed. orig. *Theory and design in the first machine age*, 1960.

contenuta in un recipiente pressurizzato, anch'esso senza precedenti. E getti via tranquillamente lamette che generazioni antecedenti avrebbero conservato per anni. Perfino una donna di casa che non possiede una lavatrice usa detersivi sintetici la cui qualità ed esecuzione fa sembrare insignificanti i segreti della seta gelosamente custoditi. Un teen-ager, accoccolato in terra con una radio a transistor o il grammofono portatile, può sentire una musica che letteralmente non esisteva prima di essere stata affidata al magnetofono, riprodotta ad un livello qualitativo che neppure con la ricchezza si sarebbe potuta ottenere un decennio fa. L'automobile media di oggi, che corre su strade che sono state fatte apposta per questo, ci offre un trasporto più sontuoso, in veicoli più sfarzosi di quanto gli imperatori in palanchino erano in grado di desiderare. Molte tecniche hanno dato il loro contributo a questa rivoluzione domestica, ma la maggior parte di esse per esercitare la loro influenza su di noi, ha scelto la forma di piccole macchine: rasoi, macchine tosatrici, caschi per asciugare i capelli, radio, telefoni, grammofoni, registratori e televisori, frullini, grattuge, pentole automatiche, lavatrici, aspirapolvere, lucidatrici.... Una donna di casa da sola spesso dispone di più forza motrice oggi, di quanto ne disponesse al principio del secolo un operaio dell'industria."¹⁷¹

Mentre le conquiste del progresso tecnologico entravano nelle case del cittadino comune sotto forma di piccole macchine facendo balenare il sogno di un benessere democraticamente diffuso, i programmi di ricerca spaziale avviati e sostenuti a costi esponenziali dalle potenze dei due blocchi politici, U.S.A. e U.R.S.S., procedevano a passi da gigante .

“Nel 1957 i sovietici lanciano lo Sputnik; nel 1959 l'americano Explorer IV ci fotografa da 27.000 km di altezza; nel 1961 il maggiore Gagarin effettua diciassette orbite intorno alla Terra; nel 1962 il colonnello Glenn pilota la *Friendship III*; nel 1963 è la volta della prima donna, la Tereskova; nel 1965 Leonov galleggia per 10 minuti nello spazio; nel 1969 Amstrong compie il primo passo sulla Luna”¹⁷².

Si era determinata una sorta di ubriacatura collettiva prodotta dal mito della potenza dell'*homo technologicus*. Ecco ancora, direttamente dal 1960, un commento di Banham:

“La facoltà di accedere a riserve di energia quasi illimitate, si equilibra con l'eventualità che il nostro pianeta sia reso inabitabile, ma questo fatto risulta riequilibrato, dal momento che ci troviamo alla soglia dello spazio, dalla crescente possibilità di abbandonare il nostro pianeta e di mettere radici altrove”¹⁷³.



“Un piccolo passo per l'uomo, un grande passo per l'umanità”: da spazio visivo la luna diventa spazio tattile. (immagini di proprietà della NASA)

Essersi trovati d'un balzo sulla luna contribuì a cambiare decisamente il modo comune di vedere non solo il pianeta terra, ma tutto un sistema di relazioni: tra Uomo e Natura, tra Individuo e Società, tra Scienza e Arte, tra Realtà e Irrealtà, tra Pubblico e Privato, ad esempio. Ci sono poi tutti i temi connessi alle profonde trasformazioni socio-politiche che, a scala planetaria, resero glaciale il clima nel sistema di relazioni tra le superpotenze e i loro paesi alleati, con l'istituzione dell'equilibrio del terrore tra Est e Ovest¹⁷⁴. Sociologi, antropologi e filosofi sottolineano come un senso collettivo di panico e di paura irrazionale costituisca l'immane rovescio della luccicante medaglia della cultura illuminista fondata sulla fiducia illimitata nella Ragione e nella Scienza. Negli anni del *boom* ecco dilagare la paura della bomba

¹⁷¹ REYNER BANHAM, op.cit., Bologna 1970. Pag. 2.

¹⁷² LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *This is Tomorrow*, Testo&Immagine, Torino 1999. Pag. 138.

¹⁷³ REYNER BANHAM, op.cit., Bologna 1970. Pag. 1.

¹⁷⁴ E' PAUL VIRILIO, filosofo ed urbanista francese, a fornirci una brillante lettura del tema delle metropoli contemporanee come ambiti delle relazioni umane dominati dal terrore nel saggio *Città panico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

nucleare, dell'invasione dallo spazio di esseri extraterrestri, dei cataclismi naturali o artificiali incontrollabili. L'industria cinematografica hollywoodiana dell'epoca ci fornisce un serbatoio ricchissimo di esempi di *paure urbane collettive* tradotte in pellicole technicolor.

Gli effetti di questi cambiamenti di prospettive ricaddero chiaramente anche sulla forma e sui contenuti degli insediamenti urbani. Nelle città costruite velocemente, con uno spirito moderno troppo spesso accompagnato da un altrettanto moderno slancio speculativo, si determina, oltre allo sfilacciarsi della tradizionale rete dei luoghi urbani propizi alle relazioni umane dirette, anche la progressiva messa in crisi del concetto di spazio pubblico. Le figure tradizionali del vocabolario urbano, il parco, la strada, la piazza, nell'immaginario collettivo muteranno per assumere la connotazione prevalente di luogo insicuro e pericoloso per i cittadini, nelle società sempre più orientate verso il mito della privatizzazione e del focolare domestico.

Il parco pubblico, come nuova forma di paesaggio urbano da costruire, in quella completa accezione di un *luogo di educazione, intrattenimento, invenzione culturale, (...) profondamente connesso alla vita cittadina e non semplice rifugio dalle sue ansie e fatiche*, si avvicina all'estinzione nell'epoca della guerra fredda, della cortina di ferro e delle tensioni politiche che sfoceranno nei moti studenteschi sessantottini, nelle manifestazioni sindacali del movimento operaio e poi nella crisi, sociale ed economica, degli anni Settanta.

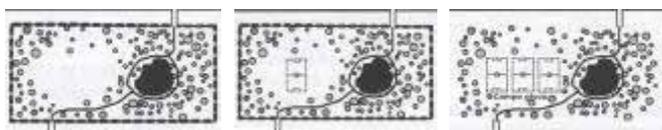
Una crisi che investirà pesantemente ad esempio Inghilterra ed Irlanda, e produrrà i micidiali *anni di piombo* in paesi come la Germania, la Francia, l'Italia. Da un punto di vista squisitamente economico, fatti due conti, le Amministrazioni pubbliche degli anni dell'*austerità* non nutrivano certo grande interesse ad investire in un tipo di opera effimera che poteva richiedere considerevoli costi annuali di manutenzione e gestione.

Per la maggior parte dei cittadini comuni, travolta dai miti della cultura di massa o impegnata nelle lotte per la casa e per il posto di lavoro, il giardino pubblico si presentava in forma di anonimo verde quantitativo e attrezzato. Il sogno comune, il bisogno primario da soddisfare era prima di tutto quello del lavoro sicuro, della casa di proprietà, dell'automobile.

L'esibizione di progresso e di modernità sulla scena pubblica aveva bisogno di ben altre opere, più visibili, più funzionali, al passo coi tempi della innovazione industriale e macchinista: strade, autostrade, centri commerciali.

E' così che il parco urbano, come figura di immaginazione progettuale, perde committenza e fruitori. Il suo progressivo declino, registrato nel corso del Novecento in vari paesi europei, va collocato in questa prospettiva storica di inaridimento di una idea e all'interno di un convulso processo di modernizzazione e di cambiamenti delle ritualità urbane, sociali, e dei comportamenti individuali. Lo spazio aperto pubblico non appare più in forma univoca come un valore etico ed estetico socialmente condivisibile e riconoscibile.

Da teatro dell'urbanità e dell'esibizione del modello di vita borghese, la piazza, il parco, il corso, divengono dalla fine degli anni Sessanta anche teatro della protesta, degli scontri sociali, delle lotte di classe, dei comizi, delle manifestazioni studentesche. Ed anche dei grandi concerti pop! Non potendo più reggere come solo ambito celebrativo della vita pubblica democratica in una società turbata dalla contrapposizione dura tra diverse ideologie, il parco pubblico urbano cessa di essere "centrale" come spazio per il tempo libero, e perde valore estetico in risposta ai miti della modernità. Al parco di tipo tradizionale, si preferisce il campo di calcio, l'attrezzatura sportiva o semmai il parco di divertimenti, che, anche se a pagamento, tematizza con efficacia l'offerta di intrattenimento e di svago collettivo, rendendola varia e luccicante di differenti possibilità ludiche. La *Natura* al progresso pare in questa fase storica non aver più niente di speciale da insegnare o da offrire, il futuro sta tutto nella Scienza e nella Tecnica, che vanno quindi celebrate. Saranno i movimenti giovanili pacifisti e di contestazione, così come *élite* di intellettuali ed artisti a fare della Natura e della naturalità loro rifugio etico-politico e vessillo ideologico.



Trasformazioni d'uso e di forma dei parchi britannici (1850; 1900; 1990) rispetto al cambiamento nelle preferenze d'impiego del tempo libero. (da TOM TURNER, riportata in A. TOCCOLINI, op.cit. 2002. Pag. 51)



Una pagina pubblicitaria su *Le Vie d'Italia*, (Rivista mensile del Touring Club Italiano), del maggio 1961. *La giardinetta*, oltre ad essere la macchina di Paperino, americanizza il mito dell'italiano medio negli anni del *boom* economico: l'utilitaria. Nome e immagine dell'automobile sono di per sé così evocativi che non c'è bisogno di aggiungere altro oltre al marchio della casa produttrice. Al *giardino* spuntano le quattro ruote.



Utilizzato come richiamo metaforico per la difesa di una libertà individuale basata sulla possibilità di una mobilità privata da *coltivare* davanti a casa, il giardino entra poi in forma di surrogato all'interno delle abitazioni *moderne*. E' ancora in un numero delle *Vie d'Italia*, questa volta del gennaio 1961, che troviamo la proposta di realizzare terrari domestici come miniature di giardini da coltivare in casa. La didascalia che accompagna l'immagine assicura: "il vaso, convenientemente illuminato con la luce artificiale, assumerà trasparenze di effetto sorprendente". Il tema del *giardino d'appartamento* è all'ordine del giorno per i rotocalchi dell'epoca, destinati a formare il gusto e le mode della cultura di massa. Sulla rivista ABC del giugno 1962, alla rubrica *La signora ABC*, compare un articolo che esorta: "se non avete la fortuna, assai rara nelle grandi città, di possedere un giardino o un terrazzo fiorito, se siete costretta a limitare le vostre vacanze ai week-end, costruitevi nel soggiorno un giardino in miniatura..". Segue esempio documentato di costruzione di aiuola domestica per raffinati interni moderni, con riferimento all'esperimento di un paesaggista svedese non nominato. (Articolo da "ABC", n° 6, giugno 1962, pagg.18 -19 – Archivio Porcinai)).

Un quadro italiano

Nel progredire di una nuova cultura di massa europea, le sedi del divertimento e dell'innovazione come si è detto, diventano altre. Vengono inventate nuove e più moderne forme di ricreazione, soprattutto per i giovani che, trasformati da cittadini in consumatori, diventano oggetto di particolare interesse per il mercato economico.

Pensiamo a quel teatro di contraddizioni che è l'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta: come nel resto dell'occidente va di moda la plastica, la velocità, il pop-rock e la minigonna, e poi c'è la gita domenicale fuori città con la macchina, per chi ce l'ha, o con la Vespa, e c'è il bar per vedere la televisione, ci sono le balere ma anche le prime discoteche dove andare a ballare, i cinema, e la partita di calcio. Le città che crescono si preoccupano di avere i loro moderni centri del divertimento e dello svago. Cambia la cultura del tempo libero. Il parco urbano, come luogo di relazione e di svago, anche declinato nella sottospecie del verde attrezzato, non costituisce più, come ancora agli inizi del Novecento, il miglior risarcimento al consumo di spazio aperto, di campagna, di ambiente naturale che l'urbanizzazione determina. Le nuove generazioni gli preferiscono semmai il verde sportivo, il campo di calcio, ad esempio.

In un clima generale di rinnovamento dei costumi, delle idee, dei modelli di vita, delle prospettive sognate, delle forme di espressione artistica, negli anni della ricostruzione europea ed oltre l'espansione della città piace perché è la prova del cambiamento.

“Eravamo un bel gruppetto; ci si trovava ogni sera al caffè, a chiacchierare, a giocare a carte, poi, quando era tardi, e il cameriere accennava a voler chiudere, cominciava la nostra lunga passeggiata, fino alle due o alle tre di notte. La nostra città era piccola, e si faceva presto a raggiungere la periferia, verso la campagna piatta e buia. (...) Noi andavamo spesso a vedere crescere la nostra città, a vederla avanzare vittoriosa dentro la campagna, contro la campagna, a conquistare altro terreno. Si muoveva, si muoveva sensibilmente, a vista d'occhio, la nostra città; lanciava, come un drappello ardito, un gruppo di case nuove, che si lasciavano alle spalle, in una sacca, orti e prati, un po' di verde ancora odoroso di campagna e di letame, che rapidamente intristiva e si seccava. Noi eravamo entusiasti di questa marcia vittoriosa, ed ogni sera ne parlavamo come di un fenomeno assoluto ed eccezionale”¹⁷⁵.

Luciano Bianciardi testimonia quel clima carico di entusiasmo, di voglia di rottura, di fervore modernista dell'Italia di provincia, *povera ma bella*, di quegli anni, in cui “i giovani, la generazione bruciata” era decisa “a rompere con le tradizioni ed a rifare tutto daccapo”¹⁷⁶. Era l'effetto *ricostruzione*. Sullo stesso basso si mantengono i toni del racconto teso sul filo della memoria dall'antropologo parigino Marc Augé:

“Ricordo che alla fine della seconda guerra mondiale non si parlava che di ricostruzione. (...) Mi piacevano moltissimo le città nuove che sembravano spuntare dal suolo, le case moderne con bagno e riscaldamento centrale, così radicalmente diverse dai vecchi edifici in fondo a rue Monge, a Parigi. I miei gusti sono cambiati, e ancora di più è cambiata rue Monge. Ma a quell'epoca la ricostruzione era, insieme alla musica e ai film americani, il simbolo di una vita pulita, moderna e brillante a cui aspiravo.”¹⁷⁷

Da destra e da sinistra e sotto diverse angolature, il modello a cui si guarda, nell'Europa liberata dagli alleati, è collocato oltreoceano, nel mito americano. Racconta ancora Bianciardi:

“Il tenente Bucker era un giovane professore americano, venuto su con il suo esercito, durante la guerra, ed affermava appunto che la sua città, Kansas City, somigliava alla nostra. Ed a noi questo paragone era piaciuto, ne avevamo fatto un simbolo: Kansas City, Kansas City è la nostra realtà, altro che storie! Le origini della città? L'anno di fondazione? Ma era il 1944, né più né meno. Prima di allora non esisteva, era stata fondata dagli americani, che, giungendo fra noi, avevano spianato un campo per farvi atterrare gli aerei, aperto rivendite di coca-cola, spacci di generi alimentari, dancings, depositi di materiale, creando all'improvviso un centro di traffici nuovi.”¹⁷⁸

¹⁷⁵ LUCIANO BIANCIARDI, *Il lavoro culturale*, Universale economica Feltrinelli, Milano 1957. Pagg. 14 -15.

¹⁷⁶ Cfr. LUCIANO BIANCIARDI, op.cit. Pag. 12.

¹⁷⁷ MARC AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004. Pag. 85.

¹⁷⁸ LUCIANO BIANCIARDI, op.cit. Pag. 15.



Sopra, una immagine emblematica di un nuovo quartiere romano realizzato negli anni Cinquanta, tratta da MARIO GHIO, VITTORIA CALZOLARI, *Verde per la città*, Roma 1961. I due noti autori del volume, alla fine degli anni Cinquanta si interrogano sulla forma delle città italiane e sull'assenza di una qualità degli *spazi verdi* e partono per un itinerario di studio nel nord Europa. Il loro lavoro di ricerca documenta che esiste un'altra possibilità per lavorare alla *forma urbis* della città moderna: progettare un sistema degli spazi aperti. Sotto, una manifestazione di protesta e di lotta per la casa in una città italiana, alla fine degli anni Settanta. Si mette in piazza la consapevolezza sociale del giardino come necessità dell'abitare. (immagine da PAOLO SCATTONI, *L'urbanistica dell'Italia contemporanea*, Roma 2004, foto n.24).

In Italia, come altrove in Europa, si sta determinando quella *Grande Trasformazione*, i cui effetti sull'ambiente e sul paesaggio saranno poi così efficacemente stigmatizzati, una decina di anni dopo, dalla pasoliniana denuncia della scomparsa delle lucciole dalle notti italiane¹⁷⁹. Davanti all'avanzata del nuovo, il bel paesaggio tradizionale arretra, anzi soccombe. E Pier Paolo Pasolini negli anni Settanta annoterà:

“...da Kaiseri ad Arezzo il fronte della distruzione del vecchio mondo e della ricostruzione del nuovo (per ora orrendo) è potente, e passa di vittoria in vittoria, di trionfo in trionfo. La sua avanzata è inarrestabile”.¹⁸⁰

Negli anni Cinquanta e Sessanta, le aree geografiche rurali non raggiunte dagli investimenti finalizzati alla costruzione dei nuovi poli produttivi sono definite “deprese”: il mito dell'industrializzazione rappresentava la chiave per spalancare le porte alla felicità del *boom* economico. I valori della tradizione di secolari civiltà rurali e contadine, gli stessi con cui erano stati modellati i paesaggi agro-forestali tra i più celebrati nel mondo, divenuti sinonimo di povertà e arretratezza culturale, cominciarono a sgretolarsi: le campagne si spopolarono, le città si ingrandirono.

Il dibattito italiano sui temi dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione è inasprito dallo scontro tra innovatori e conservatori, tra progressisti e tradizionalisti. Gli intellettuali sono in prima linea, a denunciare scempi e distruzioni.

“Sono forse le fonti giornalistiche quelle che restituiscono con maggiore immediatezza il processo di mutazione fisica del territorio prodotto in questi anni dallo sviluppo economico produttivo. Il *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, gli articoli di Ennio Flaiano, di Vittorio Sereni, l'inchiesta sul *Miracolo all'italiana* curata da Giorgio Bocca, registrano la deformazione di quei caratteri originari a cui era stata convenzionalmente associata la nazione e, contemporaneamente, l'affermazione di consumi e stili di vita, ma anche di culture dell'abitare, nuove e diverse.(...) E' proprio sulla difesa di un carattere identitario nazionale, definito nella lunga durata della storia, e in contrapposizione alle forme possibili di una sua trasformazione, che si sviluppa un movimento di pensiero che progressivamente cresce, fino ad assumere un valore non secondario nelle scelte strategiche del paese. Associazioni e giornali di orientamento politico differente si assumono il compito di veicolare la protesta. (...) Di fronte a uno sviluppo produttivo frutto di una libera iniziativa priva di indirizzo, che sfrutta una deliberata scelta politica di astensione dal controllo delle forze in gioco, prevale in queste posizioni impegnate un atteggiamento moralistico, teso alla denuncia del singolo caso e schierato in una difesa passiva delle <<bellezze nazionali>> oggetto di speculazione. Un moralismo che, se ha il merito di porre la questione sui principi civili della convivenza democratica, non aiuta ad interpretare le condizioni materiali della crescita urbana, che, di fatto, rischiano di relegare il paesaggio a sfondo del processo di modernizzazione.”¹⁸¹

Dei limiti e dei problemi connessi alle battaglie per la tutela del paesaggio operate dai nascenti movimenti ambientalisti, se ne rende ben conto, con la consueta lungimiranza e acutezza di intellettuale scientemente critico, ancora una volta, Pasolini. A proposito delle battaglie di Italia Nostra¹⁸² contro la distruzione dei paesaggi e dei centri storici, si chiede “ma Nostra, di chi?”, sollevando il problema culturale della necessità di lavorare all'idea di paesaggio come riflesso di un'identità comune di un popolo, di una nazione, registrando e valutando i differenti punti di vista delle diverse classi sociali e politiche rispetto al processo di modernizzazione.

La lotta per la tutela del paesaggio e dei monumenti, potrebbe aver successo, scrive l'intellettuale, solo se trasformata in lotta politica, e rendendo popolare il “problema del passato”. Altrimenti l'associazione è destinata a fallire i suoi obiettivi e per due motivi sostanziali:

¹⁷⁹ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975. Pag. 157.

¹⁸⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Italia Nostra non otterrà mai nulla*, (22 marzo 1969) in GIANCARLO FERRARETTI, a cura di, *Pier Paolo Pasolini. Il caos*, Editori Riuniti, Milano 1995. Pag. 119.

¹⁸¹ GIOVANNI DUBBIANO, MATTEO ROBIGLIO, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma, 2003. Pagg. 22 - 23.

¹⁸² L'organizzazione ambientalista nasce su iniziativa di Umberto Canotti e di Giorgio Bassani sul modello del britannico *National Trust*. Nel 1956 si tiene il primo convegno nazionale.

“1. <<Italia Nostra>> equivale a <<Italia della borghesia>>: nella fattispecie, di una piccola *élite* borghese intelligente, che ha saputo trasformare il privilegio in cultura. Ma tutta la sottocultura borghese italiana, non c'è il minimo dubbio, non riconosce l'Italia in <<Italia Nostra>>.

2. La classe operaia, ormai influenzata non solo dai vecchi poteri, ma dal nuovo potere industriale transnazionale – che sta accantonando i poteri politici nazionali – non <<sente>> in alcun modo il problema della sacralità del passato. Anche se comunisti, gli operai, hanno, rispetto ai monumenti e al paesaggio, lo stesso atteggiamento di un tecnico neocapitalista, che operosa formica, si dà da fare, innocente e stupido, a ricostruire daccapo il mondo.”¹⁸³

Siamo alla fine degli anni Sessanta: anche della tutela del paesaggio si fa una questione ideologica. Di fatto, dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, il tema del paesaggio italiano come sistema di risorse culturali e naturali e come bene collettivo da proteggere rispetto ad un suo valore intrinseco, non monetizzabile, resta in linea di massima privo di un reale riscontro politico e operativo. Complice l'equivoco di una cultura della conservazione paesaggistica basata sul concetto statico di paesaggio come bella veduta.

Il panorama europeo dei parchi e dei giardini pubblici risente fortemente del clima culturale di quegli anni e costituisce uno scenario differenziato rispetto alle diverse aree geografiche. E' sconsolante nell'Europa meridionale, dove ci si trova davanti a qualcosa di paragonabile ad una sorta di deserto figurativo.



I giardini comunali “Felice Bacci” a Ponte a Ema, Firenze, realizzati nel 1964.

Nel 1958, Giulio Carlo Argan, nel curare la voce “giardino e parco” dell'Enciclopedia Universale dell'Arte, senza incertezze già aveva scritto:

“nell'epoca nostra il giardino non esiste più se non come breve area di raccordo tra architettura e spazio ambientale o come estesa area verde inserita nel tracciato urbano”.¹⁸⁴

E' chiaro il motivo di tanto avvilitamento.

Dal secondo dopoguerra, i temi della contrapposizione tra principi della innovazione e valori della conservazione, tra immagine della città storica e immagine della città moderna assumono fortissima valenza ideologica, colorandosi con i toni sempre più accesi di una polemica che punta alla rottura tra la cultura dei *vecchi benpensanti* e quella dei *giovani ribelli*.

“La nostra polemica, dunque non colpiva soltanto eruditi ed archeologi; si rivolgeva contro i benpensanti della città. Cos'era, per esempio, quella continua protesta contro l'incuria delle autorità, in piazza della stazione? Chi scendeva dal treno per visitare la nostra città si trovava dinnanzi uno sterrato calcinoso e brullo, senza un albero e un po' di verde, e la gente per bene cominciò a dire che era uno sconcio, che in questo modo si faceva davvero una bella propaganda alla città, e che il turismo ne avrebbe sofferto. Storie dicevamo noi: la nostra città era bella così e la dovevano lasciare stare, e vivere, e crescere con il suo carattere genuino, una città di sterrati, di spazi aperti, al vento e ai forestieri, come Kansas City.

E loro invece insistevano, tanto che in capo all'anno in piazza della stazione piantarono due palme, e misero una larga aiola di erba seminata e tre panchine. Questo era l'ideale dei benpensanti, perdio,

¹⁸³ PIER PAOLO PASOLINI, op.cit. Pag. 117.

¹⁸⁴ GIULIO CARLO ARGAN, alla voce “Giardino e Parco”, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VI. Venezia - Roma 1958. Pagg. 155-159.

trasformare la nostra bella città in una specie di anonima copia di Montecatini, in una sorta di enorme cacatoio pubblico. Erano parole grosse, ma c'era ben da rodersi il fegato, di fronte a tanta bovina cretineria"¹⁸⁵.

La reazione al mondo della *vecchia e noiosa borghesia* e dei benpensanti comprenderà anche il rifiuto delle immagini e delle forme della città specchiate da quel mondo.

In Italia, in Francia, in Spagna, anche l'arte dei giardini, come disciplina da applicare alla costruzione dello spazio pubblico, viene sacrificata come strumento culturale di appannaggio ad una classe elitaria e reazionaria, mentre i giardini della storia, specchio di passati splendori "antidemocratici", vengono condannati all'abbandono o alla distruzione.

Alla fine degli anni Cinquanta, in evidente polemica rispetto agli indirizzi culturali e politici dell'urbanistica e della cultura italiana del periodo, il paesaggista Pietro Porcinai protestava:

"Si ricordi, ad esempio, l'assoluta assenza del <<verde>> dai piani per l'edilizia popolare, cioè in tutto il settore dell'edilizia controllato dallo Stato, il quale Stato non è ancora nemmeno aggiornato nell'insegnamento ufficiale, tanto che degrada a materia <<facoltativa>> l'insegnamento dell'arte dei giardini in alcune facoltà di architettura."¹⁸⁶

In Italia, forse ancor più che negli altri paesi dell'Europa mediterranea, la creazione di *giardini e parchi pubblici* non figura dunque tra gli obiettivi primari della pubblica amministrazione, anche a causa di una pernicioso tendenza alla lettura in chiave ideologica (in parte ancora persistente nella cultura contemporanea) del giardino come inutile decoro, come roba da ricchi reazionari. Racconta Rosario Assunto che all'apertura dei lavori di un convegno sul giardino storico a Siena, l'allora Sindaco della città "sentì il bisogno di esporre ai convenuti la sua filosofia: secondo la quale *la bellezza e la grazia sono cose del passato, e non più ci riguardano*; e i giardini debbono cessare di essere tali per diventare spazi aperti per le masse"¹⁸⁷.

La Scuola francese

Nel panorama europeo degli anni Sessanta e Settanta, la Francia sembra offrire un decisivo contributo al rinnovamento della cultura paesaggistica e del progetto degli spazi aperti, grazie al lavoro di alcune figure chiave come Jacques Simon, Alain Provost, Jacques Sgard, Michel Corajoud e Bernard Lassus. La ricerca di questi progettisti, che lavorano anche seguendo orientamenti tra loro molto differenti, si sviluppa in controtendenza con l'etica modernista dell'asettico spazio verde attrezzato, a garanzia di una continuità con la tradizione storica del parco e del giardino pubblico intesi come prodotti di una pratica con finalità estetiche. Negli anni di un'imperante ed ideologica urbanistica funzionalista, si cerca di riportare così l'attenzione sul valore della dimensione estetica della città e del paesaggio e sulle necessarie corrispondenze tra arti figurative e costruzione dei luoghi.

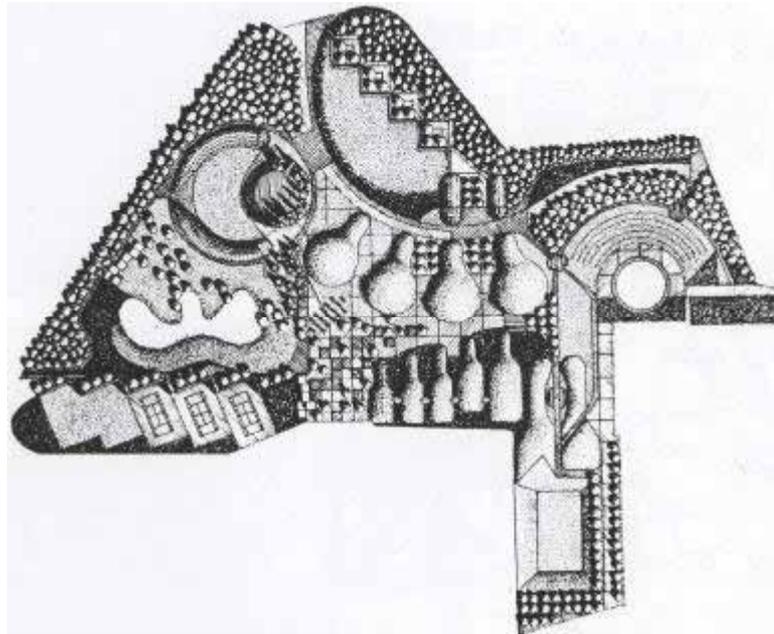
Si pensi ad esempio al *Parque Coudrays* realizzato a Yvelines dallo studio del paesaggista Michel Corajoud nel 1974, citazione immancabile in qualsiasi rassegna sui parchi urbani del Novecento. Un'opera dell'artista Fernand Lèger funge da ispirazione per il trattamento plastico del terreno, collinette artificiali sono modellate a sembrare bottiglie e così la poetica cubista dalla tela si trasferisce alla terra per dare luogo ad una inedita natura vivente mimetica di una celebre pittorica *natura morta*. Già una decina di anni dopo, con più esperienza e più progetti alle spalle, Corajoud dichiara di essersi allontanato da quel tipo di concezione eccessivamente formalista dello spazio aperto, considerando che quel tipo di soluzioni sono "... troppo dimostrative, troppo associate al modo di elaborare degli oggetti. Esse si impongono e senza dubbio questa è la ragione per la quale è stato facile mostrarle nelle riviste. Invece che erede

¹⁸⁵ LUCIANO BIANCIARDI, op.cit., pagg. 17 -18.

¹⁸⁶ PIETRO PORCINAI "Nota introduttiva", in RENZO BERETTA, *Giardini. Manuale di costruzione e composizione*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

¹⁸⁷ ROSARIO ASSUNTO, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, Bulzoni, Roma 1981. Pag.9.

dei tempi, il paesaggio è votato all'impazienza. (...) Un paesaggista non è mai completamente l'autore di un paesaggio. Egli non è che uno dei numerosi agenti che entrano nel corso delle cose per modificarne le configurazioni"¹⁸⁸.



Il Parco di Saint-Quentin-en-Yvelines, progettato nel 1972 dall'èquipe Siriani, **Corajoud** e Huidobro. Sessantacinque ettari di tessuto urbano organizzati in un nuovo quartiere che trova nel parco il suo principio organizzatore. "Era il parco, attraverso la sua struttura, che avrebbe diretto il modo di organizzare il quartiere e gli avrebbe dato un certo numero di principi direttori: percezione dell'ambiente urbano, definizione delle cavità, forma e coerenza d'insieme". (Citazione e immagine da CAROLINE STEFULESCU, *L'urbanisme vegetal*, E.I.D.F, Parigi 1993. Pag. 252).

¹⁸⁸ Cit. in FRANCO ZAGARI, *L'architettura del giardino contemporaneo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988. Pag. 89.



Sopra : il Parc Saint-John-Perse a Reims in “*J’espère qu’ils vont laisser ça comme c’est!*” (1972). Sotto, a destra una immagine del parco oggi, a sinistra « *A force de chercher, on a déterré un grand ensemble. Ils étaient fous ces gaulois...An 3040* », collage di Jacques Simon, in cui si ironizza sulla pratica urbanistica basata sul grande blocco edilizio.

Jacques Simon è una delle figure più significative del rinnovamento della progettazione degli spazi aperti e dei parchi pubblici attuata a partire dalla fine degli anni Sessanta in Francia e improntata al recupero della qualità, estetica ed ecologica, degli insediamenti urbani. Paesaggista, editore, fotografo, artista, disegnatore ed instancabile viaggiatore, Simon, mettendo in discussione i *diktat* modernisti, contribuirà in maniera determinante alla diffusione di una nuova cultura del paesaggio *moderno*, indicando nella anche grazie alla sua instancabile attività editoriale. Dal 1964 al 1982 pubblicherà una sua rivista intitolata *Espaces vertes*, nel 1964 il volume *L’Art de connaître les arbres*, un manuale composto da schede descrittive di varie specie arboree e dedicato al corretto impiego della vegetazione nel progetto di paesaggio. Autore di numerosi progetti di parchi e sistemazioni di spazi aperti pubblici, di cui viene riconosciuto opera emblematica il Parco di St. John Perse a Reims, realizzato nel 1970 (un’ampia stanza verde, destinata “ad essere animata dal cielo, dalle nuvole, dalle ombre e dall’uomo con tutte le sue invenzioni..”), Simon si è dedicato a partire dalla fine degli anni Ottanta alla realizzazione di “interventi paesaggistici effimeri”, installazioni a scala territoriale create prevalentemente in ambiti rurali.



Jacques Simon, alcune installazioni: il territorio agricolo come supporto per messaggi gigantografati.

Etica ambientale, prospettiva ecologica

Un trionfo della ricerca tecno-scientifica di eco planetaria mise (paradossalmente) in crisi la granitica compattezza del mito del progresso vittorioso ed inarrestabile. 21 luglio 1969: l'uomo conquista la luna. Lo straordinario evento, fissato per sempre nella foto dell'orma dello stivale spaziale di Neil Armstrong sul suolo lunare, consentì la produzione e diffusione di una quantità di nuove immagini del nostro pianeta.

La Terra, considerata fino a quel momento come illimitata fornitrice di risorse e di energia, a seguito del punto di vista satellitare apparve piccola e "come un sistema dall'equilibrio labile e precario"¹⁸⁹. Nacque la coscienza ecologica.

O meglio, nacque la coscienza ecologica come fenomeno culturale e politico di massa.

Già nel 1961 Rachel Carson aveva pubblicato negli USA *Primavera Silenziosa*, un testo che denunciava inquietanti e vistosi mutamenti nell'equilibrio ecologico del pianeta.

Era solo l'inizio del grande movimento sociale di protesta a base ambientalista che attraversò come una grande onda l'Occidente industrializzato: le manifestazioni contro la guerra e la bomba atomica, le campagne per i diritti civili, le lotte studentesche, passarono all'ordine di giorno.

Si trattava di una ribellione giovanile "che riguardava anche tematiche ambientali perché la cultura che era stata trasmessa a quei giovani era la cultura dell'inquinamento, del sacco del territorio, dello sfruttamento intensivo di coltivazioni o delle risorse naturali, delle miniere o delle industrie che producevano degrado ambientale"¹⁹⁰, racconta Gianni Pettena *testimone attivo* della contro-cultura europea e americana degli anni Settanta.



Un poliziotto sradica alcune piantine messe a dimora "illegalmente" da alcuni pacifisti in un parco pubblico di una città californiana, durante una delle tante manifestazioni ambientaliste degli anni Sessanta attuate dal movimento studentesco.

¹⁸⁹ Cfr. LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *This is Tomorrow*, Testo&Immagine, Torino 1999, pag. 138.

¹⁹⁰ GIANNI PETTENNA, op. cit. Pag. 52.



Progetto *Albero-inquilino*, in Via Manzoni, allestito per la Triennale di Milano del 1973. **Hundertwasser**, artista austriaco attivo nel movimento ecologista dalla fine degli anni Sessanta, ha costruito il suo percorso di ricerca sviluppando una personale *teoria naturista*, sostenuta da un odio dichiarato contro i principi dell'*International Style*. Nel 1967 presentò il suo discorso 'nudo' contro il razionalismo in architettura, presso la galleria Hartman di Monaco, fronteggiando gli intervenuti in vestito adamitico. "Nel manifesto *Via da Loos*, Hundertwasser ripropose la rivendicazione del diritto dell'uomo a esercitare nell'ambiente circostante la sua naturale creatività: « Non è facile. L'uomo è esposto a tutto quando non ha niente addosso. Ma il trionfo è grande...Mi piacerebbe che il nostro governo fosse tanto coraggioso da rivolgersi ai cittadini senza vestiti addosso. E' giusto fare il proprio dovere. Io mi sento davvero bene»>". In un altro manifesto, *Il Diritto della finestra – Il Dovere dell'albero* rivolgendosi ai cittadini, dichiara: "E' vostro diritto modificare secondo il vostro gusto le finestre e le facciate della vostra casa, fin dove il braccio può arrivare". E poi: "La Natura libera deve prosperare dovunque cada la pioggia o la neve. Tutto ciò che è bianco in inverno deve essere verde in estate. Tutto ciò che è parallelo al cielo appartiene alla natura, le strade, e le cime dei tetti devono essere coperte di vegetazione, dobbiamo poter respirare l'aria della foresta anche nelle città e nei paesi". (Immagine e citazioni da PIERRE RESTANY, *Hundertwasser*, Taschen, 2002.)

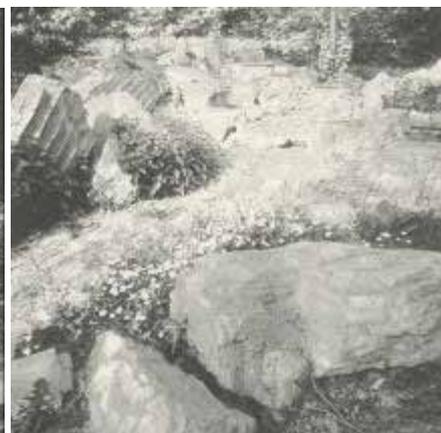
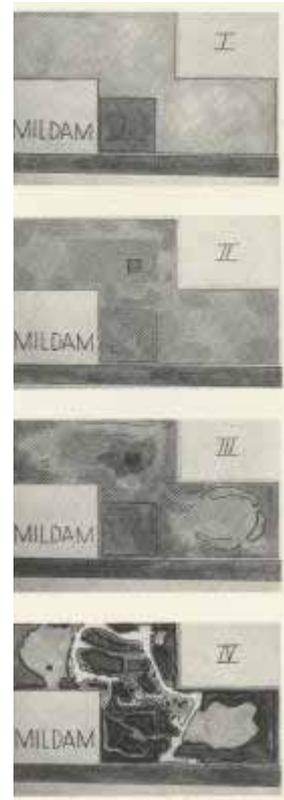


“Mai sentito parlare del ‘Re delle erbacce’, ‘the Weedking’, ‘der Unkrautkönig’ o ‘le Baron des mauvais herbes’? No? Vi darò subito qualche informazione.”

Ecco come comincia una autopresentazione del 1991 di **Louis Guillaume Le Roy**, l'artista-ecologista olandese che nel 1965, dopo aver acquistato un terreno a prato di poco più di 4 ettari a Mildam, in Frisia, cominciò a dare corpo al suo progetto di autocostruzione di una eco- cattedrale, cioè “una struttura nello spazio, rurale o urbano, che nasce da una mutua cooperazione tra l'uomo, le piante e gli animali nello spazio e nel tempo con l'aiuto dell'energia libera”. Ma come nasce questa idea? Innanzitutto dalla constatazione della insostenibilità della città moderna, che si è diffusa applicando un modello di insediamento estremamente semplificato: “gli urbanisti hanno ritagliato i progetti delle nostre città talmente su misura, che solo il 10 per cento della superficie è destinato a spazio verde e quel complessivo 10 per cento deve servire alla realizzazione di un ambiente a misura d'uomo. La residua area edificabile ha costi talmente elevati, che è praticamente impossibile ampliare le superfici verdi a scapito di quelle edificate. Trasformare dunque radicalmente le città. Il mio lavoro si basa, in linea di massima, su tre elementi naturali fondamentali, necessari per poter cooperare con la natura:

- il desiderio di lavorare nel tempo e nello spazio,
- il desiderio di raggiungere il livello più complesso possibile;
- il desiderio di utilizzare al massimo la mia energia libera.”

(Citazioni e immagini tratte da: Louis Guillaume Le Roy “Un'eco-cattedrale a Mildam. Della complessità nelle strutture naturali”, pagg. 29 – 35 in DOMENICO LUCANI, a cura di, *Il governo del paesaggio e del giardino*, Guerini/FBSR, 1993.



Mc Harg pubblica nel 1969 un testo chiave per la cultura della progettazione degli insediamenti umani: *Design with Nature*. Per esporre parte delle sue posizioni teoriche, Mc Harg utilizza la metafora dell'astronauta che sperimenta condizioni di vita e adattamento dentro la capsula spaziale. Il concetto che si chiarisce alla fine è che la terra stessa è una capsula e che

“il prezzo della sopravvivenza e dell'evoluzione è un intervento intelligente basato sulla conoscenza”¹⁹¹.

La ricerca di McHarg contribuì decisamente alla formazione di un filone ecologista dell'architettura del paesaggio americana ed europea.

“In un certo senso lo scopo di McHarg è stato quello di catturare adesioni. Il movimento ecologico in Gran Bretagna si è rivolto progressivamente verso l'Olanda, dove sta già producendo, verso gli inizi degli anni settanta, una corrente che creava paesaggi sperimentali, progettati per giocare, passeggiare, toccare e odorare, creare momenti di libertà e di interesse nella natura. (...) A Utrecht, attorno a edifici di nuova costruzione, attorno a ceppaie, a pietre e a binari morti erano state piantate, assieme con la rosa canina, il viburno, la robinia e liane per creare un paesaggio rampicante che colpisse la fantasia dei bambini, fitto di rovi e punteggiato di piccoli spiazzoli nascosti. Le siepi di recinzione erano piante urticanti e spinose. I sentieri dei nuovi parchi non erano stati tracciati fino a che la gente non aveva manifestato, indicandoli, i percorsi che desideravano compiere e dove essi volevano passeggiare”¹⁹².

In Olanda, i temi della tutela ambientale ed ecologica erano per tradizione legati ad obiettivi politico-sociali. In questo paese si poté così attuare una vera e propria “riconciliazione delle due vaste monoculture, quella della città e quella della campagna”¹⁹³, tanto che è possibile parlare di una *ingegnerizzazione sociale* attuata per mitigare gli eccessi della modernizzazione dell'immediato dopoguerra, come quelli del quartiere lecorbusieriano di Bilmermeer, ad Amsterdam. Il complesso edilizio, progettato per ospitare 100.000 persone dopo essere stato teatro di forti tensioni civili, venne riqualificato attraverso un programma di interventi sperimentati sulla scia di un nuovo determinismo ambientale.

La prospettiva ecologica, quando non si trasformò in accanimento ideologico, mise a punto nuovi criteri estetici in superamento delle visioni ormai logore del gusto pittoresco. Significativo in questo senso è il contributo di artisti come l'olandese Louis Le Roy, dell'austriaco Hundertwasser, del tedesco Joseph Beuys, solo per citarne alcuni tra i più attivi, oltre alle varie esperienze dei movimenti di *land art* e arte ambientale e ecologica.

Il caso Barcellona: etica democratica ed estetica dello spazio pubblico

A partire dalla fine degli anni Settanta, con la caduta della dittatura franchista, in Spagna viene impostata una politica nazionale di governo del territorio urbano determinata a recuperare la qualità formale dello spazio pubblico. Grazie alla restituzione delle piene competenze in materia di pianificazione urbanistica alle amministrazioni comunali, comincia a prendere corpo il disegno del rinnovamento barcellonese. Nel quadro globale di ristrutturazione socio-politica della Spagna post-franchista, se a Madrid si attribuì il rafforzamento del potere economico e amministrativo, alla città catalana fu assegnato il ruolo di contenitore delle avanguardie culturali. Dato che il governo centrale scelse in quegli anni di attribuire al comparto delle opere pubbliche il ruolo trainante dell'economia nazionale, in Spagna venne a determinarsi una situazione nettamente invertita rispetto a quella che si stava creando in altri paesi europei, dove si tendeva ad incoraggiare piuttosto l'apporto degli investimenti privati nel mercato immobiliare e fondiario. Le maggiori risorse finanziarie statali vennero impegnate nello sforzo di infrastrutturazione del paese, obiettivo confermato a metà degli anni Ottanta in vista dell'unificazione europea e degli

¹⁹¹ IAN MC HARG, op. cit. Pag. 130.

¹⁹² DAVID NICHOLSON-LORD, *Paesaggi quotidiani*, in GHILLA RODITI, *Verde in città*, Guerini studio, 1994. Pagg.143 – 156.

¹⁹³ DAVID NICHOLSON-LORD, *Ibidem*.

avvenimenti del '92: le Olimpiadi di Barcellona, l'Expo di Siviglia e il ruolo di Madrid come Capitale europea della cultura.

In questo quadro nazionale, il poderoso programma di interventi realizzati a Barcellona si configura come l'esperienza emblematica della nuova politica socio-urbanistica.

A differenza di altri comuni spagnoli, quello barcellonese utilizza il vecchio *Plan General Metropolitan* del 1976 come quadro di riferimento per attuare rapidamente i progetti di rinnovo urbano.

Alla redazione dei vari progetti sono chiamati a collaborare docenti e giovani laureati del *Laboratorio de Urbanismo* dell'Università di Barcellona.

"Una nuova generazione di progettisti si identificò in quel momento, e l'evoluzione del suo lavoro avrebbe ridefinito successivamente l'immagine della città. Una città come Barcellona, senza alcuna tradizione particolare su casi di vuoti urbani, non solo reinventò una disciplina di cui esistevano soltanto modelli irripetibili e spesso obsoleti, ma riuscì a recuperare i propri spazi liberi".¹⁹⁴

In quella prima fase del rinnovamento, segnata da un ancora incostante e scarso flusso di investimenti, l'idea di città che regola gli interventi è quella di un insieme incoerente di frammenti, trattabili diversamente attraverso trasformazioni puntuali dello spazio costruito e procedendo con operazioni mirate a ridisegnare i singoli luoghi pubblici.

Nel 1986, la designazione di Barcellona come sede dei Giochi Olimpici del 1992, con il conseguente stanziamento di poderosi finanziamenti statali, dona l'occasione per ripensare la città attraverso progetti di più ampia portata: viene avviata così una seconda fase di interventi. Protagonista di questa nuova stagione di trasformazione urbanistica è Oriol Bohigas che, partendo dalla volontà di identificare "degli elementi capaci di definire criteri di ordinamento della forma dello spazio della grande città",¹⁹⁵ articola su due livelli il suo lavoro:

uno di intervento sulle singole parti, basato su *Piani speciali per i quartieri e Piani per la grande città*, con cui viene affrontata la specificità delle *differenze* delle singole parti della città;

un secondo livello di pianificazione/progettazione dei *Grandi piani per la città*, sotteso all'individuazione di linee-guida di riequilibrio tra i singoli frammenti e la città nel suo complesso. Al primo posto di questa strategia si colloca l'operazione delle *Areas de una nueva centralitat*, per la valorizzazione della prima periferia, con l'obiettivo di partire da operazioni di infrastrutturazione o di costruzione di servizi di grande valore sociale che potessero indurre un incremento di attività al contorno. La diffusione nel tessuto urbano di ampie aree industriali e di infrastrutture dimesse, o in via di dismissione e da riqualificare, favorisce il programma, che viene inoltre completato dal *Piano della nuova viabilità*.

Gli spazi aperti pubblici barcellonesi si rigenerano e si moltiplicano dando vita ad una scena urbana completamente rinnovata: le operazioni su Plaça Reial, su Plaça de l'Estació de Sants, sul Passeig Picasso, il nuovo Parc de l'Espanya Industrial, la passeggiata lungomare della Barceloneta, sono solo alcuni tra i più conosciuti dei numerosi interventi attuati.

L'operazione di più vasta eco risulta quella relativa alla creazione del Villaggio Olimpico, con la scelta delle quattro aree olimpiche (Nova Icaria, Diagonal, Val d'Hebron e Montjuic), che Bohigas conduce all'insegna di due principi guida: la città interpretata "come organismo complesso e non unitario, composto di elementi disparati, i quartieri" e l'idea del progetto come "strumento principale di controllo della città"¹⁹⁶.

E' l'occasione per la città di ricongiungersi al mare, di riappropriarsi della fascia litoranea come di un ampio spazio naturale addomesticato. La Barcellona olimpica è una città ridisegnata attraverso la riconfigurazione di interi quartieri, l'inserimento di attrezzature sportive all'avanguardia, la creazione di 140 nuove piazze, di 50 parchi, di *viviendas* di qualità, di una imponente rete stradale. E' il trionfo di una nuova estetica dello spazio aperto urbano, che prende forma con la creazione di un ricco vocabolario architettonico.

¹⁹⁴ JORDI BELLMUNT, Prefazione a *L'Architettura dei parchi a Barcellona. Nuovi paesaggi metropolitani*, di GIANNI CELESTINI, Gangemi Editore, Roma 2002.

¹⁹⁵ CARLO GASPARRINI, *L'attualità dell'urbanistica*, pag.75-77, ETASLIBRI, Milano 1994.

¹⁹⁶ Intervista di O.HÉNAULT a ORIOL BOHIGAS in *Rassegna*, n°37/1989, p.26.



Vista aerea del *Parco de l'Espanya Industrial* (sopra) e del *Parco della Creueta del Coll* (sotto), due tra i più noti parchi barcellonesi realizzati negli anni Ottanta in attuazione di una strategia di riqualificazione della città applicata in maniera sistematica, dalle zone del centro alle aree periferiche.

In *"Architettura del giardino contemporaneo"*, il volume pubblicato nel 1988 da Franco Zagari, che ebbe il merito di presentare tra i primi in Italia una documentata rassegna di esperienze internazionali a dimostrazione della *costruibilità* del giardino nella città post-moderna, in riferimento al laboratorio urbano di Barcellona si legge: " - Ciò che è veramente rilevante nelle recenti realizzazioni barcellonesi è la significativa potenzialità delle operazioni di trasposizione presenti negli esempi di maggiore interesse (che si differenziano da altri di 'rumore ideologico sostenuto da uno storicismo triviale' -, dice Ignasi Solà Morales, sottolineando la capacità di manipolare i codici tradizionali, trasferendo la logica propria dello spazio domestico negli interventi riguardanti lo spazio pubblico, e di accettare e volere un deliberato conflitto fra ciò che è generale e ciò che è particolare, con situazioni di cosciente 'soprasenso' e di elevato livello di una 'ambiguità perfettamente deliberata".

(FRANCO ZAGARI, *L'architettura del giardino contemporaneo*", Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988. Pag. 78).

La Villette: il parco come evento

Una sferzata verso il rinnovamento dei modelli del passato, decisiva per la cultura del progetto di parco rimasta troppo tempo sotto l'ipnosi dell'an-estetico verde attrezzato e quantitativo, viene data all'inizio degli anni Ottanta con il concorso del parco parigino della Villette.

Il successo ottenuto dall'operazione, dal punto di vista della partecipazione e dell'eco internazionale prodotta, fu straordinario.

Nel 1982, l'allora Ministro della Cultura francese, Jack Lang, annunciò i risultati della prima fase del concorso: una giuria composta da ventuno membri, presieduta da Roberto Burle Marx, incontestabile maestro dell'arte dei giardini e del paesaggio del Novecento, aveva scelto tra i 471 progetti (ammessi rispetto alle 805 domande pervenute da 41 diversi paesi) i nove finalisti. La seconda fase dell'operazione portò, l'anno successivo, alla definizione del vincitore assoluto, l'architetto di origine nippo-svizzera Bernard Tschumi.

Un budget di 350 milioni di franchi fu stanziato dal governo per garantire la costruzione del primo lotto di lavori (1984 – '87). La realizzazione del parco faceva parte dei lavori del *Piano Programma dell'Est di Parigi*, l'operazione di rinnovo urbano promossa e approvata dalla municipalità parigina¹⁹⁷ a fine 1983, e che si poneva tra le azioni prioritarie, finalizzate alla valorizzazione di una sostanziosa porzione di territorio comunale corrispondente a ben il 45% della superficie totale, anche l'estensione e la creazione di nuovi spazi verdi¹⁹⁸.

I risultati del concorso scatenarono, oltre ad una vera e propria fibrillazione culturale intorno al concetto e all'idea di parco, anche accese polemiche. Gli accenti assunti dai relatori del bando, fortemente critici verso i modelli storici, furono giocoforza travasati nei progetti dei concorrenti. Molte delle proposte elaborate come rottura della tradizione tanto devono al clima di ristagno della cultura del paesaggio e del giardino, dopo circa quarant'anni di imperante verde attrezzato e di pervicace resistenza di *clichè* scaturiti dalla banalizzazione del gusto "pittresco".

Di fatto se lo spettro semantico del termine *parco* risultò ampliato rispetto ad una prospettiva post-moderna, con la enfattizzazione del valore dell'evento come generatore di luogo, non si può dire che la stessa cosa si sia verificata rispetto alla definizione di un nuovo paradigma spaziale.

Nel tentativo di individuare la *natura del parco del XXI secolo*, dichiarata dai promotori del concorso con una certa avveniristica pretesa, la definizione fornita dal bando sfumava nell'immaterialità dell'idea di programma culturale, enfattizzando il tema dell'artificio e di una 'natura urbanizzata' a scapito di quello di 'natura naturale'.

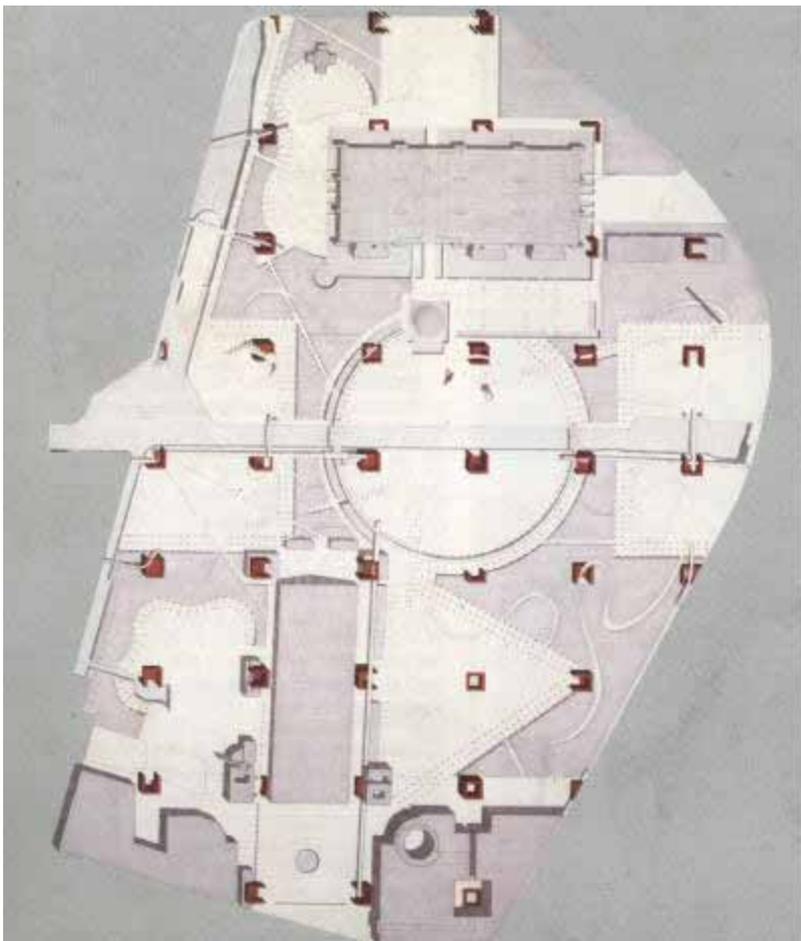
Il parco non appare più come il luogo della Natura in città: viene proposto piuttosto come un evento culturale a cui la presenza degli elementi naturali può fare tutt'al più da sfondo. Anche i meccanismi di composizione del progetto utilizzati dai concorrenti, elaborati a partire dalle opportunità offerte dalle tecniche informatiche e dal computer design, contribuirono a rendere più profonda l'impronta di un'immagine iperreale, post-naturale. Il progetto vincitore applicò, per la prima volta in una forma così programmatica e strutturata, la poetica e la filosofia del *decostruttivismo*, e di questa precisa tendenza architettonica, la Villette è rimasta indiscusso manifesto plastico. Il nuovo parco, concepito espressamente dal suo ideatore come un edificio, fu realizzato come un altro pezzo di città costruita, in cui risultarono privilegiati materiali duri e scenari tipicamente urbani, piuttosto che forme e figure della Natura. Tschumi lavorò al progetto della Villette considerando lo spazio dell'intervento come una *tabula rasa* e pensò alle sue varie componenti come a elementi neutrali, scollegati dalla memoria del luogo.

Pur riconoscendo il valore culturale di questa esperienza, possiamo concordare con quanti ritengono che il progetto della Villette, lungi dall'indicare un nuovo modello per il parco del XXI secolo, costituisce in fondo l'ultima delle grandi esposizioni universali parigine¹⁹⁹, dove il tema della spettacolarizzazione e della esibizione del dato tecnologico prende il sopravvento su una più opportuna riflessione sul ruolo della Natura in città.

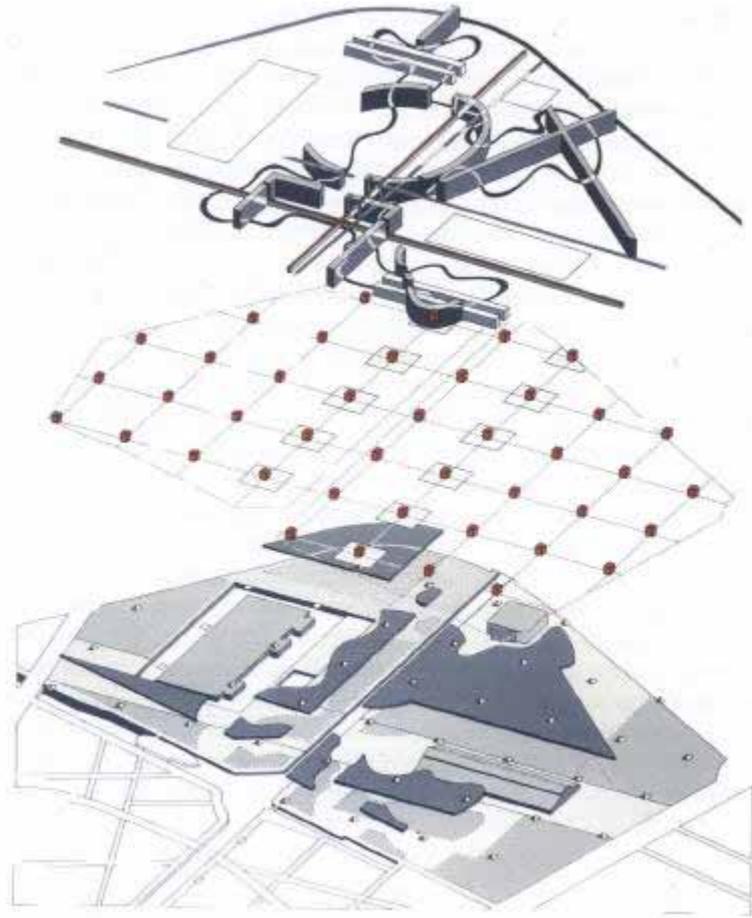
¹⁹⁷ Cfr. *L'aménagement de l'est de Paris*, in Paris Projet, 27-28, Paris 1987.

¹⁹⁸ Per una più ampia illustrazione del tema si rimanda a GIOVANNI CERAMI, op.cit., 1996, pagg. 168- 176.

¹⁹⁹ Cfr. ISOTTA CORTESI, op.cit., 2000, pag. 44.



La tavola di inquadramento urbano dell'area di progetto, inserita nei materiali di documentazione del concorso (sopra) e la planimetria del progetto vincitore, il numero 749, redatto dall'equipe di Tschumi. (Immagini tratte da MARIANNE BARZILAY, CA THERINE HAYWARD, LUCETTE LOMBARD VALNETINO, *L'invention du parc. Parc de la Villette. Paris*, Graphite Editions, Parigi 1984).



Punti, linee, superficie: il progetto per il *Parc de la Villette*, vincitore del concorso internazionale, costituisce la giusta occasione per Tschumi per tradurre in progetto reale alcuni spunti teorici di una sua ricerca basata sul concetto di *disgiunzione*. I principi informatori della teoria riguardavano: il rifiuto della nozione di sintesi in favore di quello di scomposizione e dissociazione; il rifiuto della tradizionale dialettica tra funzione e forma in favore dei termini di sovrapposizione e giustapposizione; l'applicazione della metodologia della frammentazione e della combinazione.

All'origine di questo manifesto teorico si collocano certi esperimenti disciplinari condotti da Tschumi con testi di Poe, Kafka, Calvino. Racconta l'architetto: "Nel 1976 ero già in America. Insegnavo a Princeton, ma lavoravo anche alla A.A. All'epoca andavo avanti e indietro tra Londra e New York. Nel 1976 - 77 avevo dato un tema agli studenti dell'AA chiamato *Joyce's Garden*. Era un lavoro che facevo spesso, allora: prendevo un testo di uno scrittore (...), in questo caso *Finnegans Wake* di James Joyce, e gli studenti dovevano disegnare uno schema basato su di esso. Per far questo avevo individuato una griglia di progettazione a punti che attraversava il Covent Garden di Londra." Ogni studente doveva sviluppare un progetto per uno dei punti della griglia. "Nel progetto del parc, ognuno dei tre sistemi è risolto in se stesso, e, contemporaneamente, interagisce con gli altri. Le possibilità che vengono offerte a ciascuno di essi sono quelle dell'incastro e dell'intersezione, dell'incontro e dell'unione, in modo da favorirne l'interazione, e, all'opposto, determinarne la reciproca indifferenza. I *punti* sono strutture neutre, vuote, di colore rosso (circa 10x10x10), denominate *folies*, che attendono di essere "qualificate" in senso funzionale e formale(...). Le *linee* sono due importanti assi di percorrenza pedonale (uno lungo un chilometro e l'altro seicento metri) che, incrociandosi, attraversano nei due sensi l'area, stabilendo le connessioni con il quartiere e la città (...)." Nel sistema di *linee* sono compresi anche altri percorsi che formano nel loro insieme la *Promenade Cinématique*, che si snoda con un andamento curvilineo. Quando questa interseca i due assi si creano "incontri imprevisti": si tratta dei *giardini tematici* (progettati da altri). Le *superfici* sono destinate ad accogliere il programma di attività ricreative che necessita di ampie estensioni: giochi, sport, feste eccetera.

(Citazioni e immagine da MICHELE COSTANZO, *Bernard Tschumi, Testo&Immagine*, Roma 2002.)

Dieci punti facili per i parchi del XXI secolo

Al termine di questo *excursus* storico, dopo aver registrato assieme ai principali caratteri di una lenta mutazione di *forme* e *modelli* alcune costanti identificative di una *idea*, possiamo provare a fissare alcuni punti base per una cultura del progetto del parco urbano contemporaneo.

1. Il parco pubblico, come il giardino privato, è uno spazio geometrico definito. Ma rispetto al secondo, che tende a chiudersi in una dimensione estetica più autoreferenziale, il primo, che è spazio sociale aperto sulla città, è sempre fortemente condizionato da tutto ciò che da quei limiti sta fuori. Il suo successo, come luogo di pubblica fruizione, molto dipende dalla rete di relazioni, potremo dire, visibili e invisibili, fisiche-spaziali e ideali, etiche e formali, che intrattiene con il suo intorno. La reciprocità tra le due entità, parco e città, è fondamentale: *il parco, per funzionare, ha bisogno che la città abbia bisogno del parco.*

2. Come il giardino, il parco pubblico nasce luogo recintato, entro limiti che sanciscono l'identità di uno spazio interno differenziato rispetto ad un esterno. *Il limite, come segno reale o come concetto ideale, è un elemento che caratterizza la leggibilità del parco come figura.*

3. Nella storia dei modelli tradizionali, il parco indica normalmente uno spazio di maggiori dimensioni rispetto al giardino, e destinato a soddisfare una precisa intenzionalità d'uso attivo. Con l'affermarsi della politica dello standard e con l'applicazione acritica degli indirizzi normativi, il requisito dimensionale si accentua in negativo fino ad assumere valore assoluto, ed il potenziale del parco viene ridotto a quello della maggiore o minore entità del dato quantitativo. Prodotto di pianificazione urbanistica e non di progettazione paesaggistica o di arte dei giardini, valutato in termini di estensione della superficie piuttosto che rispetto agli effettivi contenuti ed esiti spaziali, nel corso della seconda metà del Novecento il parco si piega alle logiche fondiarie e diventa *area attrezzata*, catalogabile, anche a seconda del bacino di utenza, come *verde metropolitano, urbano, di quartiere.*

Gli attuali scenari della città europea mostrano come il dato dimensionale non sia strettamente vincolante rispetto all'attribuzione di una rigida identità tipologica: dal piccolo al grande, il parco urbano è tale, cioè luogo di Natura che celebra l'urbanità e forma di paesaggio, per i suoi contenuti, il suo ruolo e la sua forza figurativa. E' un'entità trans-scalare: dalla dimensione di quartiere, dove può misurare meno di un ettaro, a quella metropolitana che lo espande fino ai 300 ettari del Parco Nord di Milano.

4. *Il parco, anche quando si ricorre ad una accentuazione ossessiva del dato artificiale a scapito della rilevanza di quello naturale, è sempre, come il giardino, figura di Natura, e rappresentazione di una idea di Natura.* Il punto è che oggi c'è da trattare prevalentemente con una natura di "secondo livello", alterata, contaminata, offesa, una natura post-industriale. La progressiva riduzione degli scampoli di paesaggio agrario coltivato e dei vuoti "naturali", ritenuti relitti di paesaggi da preservare *anche* come immagine all'interno degli insediamenti urbani, ha portato all'arricchimento del repertorio figurativo dell'ideale naturale, denso di significati aggiuntivi rispetto alla tradizionale rappresentazione edenica.

La Natura nei parchi contemporanei si manifesta spesso attraverso la riproposizione/ricostruzione o il mantenimento:

- a. di brani di campagna coltivata e di natura agricola produttiva;
- b. di scampoli di terreni incolti o abbandonati alle dinamiche di una natura evolutiva;
- c. di *habitat* floro-faunistici destinati ad incrementare la biodiversità e la produzione di biomassa in ambiti urbani;
- d. del mito della foresta primordiale, evocato anche solo attraverso l'inserimento di frammenti o immagini di bosco.

5. *Il parco pubblico è un pezzo di città*, e come tale offre sempre anche la possibilità di interpretare il modo in cui una determinata società esprime un'idea di luogo per le relazioni

sociali. Rispetto alla opportunità di creare uno spazio comune di incontro, di reciproca accettazione e di scambio tra comunità di diversa provenienza etnica e geografica un parco pubblico, per le società contemporanee in evoluzione verso un modello interculturale, può arrivare a denotare il grado di maturità politica e culturale raggiunto. Flessibilità e capacità di scelta di soluzioni compositive il più possibile aperte a forme di utilizzo diversificate e che tengano conto di varie modalità di "appropriazione" dello spazio collettivo, tipiche delle diverse culture, costituiscono oggi temi privilegiati di riflessione per il progetto di parco pubblico.

6. *Il parco e, più genericamente, gli spazi aperti urbani, sono oggi i luoghi pubblici dove con maggiore efficacia si rende concreta l'affermazione dei diritti dei cittadini e l'espressione della loro partecipazione ai processi di cambiamento urbano, anche attraverso pratiche di autocostruzione.* In quanto potenziale macchina semantica di produzione di valori attraverso cui conservare e diffondere la memoria culturale di una società, di una comunità, il parco diventa ambito favorevole a concretare i temi della coesione sociale e della identità locale, necessari puntelli delle politiche di sostenibilità.

7. *Il parco è uno spazio destinato ad accogliere attività ricreative e di svago: dal parco per la caccia del principe a quello costruito per i piaceri del popolo, è un luogo allestito per favorire il divertimento, e lo svago nel tempo libero: è l'habitat dell' homo ludens.* Sensibile, quindi, alle variazioni della cultura, dei modi e dei temi del divertimento, il parco cambia nel tempo la sua pelle e la sua ossatura, per adattarsi alle nuove esigenze ricreative della società. Nel momento in cui si diversifica l'offerta di esperienza ricreativa, che da necessità riconosciuta diviene finalità assoluta nella dimensione post-moderna, costituendosi addirittura come materiale di fondazione per nuovi pezzi di città²⁰⁰, nascono nuove idee e nuove tipologie di parco. Cambiano allora anche le attrezzature tipo all'interno dei modelli tradizionali. Il parco si tematizza in parco-giochi, parco culturale, parco dei divertimenti, parco-museo eccetera. Il rischio è che alla fine la Natura, possa venirne espulsa come materia prima vivente, restando inserita in forma di patetico belletto.

8. Nella sua connotazione tradizionale e rispetto ai primi modelli storici, si è soliti far differire il parco dal giardino per il fatto che il primo tende a presentare una "natura naturale" o rurale in contrapposizione alla artificiosità delle *nature formali* del secondo. Ma oggi, in una dimensione culturale in cui, anche nel quotidiano, *artificiale* e *naturale* paiono continuamente scambiarsi senso e contaminarsi, questa contrapposizione non ha più ragione di esistere. Uno dei temi progettuali paesaggistici più fecondi dell'ultimo decennio è costituito dalla idea del *jardin en mouvement* propugnata da Gilles Clément: un manifesto del giardino di piante spontanee, un elogio alla bellezza di quelle specie botaniche, timide e campagnole, comunemente definite, senza giustizia, *erbacce* o *malerbe*. Il concetto del giardino in movimento, che deriva dagli anni di pratica e sperimentazione condotta dal paesaggista nella sua tenuta privata, si fonda sull'osservazione della dinamica dell'incolto: se lasciato all'abbandono, un terreno verrà progressivamente colonizzato dalla vegetazione spontanea. L'idea è quella di ispirarsi ai processi naturali per creare luoghi in continua evoluzione. In applicazione del principio "fare il più possibile, dovendo lottare il meno possibile", il giardiniere allora si accontenterà di gestire la concorrenza tra le diverse specie vegetali decidendo in quale periodo dell'anno tagliare delle piante o lasciare altre libere di svilupparsi.

9. La persistenza del modello paesaggistico all'inglese come riferimento immediato per una idea di parco pubblico, è un retaggio della tradizionale opposizione tra i due differenti modelli storici di giardino: francese "tirannico" e inglese "democratico".

La fortuna dello stile paesaggistico molto deve alla sua originaria connotazione etica: l'organizzazione del parco è lo specchio di un rinnovamento degli ideali societari, e la forza colonizzatrice dell'estetica dell'arte dei giardini inglesi, nel Settecento e Ottocento, è

²⁰⁰ Si pensi ad esempio ai parchi tematici, *cittadelle* formate appositamente per produrre divertimento.

direttamente proporzionata a quella delle rivoluzioni politiche, economiche e socio-culturali che interessarono l'Europa in quei secoli.

Analogamente, negli anni Ottanta/Novanta del Novecento, nel clima di rinnovamento delle idee e delle forme dello spazio pubblico delle città europee, la Barcellona post-franchista si distingue come paradigmatico laboratorio di democrazia applicato alla configurazione degli spazi aperti urbani, e Parigi tenta di rivendicare a sé un primato nella creazione di un nuovo modello contemporaneo di parco pubblico, prima con il bando per la Villette, e poi presentando un nuovo parco simbolo della città con lo slogan "*Ni à la française, ni à l'anglaise, seulement Citröen!*"²⁰¹.

10. La storia del parco europeo, dall'Ottocento ad oggi, ci dice chiaramente che *dietro un buon parco, sta, ancor più che un bravo progettista, una società con una chiara finalizzazione etica dello spazio pubblico, pienamente consapevole dei valori della natura in città.*

Sulla centralità del ruolo della committenza per la buona produzione di paesaggi ebbe modo di argomentare appassionatamente, e in più occasioni, Pietro Porcinai. Negli anni Cinquanta, in una nota di appunti per un intervento al congresso dell'IFLA di Amsterdam il paesaggista toscano scriveva, senza tanti giri di parole:

"Noi dobbiamo lavorare molto per formare i committenti d'oggi, per educarli. Che siano ricchi o rappresentanti del popolo saliti al potere grazie alla democrazia non sono preparati a capire e dirigere gli artisti. Da qui le pessime soluzioni delle grandi città e delle cose pubbliche".²⁰²

E poi, nel 1968:

"gli artisti sono sempre presenti fra gli uomini, in ogni epoca e presso ogni popolo e in ogni categoria sociale; ma è *sempre* la committenza che li sceglie. La nostra *crisi* di <<bruttore>> è quindi esclusivamente di committenza. (...) La nostra società che non sa scoprire né coltivare né scegliere gli autentici artisti è, quindi, sotto questo aspetto, la massima sperperatrice di vera ricchezza, poiché gli artisti sono la vera ricchezza di un popolo"²⁰³.

Le cose oggi, guardando al di là dei confini italiani verso uno scenario europeo, sembrano cambiate.

In gran parte dei paesi del *vecchio continente* la committenza pubblica mostra una maggiore consapevolezza del valore che la costruzione di un nuovo immaginario paesaggistico di qualità può rivestire, anche in relazione al dibattito sull'attribuzione di identità e senso comune ai luoghi dell'abitare.

Nella definizione dei paesaggi urbani del XXI secolo, il parco, luogo di natura in città propizio alla vita di persone, piante, animali e alla produzione di memoria collettiva, temporalità, senso estetico e valori sociali, declinato nelle molteplici variazioni progettuali pare costituirsi come la figura centrale delle trasformazioni e della crescita delle città.

²⁰¹ Nel febbraio 1998, durante un viaggio a Parigi, nella teoria di stendardi pubblicitari/informativi distribuita lungo i viali del centro cittadino si trovò lo slogan ripetuto più volte, con vera enfasi celebrativa. Purtroppo nessuna immagine fotografica è rimasta a documentazione.

²⁰² PIETRO PORCINAI, *Note*, Miscellanea Scritti, Archivio Porcinai, Villa Rondinelli, Fiesole.

²⁰³ PIETRO PORCINAI, *Aree Verdi e giardini in Italia*, Relazione tenuta dal Prof. Pietro Porcinai nel corso del 9° Congresso dei Giovani Orticoltori Europei, Pistoia settembre 1968, Miscellanea Scritti, Archivio Porcinai, Villa Rondinelli, Fiesole.



“I parchi, declinazione urbana del giardino privato, sono un modo di modificare caratteri di un luogo, di una città, attraverso azioni e rituali che conferiscono loro nuovi significati: <<...non come florilegio dilettevole, piuttosto come fonte di informazione, filone da cui estrarre materiali, forme, rapporti, idee>>”.²⁰⁴

Il parco urbano è un luogo di segno ambivalente.

Nasce come riserva di natura: fin dalle sue origini si specializza per fornire al cittadino un contatto con ambienti naturali o rurali in ambito urbano e per favorire una esperienza estetica *en plein air*. Fin dalle sue origini, però, si propone anche come spazio celebrativo dell'urbanità: il parco pubblico, è stato detto, si forma come una declinazione urbana del giardino paesaggistico in cui viene esplicitata una sicura intenzionalità di modernità²⁰⁵ e di espressione di una teatralità sociale. Oggi la riproposizione dei primi modelli dei grandi parchi paesaggistici creati come isole di natura, esattamente definite e ritagliate dentro il tessuto costruito, appare del tutto superata. La fortuna di un parco, come tipologia di spazio aperto e come ambito figurativo, dipende strettamente dal ruolo relazionale conquistato all'interno del sistema insediativo, come componente fisico-spaziale di un insieme articolato di vuoti e di pieni.

“Il parco urbano, in quanto parte della città, deve essere letto più utilmente come un fascio di rapporti; esso, infatti, attraverso i rapporti <<intrattenuti>> con la città, si trova ad <<essere in relazione>> con aspetti: fisici (con la città materiale e la sua storia), funzionali (con la città degli uomini e del loro lavoro, dei loro tempi, con la città delle diverse classi sociali, con le esigenze morali ed educative, con la città delle élites in cerca di occasioni per affermare il proprio potere e la propria capacità attrattiva), culturali (le esigenze simboliche ed estetiche, con le diverse identità che esse contribuiscono a rafforzare e manifestare).”²⁰⁶

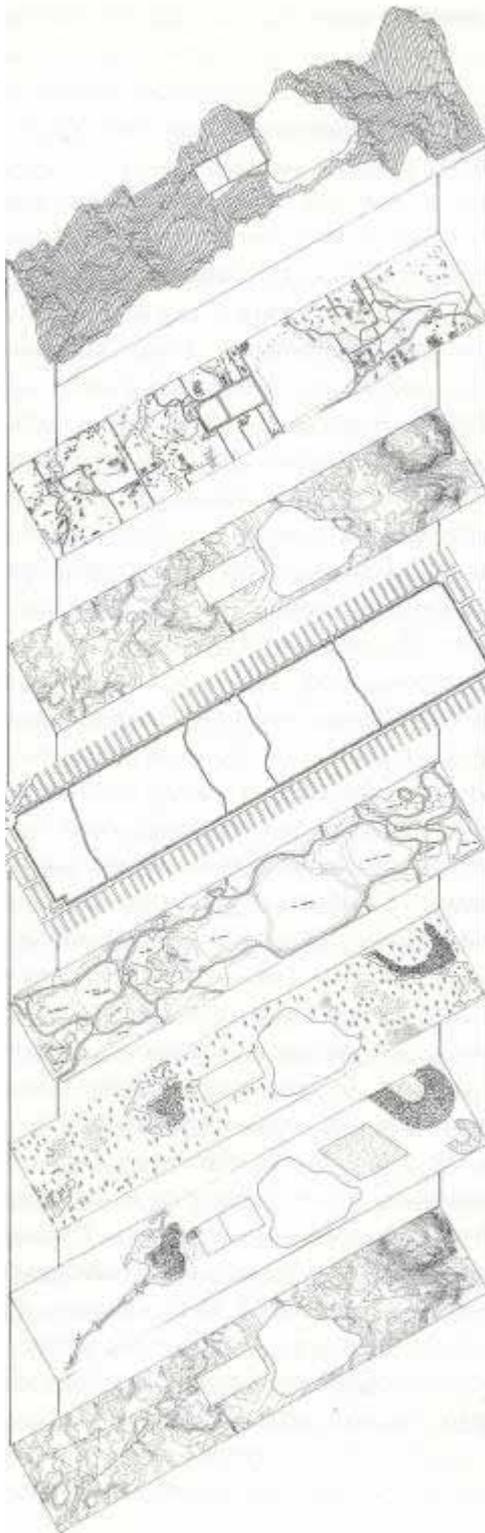
Un racconto sulle corrispondenze tra parco, giardino e città, può fare riferimento ad una vicenda esemplare e paradigmatica come quella della costruzione del Central Park di New York, luogo urbano di forte risonanza simbolica, per fissare alcuni temi-chiave.

Central Park rappresenta per il paesaggista contemporaneo non certo un modello spaziale da replicare, quanto piuttosto un prototipo culturale, un testo paesaggistico ben scritto che, come compiuta risposta alle esigenze di una società e alla cultura di una epoca, compone una di quelle pagine di storia sempre da leggere e rileggere.

²⁰⁴ GIANPIERO DONIN, *Parchi. L'architettura del giardino pubblico nel progetto europeo contemporaneo*, Biblioteca del Cenide, Cosenza 1999. Pag. 18.

²⁰⁵ Cfr. GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Laterza, Roma – Bari 1996. In particolare *Il giardino e il parco*, pagg. IX - XII.

²⁰⁶ GIOVANNI CERAMI, op.cit., 1996. Pag. 6.



Morfologia

Stato ante progetto

Linee altimetriche

Relazione con la maglia urbana

Sistema dei percorsi e delle attività

Texture

Diagramma concettuale

Schema di base

Central Park, in una scomposizione per successivi piani di lettura che ne evidenzia forma e struttura paesaggistica. Il parco come un multistrato, che si sfoglia come un testo polimaterico. (CLEMENS STEENBERGEN, in *Modern Park Design*, Panorama Foundation, Amsterdam 1993. Pag. 121).

Central Park come simbolo e come paradigma culturale

Greensward, fu il motto utilizzato da Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux per battezzare il progetto che nel 1858 vinse, primo su oltre trenta, lo storico concorso per la sistemazione del Central Park di New York. Nel 1862 il parco fu aperto al pubblico, ma i lavori di costruzione e sistemazione continuarono fino ad occupare un arco temporale di circa 20 anni²⁰⁷.

Più di 300 ettari di terreno brullo e aspro²⁰⁸, estesi nel cuore di Manhattan ed allora margine urbano tra la 59° strada e l'Harlem River, furono trasformati in un lungo e spesso nastro di *natura naturale*, plasmato come una gigantesca scultura verdeggiante seguendo i principi del paesaggismo inglese: il *Parco Centrale* del diciannovesimo secolo era nato. Bosco, lago, collina, formazione rocciosa, ampia superficie a prato, ecco i principali vocaboli di progetto: il parco fu pensato come una porzione di natura destinata a crescere contemporaneamente alla città che gli stava intorno²⁰⁹ entro limiti ben definiti. Si trattò di una operazione al tempo stesso mnemonica e mimetica di uno stato naturale anteriore.

Nella relazione di concorso redatta da Olmsted si legge:

“Verrà il giorno in cui New York sarà interamente costruita, in cui tutti i vuoti e i pieni saranno completati, in cui la pittoresca varietà delle formazioni rocciose dell'Isola sarà stata trasformata in fondamenta per file di lunghe strade monotone, e ammassi di edifici alti e squadrati. Non rimarrà alcun ricordo della superficie attuale, così varia e pittoresca, se non per i pochi acri del Parco. Allora, il valore impagabile di quanto vediamo ora, dei profili caratteristici del terreno, sarà ben più considerato, e verrà pienamente apprezzato l'uso che ne è stato fatto”²¹⁰.

Il paesaggista non sbagliava: a quasi cinquant'anni di distanza, Central Park oggi è considerato un bene prezioso per la metropoli, e ne costituisce una delle icone più amate e celebrate, una specie di *super-luogo*²¹¹, addirittura un “personaggio, e non secondario, in ogni narrazione che abbia come sfondo New York”²¹². E' lungo questa linea di lettura che trova giustificazione la scelta di utilizzarlo come paradigma significativo di un modello culturale che conserva ancora oggi tutta la sua forza attrattiva transfrontaliera: è quella che gli deriva dall'essere un *mito vissuto*. Un commento di Timothy Marshall a proposito del progetto di concorso presentato da Olmsted e Vaux si colloca a proposito: “si trattava di un audace esperimento che consisteva nell'offrire a ogni cittadino, di qualsiasi estrazione sociale, uno spazio pubblico finanziato da fondi pubblici, un luogo in cui fosse possibile ristorare i propri sensi entrando in stretto contatto con la natura. Central Park doveva divenire il simbolo internazionale del grande Esperimento Democratico”²¹³.

²⁰⁷ Tra i numerosi saggi e contributi che documentano e raccontano la storia di Central Park si ricordano in particolare: TIMOTHY MARSHALL, *Central Park. Origini, declino e rinascita*, in DOMENICO LUCIANI, MARIAPIA CUNICO, a cura di, *Paradisi ritrovati*, Guerini Associati, Milano 1991, pagg. 113 – 122; ALBERT FEIN, *Landscape into Cityscape*, New York, 1991; GIANNI PETTENA, op.cit. pagg. 52 – 69 e pag. 188, Firenze, 1996. Una ricca bibliografia sull'opera di Frederick Law Olmsted è contenuta in LUCIANA CAPACCIOLI, *Paesaggio, parchi e insediamenti. Il formarsi della tradizione americana e il contributo di Frederick L. Olmsted*, pagg. 209- 230 in MARCO VANNUCCHI, *Progettare con il verde 4. Il giardino storia e tipi*, Alinea, Firenze, 1996 (vedere in particolare note 7, 9, 17 pagg. 228-229).

²⁰⁸ Cfr. GIANNI PETTENA, *Olmsted. L'origine del parco urbano e del parco naturale contemporaneo*, Centro Di, Firenze, 1996. Pag. 53. Lo stesso Olmsted dopo un sopralluogo nell'isola di Manhattan, per studiare il posto dove sarebbe sorto il parco, nel 1857 ebbe a commentare: “Sarebbe stato difficile trovare un altro terreno di seicento acri sull'isola (a meno che non si consideri una lingua di terra lunga e stretta sull'orlo del precipizio di una montagna), meno dotato...delle caratteristiche più desiderabili per un parco, o in cui fosse necessario maggior lavoro, tempo e maggiori spese per crearle”. Citazione contenuta in: TIMOTHY MARSHALL, op.cit., pagg.114 – 115.

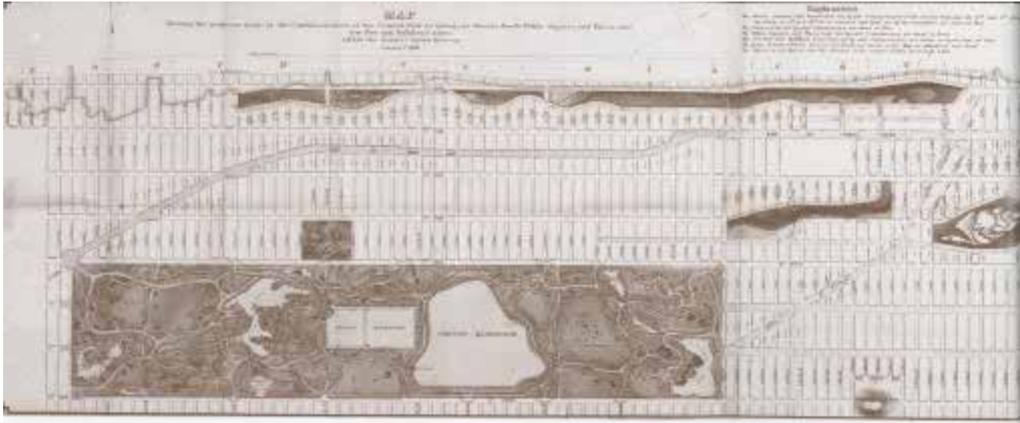
²⁰⁹ “Al momento della progettazione solo una parte del parco si affaccia sul terreno urbano mentre l'estremo opposto si proietta verso la campagna retrostante” in FRANCO MIGLIORINI, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Franco Angeli, Milano, 1992. Pag. 100.

²¹⁰ Citazione contenuta in GIANNI PETTENA, op. cit.,1996. Pag. 52.

²¹¹ Cfr. GIANLUIGI RICUPERATI, *Bandiere gialle su Central Park*, in “D”, settimanale allegato al quotidiano “La Repubblica” del 19 giugno 2004.

²¹² Da una dichiarazione di DAVID SEDARIS, scrittore comico emergente, che ha vissuto a New York. Cfr. con GIANLUIGI RICUPERATI, op.cit., 2004.

²¹³ TIMOTHY MARSHALL, op. cit., pag. 115.



Sopra, una pianta di New York del 1868, sotto, una veduta a volo d'uccello dello stesso anno, immaginata dalla 59ma strada.

“Questa porzione di terra *selvaggia* addomesticata, forse il più grande parco urbano di tutti i tempi, ha dimensioni sfuggenti e un insieme di caratteristiche che non finisce di stupire. Lungo circa quattro chilometri, ospita una riserva naturale, uno zoo, laghi e prati, oltre a una ventina di tipici padiglioni da parco. Portato a termine nel 1868 (...), il progetto era stato pensato come semplice riserva all'interno della presunta crescita della griglia urbana di strade e viali; esso ha saputo preservare, in modo ingegnoso e tenace, il naturale all'interno dell'artificiale. Gli edifici urbani possono essere visti come le mura di una fortezza che proteggono un recinto verde. Mentre in genere le città europee si sono sviluppate sulle rive dei fiumi con la campagna aperta tutto intorno, New York è cresciuta ai bordi di un paesaggio aperto (Central Park), circondata dai fiumi.”

Nonostante il nome, come si vede dalle mappe e dalle immagini che lo rappresentano nella configurazione Ottocentesca, il parco alla sua nascita era tutt'altro che centrale. Posto a nord del settore urbanizzato della prima espansione metropolitana, circondato da costruzioni rurali sparse, il parco funzionò da indicatore della crescita. “La peculiarità del progetto di Olmsted e Vaux risiede nella sua vastità e nella sua “preveggenza”. La futura crescita urbana nelle regioni settentrionali fece sì che il piano rappresentasse, infatti, il manifesto stesso *del primo grande parco pubblico del mondo*”. (Citazioni e immagini da CHRISTIAN ZAPATKA, *Riserve pastorali nella città del diciannovesimo secolo*, in “Lotus Quaderni”, n°21/1995. Pagg. 27 – 45).

L'opera prima di Olmsted è divenuto davvero un simbolo internazionale: oltre ad esistere come spazio reale, occupa nell'immaginario collettivo e nella nostra memoria culturale l'essenza stessa dell'idea di parco urbano pubblico. Grazie alle numerose descrizioni letterarie, artistiche, cinematografiche che ne sono state date, grazie alla stagione dei grandi concerti pop che ha ospitato a partire dagli anni Sessanta del Novecento, grazie alle riunioni epocali di pacifisti e di figli dei fiori che ha ospitato, grazie alle risonanti manifestazioni politiche, agli importanti movimenti di massa per cui è stato riferimento logistico.

Nato per dare spazio, forma e dignità estetica ai concetti di Democrazia e di Natura dentro la città²¹⁴, Central Park costituisce una eccellente lezione di arte dei giardini e del paesaggio applicata ad uno spazio urbano e come tale è da considerarsi un contenitore di fertili idee colonizzatrici della cultura del progetto contemporaneo, oltre a costituire un significativo modello di gestione. Insomma, è il prototipo vivente di una concezione moderna di parco pubblico²¹⁵: l'immagine/valore di "ambiente definito dalle esigenze ricreative, culturali, fisiche degli abitanti della città, così come queste sono determinate dalle condizioni di vita della società urbana"²¹⁶, nella storia di Central Park ha messo profonde radici.

Ciò che ancora oggi apprezziamo è il coerente risultato estetico di un esplicito atteggiamento etico, qualcosa che possiamo leggere come concreta manifestazione dello spirito di un'epoca.

Le vicende del parco pubblico, in Nord-America come in Europa, sono la testimonianza del forte impegno, teorico e pratico, che in Occidente "accompagna l'evoluzione della società urbana moderna e contemporanea ed il grande sforzo pedagogico immesso a sostegno di una nascente sociologia della ricreazione urbana all'aria aperta"²¹⁷.

Olmsted stesso ebbe la capacità di esporre sempre con estrema chiarezza la sua filosofia innervata delle teorie del socialismo utopico europeo e del trascendentalismo americano, influenzata dagli scritti degli inglesi Uvedale Price e William Gilpin, sue "pietre di paragone professionali"²¹⁸.

Considerava la costruzione dei parchi pubblici come indispensabile necessità per la vita urbana. Scrive, ad esempio, in un articolo pubblicato nel 1870:

"Vogliamo un terreno al quale le persone possano accedere con facilità dopo una giornata di lavoro, dove passeggiare per un'ora senza vedere né sentire nulla della confusione delle strade, dove la città rimanga lontana. Vogliamo che ci sia la massima differenza possibile con le strade, i negozi e gli spazi della città, pur mantenendo la comodità e criteri di ordine e pulizia. E soprattutto vogliamo che ci sia differenza rispetto ai limiti imposti dalla vita cittadina, che ci costringono a camminare con circospezione, sempre all'erta, chiusi in noi stessi, che ci portano a guardare gli altri con antipatia."²¹⁹

Central Park venne costruito come un luogo della città Ottocentesca e per la città, ma, proprio come i coevi 'cugini' inglesi²²⁰, dalla dichiarata artificialità di questa prende le distanze per

²¹⁴ Cfr. con la lettura critica ed il racconto della storia del parco contenuto in TIMOTHY MARSHALL, *Central Park. Origini, declino e rinascita*, in DOMENICO LUCIANI, MARIAPIA CUNICO, a cura di, *Paradisi ritrovati*, Guerini Associati, Milano 1991, pagg. 113 – 122.

²¹⁵ Cfr. BIAGIO GUCCIONE, *Parchi e giardini contemporanei. Cenni sullo specifico paesaggistico*, Alinea editrice, Firenze 2001, pagg. 20 – 23.

²¹⁶ FRANCO PANZINI, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Zanichelli editore, Bologna 1993, pag. 2.

²¹⁷ FRANCO MIGLIORINI, *L'albero ed i modelli organizzativi dello spazio aperto in città*, 2002.

²¹⁸ Cfr. ROBERT SMITHSON, *Frederick Law Olmsted e il paesaggio dialettico*, in "Casabella", n°539, 1987, trad. italiana dell'articolo uscito su "Artforum" del febbraio 1973.

²¹⁹ FREDERICK LAW OLMSTED, 1870, citazione contenuta in GIANNI PETTENA, op. cit., 1996. Pag. 98. Il brano riportato, continua così: "In pratica, ciò che soprattutto vogliamo è un semplice spazio aperto, ampio, un grande prato che sia abbastanza mosso e abbia un numero di alberi sufficiente perché si crei una varietà di luce e ombra. Questa è la caratteristica principale. Vogliamo che la vegetazione sia abbondante, non solo per dare refrigerio nella stagione calda, ma anche per escludere completamente la città dalla nostra vista". Una vera e propria denuncia di esigenza e diritto sociale dei cittadini, nell'ottica riformista che contraddistinse l'*American Park Movement*.

²²⁰ Come è noto, per il progetto di Central Park Olmsted si ispirò al modello inglese sperimentato da Joseph Paxton con la realizzazione di Birkenhead Park inaugurato nel 1847, nella nuova città-satellite costruita vicino a Liverpool da un gruppo di imprenditori privati. Olmsted, ventottenne, visitò una prima volta il parco nel 1850, e, suggestionato dalla varietà dei paesaggi ricreati, dall'offerta di servizi e dall'alto livello di frequentazione da parte di classi sociali diverse, annoterà nei suoi taccuini di dover ammettere la mancanza in America di qualcosa di paragonabile a quel

presentarsi come rifugio privilegiato della Natura e come inserto di campagna pastorale: entrarci, per il cittadino urbano, significa effettuare un vero e proprio salto di percezione. Una volta dentro, la suggestione ricevuta è quella di un sito speciale, specializzato per un utilizzo ricreativo, allestito per favorire l'incontro con la natura così come quello tra cittadini di diversa estrazione sociale, cultura e provenienza geografica. Il parco, quindi, modula un racconto ambivalente: se da una parte esalta forze e forme della natura e si propone come pausa rasserenante nel tumulto cittadino, dall'altra finisce per farsi celebrativo della mondanità, della "varietà umana" e dell'offerta di cultura e di socialità che solo il modello di vita urbano è in grado di fornire. In più, la sua presenza rende più appetibili i lotti immobiliari al contorno. Come i *cugini* inglesi, Central Park si autofinanzia grazie alla vendita delle aree edificabili che su di esso si affacciano.

"Tuttora a New York le abitazioni intorno al parco, soprattutto nella zona sud, sud-est e sud-ovest, sono le proprietà immobiliari più care ed ambite."²²¹

Il parco allora è "centrale", perchè rappresentazione di un tema collettivo, e perchè motore di benefici anche economici per la città che cresce, entro cui ottiene un posto privilegiato. Si qualifica come spazio di intersezione culturale, come possibilità di raccordo ideale tra il mondo della città, quello della campagna e quello della natura libera. Fu l'estetica del giardino paesaggistico inglese, già debordata dai confini del parco privato e riversata dentro gli spazi aperti di fruizione pubblica della città europea, a permettere di plasmare e rendere credibile questo racconto di natura e campagna inurbata: nel disegno continuo e fluido di concavità e convessità si stampano i principi di una democratica "modernità". Le forme rendono visibile lo *Zeitgeist*.

"Nel 'parco centrale' – per usare l'espressione di Walter Benjamin – l'arabesco corre ovunque, mette ogni situazione in rapporto con l'insieme, copre tutto come una rete, non ortogonale ma sinuosa: produce una evaporazione nel *tempo* e nello *spazio*, e una molteplicità di punti di colore. Edgar Allan Poe – gli impressionisti –, oppure anche Charles Baudelaire, sapranno leggere lo spazio del parco metropolitano nella sua 'vibratilità, profondità e risonanza nello spazio e nel tempo'²²².

Nel Central Park si attua il paradosso di un luogo concepito nelle pieghe della critica antiurbana (generata dalla considerazione degli effetti devastanti della rivoluzione industriale congiunta ad una urbanizzazione incontrollata), e divenuto celebrata manifestazione degli aspetti positivi del nuovo modello di vita urbano.

"Come, nei casi migliori e nei paesi più spettacolari, si può trasalire solo davanti al pastorale o all'orrido, così, a New York, passare dalla legge della strada a questa presenza, tanto diversa e radiosa, significa trasalire ad ogni passo. (...) Con arte tutta propria, il parco 'colloca' i personaggi superflui, anche se in masse dense, in modo tale che in pratica diventino come i vicini nella platea del teatro, come spettatori la cui prossimità è data per scontata. (...) In questo senso, particolarmente appropriato è il ricordo di un'impressione che ebbi uno splendido pomeriggio di una domenica di prima estate, quando, nel corso dell'ora o due che passai nel mescolio generale, la varietà di accenti che brulicava nell'aria parve sollevare la questione su chi fosse più poliglotta, se il parco stesso o i suoi visitatori. La condensazione della scala geografica, la varietà dei diversi sfondi in quel dato spazio si misuravano con la quantità di lingue che era dato sentire, tanto che nel suo insieme l'impressione era che per fare un piccolo giro del mondo, e del massimo gusto, sarebbe stato sufficiente entrare lì dentro dalla Plaza. In tutta franchezza, credo che questa fosse l'impressione più bella fra tutte: quella di vedere New York al suo meglio; poiché,

giardino popolare. Una seconda visita a Birkenhead Park viene effettuata dal paesaggista americano nel 1856, proprio l'anno del progetto di Central Park. Cfr. FRANCO PANZINI, op. cit., pagg. 172 – 175.

²²¹ GIANNI PETTENA, *Attualità dell'opera di Frederick Law Olmsted*, in LUISELLA GIRAU, *Il Parco urbano e il parco naturale contemporaneo*, C.U.E.C. Cagliari, 1998. Pagg 44 – 57.

²²² GEORGE TEYSSOT, *Il parco pubblico in occidente: aspetti storici e paradossali*, pagg. 59 – 64. in FRANCO GIORGETTA, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup, Milano 1988. Pag. 61.

se mai ci si fosse potuti sentire a proprio agio rispetto alla 'questione sociale', in qualche modo ciò sarebbe stato certo potuto accadere in un'occasione simile" ²²³.

Le considerazioni annotate all'inizio del Novecento da un attento e raffinato testimone della *scena americana* quale Henry James, che visita il parco in un formicolante pomeriggio newyorkese, ci restituiscono di Central Park una variopinta immagine teatrale. La sensibilità vigile del romanziere americano registra l'impressione di un luogo nella città che vive, della città, una dimensione *altra*: il parco è una "presenza radiosa" che proietta l'esperienza umana nello spazio cangiante della Natura; è un teatro stabile allestito con una emozionante varietà di scene sempre mobili, entro cui si muove e si incontra una umanità varia e "poliglotta". Il parco, come la folla dei suoi visitatori, parla tante lingue.

Nella scrittura sinuosa e sonora di James si condensano con efficacia i temi che ci permettono di leggere il parco pubblico urbano prima di tutto come una particolare tipologia di giardino²²⁴, della cui idea vengono sublimati alcune qualità. Analogamente ad ogni giardino della storia, il parco pubblico urbano è figura e spettacolo della natura, si fa testo per la leggibilità del mondo ed enciclopedia vivente. Con le trasformazioni della città Ottocentesca protoindustriale e l'affermarsi di società in forte sapore di democrazia, superata la fase più strettamente igienico-sanitaria, il parco accentua il carattere di moderno *locus amoenus*, spazio privilegiato per lo svago ed il piacere, e di luogo in cui "fioriscono le relazioni umane che suscitano immagini di vita e di significato"²²⁵. Ed ecco allora in che cosa si specializza il parco, rispetto al giardino: nell'offerta di una visione di vita urbana "vivibile", di una Bellezza e di una Natura alla portata di tutti senza distinzione di classe, nel farsi risposta alla domanda di socialità e di concreta democrazia. Più o meno nello stesso anno in cui il romanziere si attarda a gustarsi il via vai di varia umanità del parco, un altro testimone di eccezione è confuso in quel *mescolio generale*. Muovendosi sul filo dei ricordi, Lewis Mumford ²²⁶ ci offre un' altra lettura di Central Park, decisamente meno trasognata:

"Le passeggiate a Central Park con mio nonno hanno fatto da sfondo alla mia infanzia. Allora Central Park non era l'arido deserto che è diventato negli anni Venti; gli alti olmi del Mall erano ancora quelli piantati sotto la direzione di Olmsted, e i percorsi nel parco erano quelli stabiliti dalle autorità. In alcuni bei pomeriggi di primavera camminavamo vicino alla strada e guardavamo la processione di *victorias*, trainate da coppie di grassi sauri castrati, con le code nere mozzate. Il nonno aveva servito pranzi e cene a casa di molte di queste persone, e almeno di vista, ne conosceva un bel po'. Il suo atteggiamento nei confronti dei ricchi era una sorta di cinismo tollerante e cortese."²²⁷

James e Mumford ci hanno regalato le descrizioni dello scenario relativo al periodo considerato di massimo splendore del parco, tra la fine dell'Ottocento ed i primi del Novecento, quando, *modernamente* allestito, offriva "spazi formalmente progettati per usi ben definiti: le piste di gare, le corsie per le carrozze collegate alla rete stradale, i tracciati sabbiosi in sottobosco per le cavalcate, i campi di polo, i circuiti protetti per i ciclisti, i recinti per il gioco dei bambini, le fontane, i bacini d'acqua e i laghi, i piazzali per la tenda del circo o per la banda musicale, i campi erbosi da tennis, le distese adibite a manifestazioni politiche, le spianate per manovre militari"²²⁸.

²²³ HENRY JAMES, *Central Park* in *La scena americana*, Oscar Mondadori, Milano 2001. Pagg. 192 - 193. Tit. orig. *The American scene*, 1904.

²²⁴ Cfr. GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Laterza, Roma - Bari 1996. Pag. X.

²²⁵ MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano 1989. Pag. 128.

²²⁶ Lewis Mumford (1895 - 1990), è stato uno dei più brillanti e produttivi saggisti americani del Novecento, un grande maestro dell'architettura e dell'urbanistica, dalla poliedrica vocazione interdisciplinare, affilata su due temi a lui prediletti: la città e il moderno.

²²⁷ LEWIS MUMFORD, *Passeggiando per New York. Scritti sull'architettura della città*, Donzelli editore, Roma 2001. Pag. 10. Si tratta degli articoli pubblicati da Mumford dal 1931 al 1940 sulle pagine del "New Yorker". Ed. orig. *Sidewalk Critic. Lewis Mumford's Writing on New York*, Robert Wojtowicz, Princeton Architectural Press, New York, 1998.

²²⁸ GEORGE TEYSSOT, op.cit., pag. 62.



Central Park come scena per una nuova dimensione della vita sociale in città: feste, svaghi, passeggiate a piedi o in carrozza, in una sequenza di immagini dalla fine dell'Ottocento ai primissimi anni del Novecento. Anche i bambini hanno diritto al loro rito della passeggiata viaggiando in carrozze trainate da capre: fa parte dell'offerta di divertimento speciale che un luogo come questo può offrire. (immagini da "Lotus" n°21, 1995).

Una speciale macchina estetica e ricreativa, quindi, plasmata con le forme ed i colori della Natura e predisposta ad accogliere un armamentario tutto urbano di servizi e attrezzature. Non solo. Il parco oltre a costituire l'occasione per aprire una prospettiva di *buona vita* cittadina, fornita entro la cornice di un'ideale di Natura, funzionava come eccellente teatro della vita stessa.

“Il pubblico americano e europeo *fin-de-siècle* era formato, in maggioranza, da persone capaci di godere ‘pittorescamente’ della mescolanza degli spettacoli. Diverso dallo spettatore sportivo di oggi, il pubblico di allora somigliava forse di più allo spettatore televisivo che cambia spesso canale: una percezione per niente contemplativa, ma invece una fruizione distratta e onnicomprensiva”²²⁹.

Questo speciale tipo di giardino si fa doppia metafora: della città²³⁰ e della Natura. In questo suo ambivalente carattere si colloca la qualità di configurarsi, idealmente e realmente, come suadente e persuasiva forma di raccordo tra la scala architettonica, la scala urbana e quella paesistica, come ambito di transizione tra Pubblico e Privato, come luogo di ibridazione virtuosa tra cultura urbana e rurale, ed infine anche come modello di composizione per lo spazio abitato. Tutte caratteristiche che hanno permesso al parco urbano di ritrovare, nell'esperienza contemporanea, la sua centralità come figura ideale dei processi di trasformazione degli insediamenti. Sono il suo innegabile potere strutturante del disegno e delle relazioni (spaziali, ambientali, ecologico-funzionali, umane e sociali), così come la forza simbolica che gli è propria, a renderlo di nuovo materiale privilegiato di costruzione e riconfigurazione dei paesaggi urbani e metropolitani.

Olmsted e Vaux intuirono pienamente il valore di questa precisa tipologia di spazio aperto: operando un vantaggioso travaso di esperienze e teorie importate dalla “madre Inghilterra”, rielaborando i modelli prodotti nella vecchia Europa, riuscirono a creare a loro volta un modello ideale da esportazione, che ha mantenuto attraverso il tempo la sua magnetica forza attrattiva, divenendo il protagonista del “paesaggio urbano più straordinario del mondo contemporaneo”²³¹.

Quando alla fine del 1935 Le Corbusier, all'epoca già da tempo una vera e propria celebrità internazionale, si recò per la prima volta in America invitato per un giro di conferenze e visite, registrò una febbricitante impressione di Manhattan, nelle note del suo viaggio nel cosiddetto *paese dei timidi*:

“Una sera verso le 6 ho preso un cocktail da Sweeney – un amico che abita in un’«apartment-house», dritto su Central Park, verso l'East River; abita all'ultimo piano dell'edificio, cinquanta metri sopra la strada; abbiamo guardato dalle finestre, siamo usciti sul balcone, infine siamo saliti sul tetto.

La notte era nera, l'aria secca e fredda: tutta la città era illuminata. Chi non ha visto questo spettacolo, non può sapere, né immaginare. Bisogna avere provato l'emozione su di sé. (...) Splendore, brillio, promessa, prova, atto di fede ecc. Il sentimento entra in gioco; l'azione si libera nel cuore; crescendo, allegro, fortissimo. Eccoci dentro al sentimento, eccoci presi da ebbrezza, eccoci sicuri sulle gambe, petto teso, desiderosi d'azione, pieni di una grande sicurezza. E' Manhattan dai ferventi profili.”²³²

²²⁹ GEORGE TEYSSOT, *ibidem*.

²³⁰ Cfr. GEORGE TEYSSOT, op.cit., pag. 61. “Al di là dei suoi innegabili intenti igienici, morali, politici e economici, il parco centrale dell'Ottocento si presenta anche come una possente metafora: quella della grande città, luogo della circolazione per eccellenza, circuito intricato e coloratissimo di mille flussi”.

²³¹ Con riferimento al commento di LEONARDO BENEVOLO, contenuto nel capitolo conclusivo del suo *La città nella storia d'Europa*, Editori Laterza, Roma – Bari 1993, e sugli esiti dell'applicazione del modello della griglia (uno dei tre principali modelli di pianificazione urbana europei ideati dopo la stagione medievale) alla città statunitense. “Il paesaggio urbano più straordinario del mondo contemporaneo, quello di Manhattan, deriva dalla competizione di infiniti manufatti diversissimi nella terza dimensione, partendo dalla griglia planimetrica uniforme ideata nel 1811...”. Pag. 222.

²³² LE CORBUSIER, *Quando le cattedrali erano bianche*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2003. Pagg. 137 – 138. Ed. orig. *Quand les Cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, 1937. In un passo precedente Le Corbusier aveva già avuto modo di esprimere il suo entusiasmo direttamente su Central Park: “...proprio al centro di Manhattan, si è conservato un ampio spazio al «Central Park». Ci si compiace di accusare gli americani di perseguire come unico scopo la conquista del denaro? Sono colto da ammirazione davanti alla forza di carattere delle autorità di New York, che, nel centro di Manhattan, hanno conservato delle rocce granitiche e degli alberi: un parco di quattro milioni e mezzo di metri quadri”. Op. cit. pag.111.

Relazioni vantaggiose

Come già abbiamo avuto modo di vedere, il parco urbano rappresenta il tema più prolifico di esperienze e successi all'interno della ricerca Ottocentesca indirizzata verso la soluzione dei mali della città. Le esperienze del XIX secolo lo caratterizzano come un laboratorio di sperimentazioni tecniche e scientifiche, e così il parco si qualifica come "il prodotto di una particolare sintesi paesaggistica che si compie nella confluenza tra architettura ed agronomia e da allora definisce come 'architettura del paesaggio' un nuovo campo di elaborazione disciplinare e di pratica professionale"²³³.

Ed è anche sotto questa luce che Central Park si rivela matrice: è l'opera prima del pioniere indiscusso dell'architettura del paesaggio in senso moderno. E' il primo, agguerrito, campo di prova dell'etica del parco pubblico e degli spazi aperti della città difesa da Olmsted: costituisce il preludio della sua attività professionale, i cui "prodotti" compongono un insieme di straordinario valore, fondativo per la cultura attuale del progetto di paesaggio e per gli orientamenti di tutela della natura. Come è noto, Olmsted ha avuto il merito di perseguire un suo originale ideale metropolitano, fondato sul concetto di *Parksystem*. La costruzione e lo sviluppo della nuova città democratica americana potevano essere regolati da un concetto sistemico di parchi, intesi come elementi di un tessuto disegnato e strutturato attraverso l'integrazione e la correlazione tra diversi brani di natura.

"Un parco, se ben gestito, vicino ad una grande città, sicuramente diventerà un nuovo centro di quella città. Con la definizione della localizzazione, della grandezza e dei confini, dovrebbe essere inserito l'obbligo di sistemare nuove strade di comunicazione tra esso e le parti più lontane della città esistenti e previste. Queste possono essere degli stretti prolungamenti del parco...irradiati irregolarmente da esso...è un comune errore considerare il parco come qualcosa che si esaurisce completamente in se stesso"²³⁴.

Il collegamento tra un parco e l'altro, e tra il parco e i diversi elementi del tessuto cittadino è la *Parkway*, una nuova tipologia di spazio aperto. E' nel piano elaborato nel 1881 per la città di Boston che la strategia viene attuata in forma programmatica: alla fine dell'Ottocento la città poteva vantare già una ventina di parchi collegati da altrettante *parkways*²³⁵, un sistema di verde urbano disegnato da sfoggiare come una splendida *Emerald Necklace*.

L'idea di parco aveva conquistato la città americana.

Benchè a New York Olmsted non sia riuscito a realizzare il suo modello spaziale urbano, la realizzazione di Central Park ha dato avvio ugualmente ad un forte sistema di relazioni tra parco e città: non si tratta solo di relazioni fisiche-geometriche, quanto di fitte e articolate trame culturali e simboliche. All'inizio degli anni Settanta del Novecento, il *land artist* americano Robert Smithson scrive un saggio su Olmsted e lo pubblica in *Artforum*, importante rivista internazionale d'arte contemporanea. La fascinazione esercitata da Central Park sull'artista è magnetica, l'ammirazione per Olmsted assoluta: il parco è un capolavoro, "un modello che getta nuova luce sulla natura dell'arte americana"²³⁶. Per Smithson, Olmsted, con Price e Gilpin, è il precursore di "un materialismo dialettico applicato al paesaggio fisico." E aggiunge:

"Una dialettica di questo tipo è un modo di vedere le cose in una gran varietà di rapporti e non come oggetti isolati. Per il dialettico la natura è *indifferente* a ogni idea formale. Ciò non significa che si sia impotenti di fronte alla natura, ma piuttosto che le condizioni della natura sono inaspettate (...). In altro senso i parchi di Olmsted esistono prima che siano finiti, il che significa che di fatto finiti non lo sono mai; sono portatori dell'inatteso e di contraddizioni a tutti i livelli dell'attività umana, che questa sia di tipo sociale, politico o naturale."²³⁷

²³³ Cfr. FRANCO MIGLIORINI, *L'albero ed i modelli organizzativi dello spazio aperto in città*, dal sito: www.cittàpossibile.it

²³⁴ FREDERICK LAW OLMSTED, da *Public Parks and the Enlargement of Towns*, Cambridge 1870, citazione contenuta in LUCIANA CAPACCIOLI, op.cit., pagg. 214 – 215.

²³⁵ Cfr. LUCIANA CAPACCIOLI, op.cit., pagg. 214 – 216.

²³⁶ ROBERT SMITHSON, *Frederick Law Olmsted e il paesaggio dialettico*, in "Casabella" n°539, 1987. Pagg. 44-51.

Trad. dell'articolo *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, in "ArtForum" febbraio 1973.

²³⁷ ROBERT SMITHSON, *Ibidem*.

L'articolo è destinato a fare storia, anche in considerazione del clima culturale americano di quegli anni: visto attraverso lo sguardo di Smithson, Central Park assume i connotati della prima opera di *land art* americana.

Scrivo a tal proposito Gianni Pettena:

“ l'opera di Olmsted è tuttora attuale non solo per la trascrizione di pensiero in forma di parco urbano e di parco naturale, ma anche perché fonte di ispirazione di idee strettamente contemporanee. In lui si ritrovano per esempio anche le fondamenta della scultura ambientale contemporanea, una scultura che nelle forme che ci arrivano fino ad oggi viene fatta maturare nei primi anni Settanta, negli Stati Uniti, attraverso l'opera di artisti che trasferiscono nel loro tempo l'insegnamento di Olmsted facendolo diventare di un'attualità straordinaria.”²³⁸

Considerato esso stesso un'opera, Central Park è divenuto all'inizio del 2005 un eccezionale supporto per un'opera d'arte contemporanea, il “*Central Park Gates project*”, di Christo e Jeanne-Claude²³⁹.

Il 12 febbraio 2005, 7500 drappi color giallo zafferano appesi a telai alti 4,5 metri e disposti in successione lungo 37 chilometri di sentieri dentro Central Park ad un intervallo di 2, 8 metri l'uno dall'altro, sono scesi tutti insieme, restando a due metri da terra²⁴⁰. D'un sol colpo la topografia estetica del parco è cambiata per l'effetto della lunga fascia “molle”, dinamica e colorata. L'installazione è durata 16 giorni, poi, tutto il materiale è stato destinato al riciclaggio.



Paesaggio pastorale + paesaggio metropolitano: Central Park come immagine simbolo e paradigma della modernità.

²³⁸ GIANNI PETTENNA, *Attualità dell'opera di Frederick Law Olmsted*, in LUISELLA GIRAU, *Il Parco urbano e il parco naturale contemporaneo*, C.U.E.C. Cagliari, 1998. Pagg 44 – 57.

²³⁹ Christo e Jeanne-Claude lavorano insieme dall'inizio degli anni Sessanta. Il primo, di origine bulgara, è senza dubbio il più famoso artista contemporaneo di *empaquetage*. Il suo lavoro, che si esprime prevalentemente ad una scala urbana o territoriale, coinvolge brani del paesaggio costruito o naturale che vengono *impacchettati*, oppure sottolineati attraverso l'inserimento di elementi lineari o seriali di grande impatto visivo. Per maggiori informazioni visitare il sito: www.christojeanneclaude.net

²⁴⁰ Cfr. GIANLUIGI RECUPERATI, *Bandiere gialle su Central Park*. In “D” settimanale allegato a “La Repubblica” del 19 giugno 2004 e *The Gates: Project for Central Park New York City* in FONDAZIONE AMBROSETTI ARTE CONTEMPORANEA, *Christoe Jeanne Claude. Progetti recenti, progetti futuri*, Skira, 2001 Milano. Pagg. 76 -81.

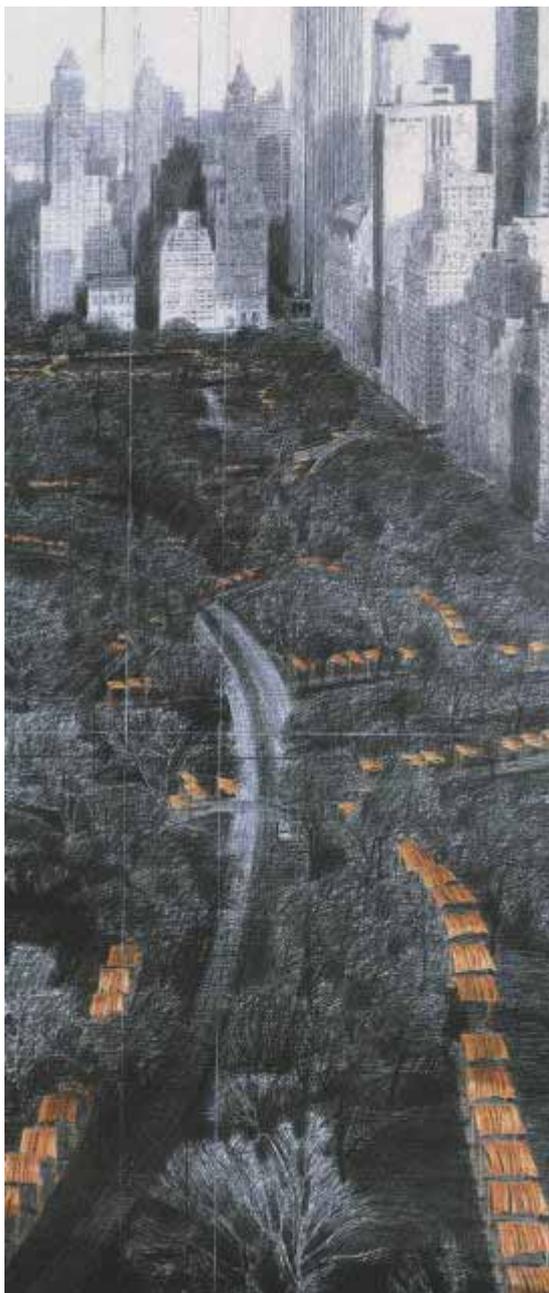
“*The Gates* interesseranno l'intera topografia del Central Park e saranno distribuiti in maniera delicata e omogenea tra le differenti componenti dei frequentatori del parco, divenendo così una vera Opera d'Arte pubblica, mettendo in evidenza la ricca molteplicità della popolazione della città di New York.

The Gates, seguendo l'andamento dei sentieri, camminandoci sotto e attraverso, saranno come una volta dorata che crea calde ombre; visti dagli edifici di Central Park sembreranno un fiume dorato che appare e scompare tra il fogliame degli alberi e illumina i percorsi.

Evidenziando e incorniciando lo spazio in genere poco notato sopra i viali, il tessuto chiaro e luminoso di *The Gates* sottolineerà un movimento naturale che contrasta con il geometrico reticolato urbano di Manhattan e che si armonizzerà con la bellezza di Central Park.”

Christo

da *The Gates: Project for Central Park* New York City in FONDAZIONE AMBROSETTI ARTE CONTEMPORANEA, *Christo e Jeanne Claude. Progetti recenti, progetti futuri*, Skira, 2001 Milano. Pagg. 76 - 77



Bozzetti illustrativi dell'opera “*Central Park Gates project*”, di Christo e Jeanne-Claude.
(da GIANLUIGI RECUPERATI, *Bandiere gialle su Central Park*. In “D” settimanale allegato a “La Repubblica” del 19 giugno 2004)

“ Le forme del tempo
sono la preda che vogliamo catturare.”²⁴¹

L'itinerario alla ricerca delle radici delle idee e delle forme del parco contemporaneo si conclude con una interpretazione delle sue trasformazioni per modelli etici/estetici.

La lettura proposta proietta e rielabora, adattandola al panorama europeo, l'interpretazione per modelli dei parchi urbani in America elaborata da Galen Cranz²⁴². La Cranz pubblicò negli anni Ottanta una ricerca²⁴³ sulla storia del *Park design* americano, di cui individuava tre fasi principali, ciascuna contraddistinta da una diversa concezione della città e da una diversa finalizzazione sociale del parco, in cui appare centrale il tema della costruzione dello spazio aperto pubblico come luogo pensato per *assorbire* il tempo libero delle masse :

1. Il *parco ricreativo*, cioè *pleasure ground*, dal 1850 al 1900 circa;
2. il *parco della riforma*, o *reform park*, dal 1900 al 1930;
3. il *parco dei servizi per il tempo libero*, o *recreation facility*, dal 1930 al 1965.

“Come ogni periodizzazione storica, si tratta di indicazioni che valgono grosso modo. Ma, mentre i primi due tipi di parchi tendono ad un sempre maggior controllo sociale attraverso una politica di abbellimento, di migliorie, *improvements*, è chiaro che l'obiettivo ricreativo diventa mano a mano prevalente sulle altre funzioni del parco durante tutto il XX secolo.”²⁴⁴

1. Nel primo periodo, del *parco ricreativo*, la città è considerata come un male necessario, ed il parco un risarcimento per le classi sociali più deboli. Quando Olmsted racconta nel suo *Walks and talks of American Farmer in England* della visita al nuovo parco di Birkenhead registra la sua ammirazione per quel *giardino popolare* che non trova paragoni nella *democratica America*²⁴⁵. Del parco, a suscitare l'ammirazione di Olmsted, sono la varietà delle scene naturali, la bellezza d'insieme, la gamma di attività ricreative al servizio di tutti, caratteristiche rese possibili dalla attuazione di un vero spirito democratico ed anche dalla coscienza civile degli abitanti, orgogliosi di avere un luogo così bello. Nel parco per il piacere, l'*utile* ed il *bello* si compenetrano virtuosamente: le attività ricreative trovano spazio assieme a quelle contemplative. Godimento estetico ed esercizio motorio e sensoriale sono ugualmente sollecitati. Inoltre, il parco per il piacere imitava la natura, e osservava tempi *naturali*: si apriva la mattina e veniva chiuso la sera ed in caso di maltempo.
2. Nel *parco della riforma* prevalgono i principi di una difesa morale “atta ad arginare i potenziali pericoli che i riformatori sociali percepiscono nella crescente abbondanza di tempo libero. Il parco per il piacere, il parco centrale e metropolitano, nell'Ottocento, era stato l'antidoto alla mancanza di *spazio libero* nelle metropoli. Nel XX secolo, è il *tempo libero* (il *leisure time*, per gli anglo-americani) che costituisce una potenziale minaccia per la società. Diventa necessario - nella casa come nella città - occupare il tempo libero con il massimo di offerta ricreativa”²⁴⁶. Nel *parco della riforma* le funzioni si tematizzano e vengono organizzate secondo rigorose programmazioni, che tengono conto delle ore libere di varie categorie di utenti e prevedono l'uso delle attrezzature

²⁴¹ GEORGE KUBLER, *Le forme del tempo*, Einaudi, 1976. Pag. 43. Ed. orig. 1972.

²⁴² Associate Professor of Architecture, University of California, Berkeley. Il testo è *The politics of Park Design. A history of Urban Parks in America*, C.U.P., Cambridge, 1982.

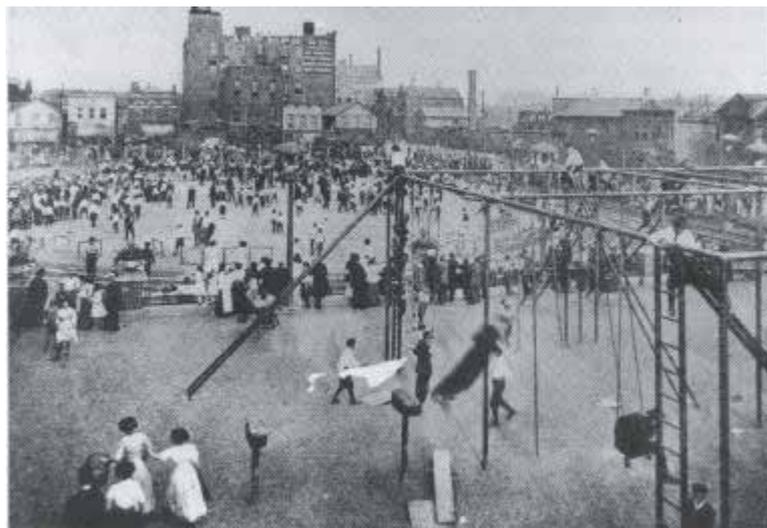
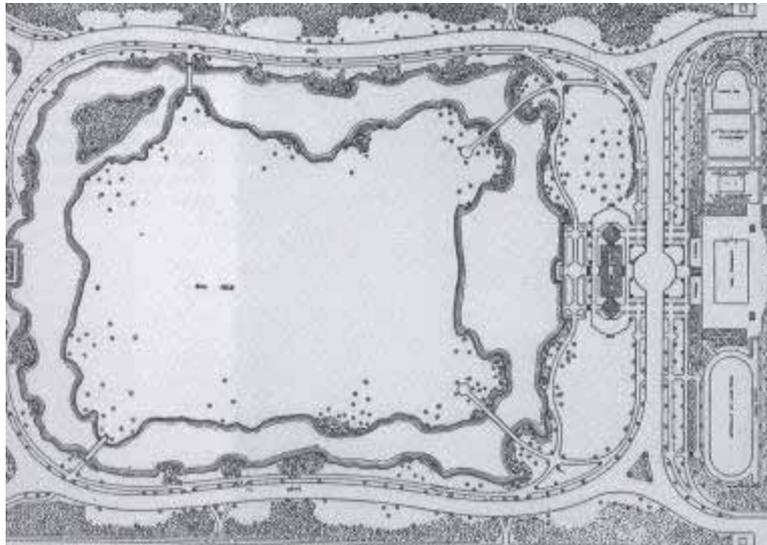
²⁴³ GALEN CRANZ, *The politics of Park Design. A history of Urban Parks in America*, C.U.P., Cambridge, 1982.

²⁴⁴ GEORGE TEYSSOT, op. cit. 1988, pag. 63.

²⁴⁵ Cfr. FRANCO PANZINI, op. cit. 1993, pagg. 174 – 175.

²⁴⁶ GEORGE TEYSSOT, *Ibidem*.

del parco anche in fasce orarie e condizioni climatiche prima non contemplate. “I parchi, come le aziende o le scuole, obbedivano ad un modello industriale: separazione in base all’età, specializzazione delle funzioni e orrore dello spreco”²⁴⁷. La concezione del parco come di una complessa macchina al servizio del cittadino è chiarita, e la natura viene riconosciuta come un patrimonio di opportunità.



Due esempi di *parchi della riforma* americani: una planimetria del parco giochi Sherman, a Chicago, progettato da Olmsted Bros. e una immagine del 1915 dello Stanford Park, sempre a Chicago. Fa notare la Cranz come l’obiettivo progettuale primario di questi parchi fosse l’utilità. (Immagini da M. MOSSER, G. TEYSSOT, *L’Architettura dei giardini d’occidente*, Electa, Milano 1990, pagg. 462-463).

3. Il *parco dei servizi per il tempo libero* smette di essere *centrale*: la città è un grande organismo in grado di funzionare facilmente a patto che ci sia interrelazione tra le parti. Ora *l’ideologia della riforma* muta in *ideologia del tempo libero*. “Per lottare contro l’ozio forzato, creato in seguito alla Grande Depressione, si inventerà il ‘nuovo tempo libero’ (*new leisure*). Ne risulta che, nella storia del parco, la creazione diventa ricreazione. (...) Al posto dei riformatori, subentrano i ‘nuovi burocrati’; successivamente, lo psichiatra (alla fine degli anni Quaranta). Si impone la nozione (burocratica) di pianificazione per sistemi, complessi ed integrati. Il *park programming*

²⁴⁷ GALEN CRANZ, *Il parco della riforma negli Stati Uniti (1900-1930)*, in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, *L’Architettura dei giardini d’occidente*, Electa, Milano 1990. Pagg. 462 -464.

e il *park budgeting*, vale a dire il pianificatore e l'esperto di bilancio, cercano alleati: i piani del verde integrano così le scuole, l'edilizia residenziale, il traffico."²⁴⁸

Spiega la Cranz che questa fase fu in pratica contraddistinta da una mancanza di teoria e di cultura del progetto: si procedette con una espansione del verde ovunque e dovunque, seguendo la pernicioso "tradizionale abitudine delle élites a risolvere i problemi sociali da loro stessi definiti"²⁴⁹.

"This is a sad period in a way, because it has very little artistic vision. And it has very little artistic vision because it has very little social vision. And this is why people sometimes think parks are boring, because most of use have grown up in this period."²⁵⁰

La Cranz ha successivamente individuato altri due modelli, a copertura del periodo che va dagli anni Sessanta ad oggi: il *parco del sistema di spazi aperti* (*The Open Space System*), dai Sessanta ai Novanta, ed un quinto come prospettiva per il futuro, improntato ai *principi di sostenibilità*.

4. Negli anni Sessanta si comincia a ritenere che il divertimento possa essere una esperienza da vivere in città in maniera diffusa: per la strada, in piazza, lungo i binari di un'area ferroviaria dimessa, nel parco, in spiaggia. Prende corpo la definizione di un *sistema integrato di spazi aperti*: il parco è necessario alla città esattamente come altre tipologie di vuoti urbani. Funziona come microambito, come luogo puntuale, e come principio di articolazione di interventi alla scala urbana. E' in questo periodo che nasce un nuovo tipo: il parco culturale, che troverà nella esperienza della Villette la sua applicazione europea negli anni Ottanta. Cambiano sostanzialmente le modalità di fruizione e il modo di inscenare il divertimento all'aria aperta.
5. Infine, il quinto modello, quello del futuro, che dovrebbe centrarsi sull'idea di parco come di un ambito in cui imparare a vivere sulla terra in modo più sostenibile. I nuovi parchi dovrebbero aiutare a superare la spaccatura storica tra produzione di risorse e consumo delle stesse e diventare essi stessi luoghi di produzione.
"In altre culture, in Cina per esempio, i parchi sono utilizzati per produrre reddito e far crescere prodotti come il bambù, con cui vengono fabbricati ventagli o stuzzicadenti; o fiori che vengono utilizzati come erbe medicinali. (...) Così i parchi si possono autofinanziare. Penso che se applicassimo questo modello ai nostri parchi, avremmo trovato un modo per *usare i paesaggi* che le persone potrebbero applicare ai loro giardini e cortili. Per esempio: il 19% dei rifiuti municipali proviene dai giardini domestici – materiali organici come erba tagliata e rami secchi. Se i parchi potessero far conoscere un modo alternativo di tenere il giardino, se mostrassero che lasciarlo crescere in forme spontanee può andare bene, che ci sono anche delle regole estetiche per farlo, sarebbe un ottimo servizio".²⁵¹

Tentando una operazione analoga a quella svolta dalla Cranz, sono stati individuati *dei modelli etici/estetici*, individuati a conclusione dell'*excursus* sulla storia del parco europeo proposto nel primo paragrafo. I modelli sono stati ottenuti incrociando varie griglia di lettura e tenendo conto delle dinamiche dei seguenti aspetti: le idee estetiche di natura prevalenti in un determinato periodo storico e l'interpretazione del ruolo della *risorsa natura* all'interno della dimensione urbana, le differenze di valore etico-politico assegnato allo spazio pubblico nei processi di modernizzazione urbana, i cambiamenti delle strutture sociali ed economico-politiche.

²⁴⁸ GEORGE TEYSSOT, *Ibidem*.

²⁴⁹ GEORGE TEYSSOT, *Ibidem*.

²⁵⁰ GALEN CRANZ, *Urban Parks of the Past and Future*, www.pps.org/upo/info/whyneed/newvisions/futureparks, estratto da *Parks and Community Places*, Urban Parkks Institute's, Boston 1997.

²⁵¹ Traduzione da GALEN CRANZ, *ibidem*, www.pps.org/upo/info/whyneed/newvisions/futureparks

A differenza della interpretazione della Cranz, riferita a fasi precise della politica sociale americana, la serie dei diversi modelli di seguito illustrati non aderisce ad una ordinata successione cronologica: la ricerca suggerisce piuttosto un percorso di lettura della storia del parco urbano europeo che guarda allo scorrere delle diverse *forme* di parco e *figure di natura* attraverso lo scorrere delle *idee* che le hanno plasmate o prodotte. Certo questa spiegazione non è sufficiente ad ammorbidire le inevitabili forzature che una operazione simile può determinare, ma è possibile che la renda più chiara.

I modelli individuati sono otto:

1. Il parco per i piaceri del popolo;
2. il parco della riforma urbana;
3. Il parco delle identità nazionali.
4. il parco funzionale-ricreativo;
5. il parco ecologico-sociale;
6. il parco come figura urbana;
7. il parco come evento;
8. il parco come spazio etico ed estetico.

I primi tre modelli etici-estetici, il *parco per i piaceri del popolo*, il *parco della riforma urbana* e il *parco delle identità nazionali* (di cui l'uno ed il due rappresentano i corrispettivi europei dei primi due modelli descritti dalla Cranz per la scena americana), trovano la loro piena espressione nel periodo che va dalla metà dell'Ottocento fino alla prima metà del Novecento e presentano in comune il tema del controllo sociale della popolazione urbana da parte delle classi dominanti attraverso una politica di qualificazione dello spazio aperto pubblico come luogo di benessere. Il parco, luogo che solidifica la difesa morale del diritto del cittadino comune a poter vivere il proprio tempo libero nella Natura, esprime anche un messaggio educativo, che nel terzo modello si tematizza nell'esaltazione di valori nazionalistici (il parco diventa espressione di identità culturale e politica e difesa di tradizione locale).

Nei modelli definiti del *parco funzionale-ricreativo* e del *parco ecologico-sociale* viene posta l'enfasi sui temi del benessere sociale e dell'uso del tempo libero, che, nella costruzione della città e della società moderna pre e post- bellica, vengono interpretati come espressione di progresso. Nel suo processo di sviluppo e modernizzazione, la città deve dare risposta alla domanda sociale di spazi pubblici per attività di svago, ed in seguito anche a quella di qualità ambientale. La presenza di *Natura* in città viene valutata prevalentemente in termini di funzionalità ricreativa o funzionalità ecologica.

Il *parco come figura urbana*, il *parco come evento* sono un prodotto della cultura della post-modernità: a partire dagli anni Sessanta, nel momento in cui si comincia a prendere coscienza del degrado ambientale ed estetico della città pianificata dal verde attrezzato, spesso cresciuta senza controllo e, il parco riacquista il valore di materiale di ri-costruzione figurativa per i paesaggi urbani in trasformazione e tende ad assumere, come nel caso paradigmatico di Barcellona, il valore di simbolo del cambiamento di una società. Si esprime in questi modelli una ricerca progettuale finalizzata alla definizione di una nuova qualità urbana e, nel caso del *parco come evento*, anche di una nuova maniera di concepire il parco stesso, come dimostra l'esperienza del concorso del Parco della Villette.

La serie si conclude, come prevedibile, sul contemporaneo. Si tratteggia la definizione del modello di parco del XXI secolo come *spazio etico ed estetico*: è una anticipazione delle riflessioni proprie della seconda parte della ricerca. Il parco, spazio aperto pubblico destinato ad accogliere società multietniche, diventa il luogo della città più propizio per favorire e sostenere un modello culturale-sociale sostenibile, configurandosi come ambito di tutela e produzione di risorse naturali, culturali ed economiche.

IL PARCO PER I PIACERI DEL POPOLO

nell'ideale democratico borghese che cala un ordine sulla città

La Natura come "isola", rimedio al "male" della città e come "teatro" per la vita sociale

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Arte dei giardini, architettura del paesaggio.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE

Un serbatoio di natura e di benessere in città: nasce come necessità per il miglioramento igienico - sanitario delle condizioni della popolazione urbana e come luogo di *educazione* alla vita sociale. Due le principali matrici compositive in Europa: quella inglese e quella francese.

Modello americano: il parco, indispensabile presenza urbana, è espressione della nascente società democratica.



1818
Tiergarten
Berlino, Germania
Progetto di Lenné



1843 – 1847
Birkenhead Park
Liverpool,
Inghilterra



1858
Central Park
New York, USA



1864 – 67
Les Buttes
Chaumont
Parigi, Francia

IL PARCO DELLA RIFORMA URBANA

nell'ideale democratico basato sul consenso sociale

La Natura come presenza indispensabile nel modello di crescita della città protoindustriale e come serbatoio di risorse

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Arte dei giardini, Architettura del paesaggio, Arte urbana, Biologia, Urbanistica, Sociologia.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE

Il parco, come elemento di un sistema articolato di spazi aperti, oltre che strumento di riforma sociale diventa regola dell'idea di crescita della città. Si afferma il *modello funzionalista tedesco*: ideale estetico della Natura naturale come fonte di benessere fisico e psicologico, e della Natura produttiva.



1866 – 1895 (c.a)
Volkspark Burgerpark,
Brema



1903
Concorso Pittencrieff
Park
Inghilterra



1909 – 1911
Vorgebirgspark,
Colonia,
Germania

IL PARCO DELLE IDENTITA' NAZIONALI e CULTURALI

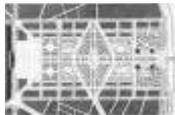
nella costruzione delle nuove società urbane di inizio Novecento

La Natura come scena per la propaganda di valori identitari e come contenitore di valori della modernità.

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Arte dei giardini, Architettura del paesaggio, Arte urbana, Urbanistica.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE

Parco, giardino, paesaggio, come riflesso della storia e delle tradizioni locali, diventano veicoli di affermazione di identità culturale e di principi nazionalistici. Il parco si specializza come ambito monumentale e celebrativo sotto i regimi dittatoriali, altrove più come luogo espositivo ed educativo.



1908
Champ-de-Mars,
Parigi, Francia



1916
Progetto di Parco
della gioventù,
Pichelswerder,
Berlino, Germania



1942
Progetto del Parco
dell'EUR,
Roma, Italia

1930
La Ville Verte,
teorizzata da Le
Corbusier



1929 - 1935
Amsterdam Bos
Amsterdam,
Olanda



1936 - 1953
Ralamshovparken
Svezia
Eric Glemme



IL PARCO FUNZIONALE-RICREATIVO

nell'ideale interclassista della società capitalista modernizzatrice

La Natura messa a "sistema" come sfondo urbano attrezzato e come contenitore di servizi per il tempo libero del cittadino

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE

Mix di Urbanistica, Architettura del paesaggio, Sociologia, Architettura, Ingegneria.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE

La Natura in città come "polmone verde" e come presenza propagata diffusa. Il parco come *attrezzatura* per favorire attività ricreative-sportive e come contenitore di strutture di servizio per il tempo libero ed il benessere del cittadino. Nel secondo dopoguerra la banalizzazione di questo modello, quando prevale l'attenzione al dato quantitativo ed il concetto di *verde* come infrastruttura, conduce alla perdita riconoscibilità formale e di valore figurativo.

1972
Parc Saint-John-Perse,
Reims,
Francia
Jacques Simon



1982
Joseph Beuys
7.000 oaks



1983
Parco Nord,
Milano, Italia
Andreas Kipar,
Francesco Borrella



IL PARCO ECOLOGICO - SOCIALE

nella società ambientalista industriale e post-industriale

Rigenerazione della Natura offesa e delle periferie degradate e rivendicazione di diritti sociali non riconosciuti

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE

Mix di Architettura del paesaggio, Ecologia, Arte, Sociologia.

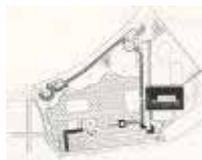
FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE

Il parco come manifesto ecologico-ambientale: è una forma di risarcimento sociale dai danni di una urbanizzazione ed una industrializzazione aggressive e inquinanti. E' un prodotto di lotte civili, di meccanismi partecipativi o di auto-costruzione, e si riveste di una connotazione politica-sociale. Un ruolo determinante viene giocato da artisti come L. Le Roy, Hundertwasser, Joseph Boys, Jacques Simon e dall'eco delle esperienze americane delle *green guerillas*.

1974
Parc Coudrays,
Yvelines, Francia



1982 - 86
Parchi di Barcellona
Spagna



IL PARCO COME FIGURA URBANA

nella società post - industriale in cerca di nuove identità

La Natura, costruita o "naturale", come materiale per dare forma e qualità allo spazio dell'abitare

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE

Mix di Architettura del Paesaggio, Arte, Architettura e Urbanistica

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE

Costruzione di identità paesaggistiche e urbane fondate sul recupero di una tradizione disciplinare e culturale di progettazione di parchi e giardini. Il parco urbano recupera il suo carattere simbolico, estetico, figurativo, come prodotto di un'arte plastica/figurativa.

IL PARCO COME EVENTO

nella società post – industriale dello spettacolo

Natura come accessorio di un ampio programma culturale

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Architettura, Arte, Filosofia e Urbanistica

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE

Definizione di un nuovo modello di parco per il XXI secolo: tematizzazione del divertimento come fondamentale chiave di interpretazione dell'idea di spazio pubblico.

La Natura ha un ruolo accessorio ed è incorporata, quasi repertoriata, tra gli altri materiali da costruzione, non costituisce il fine del progetto.



1983
Concorso
Parc de La
Villette
Parigi
Francia

IL PARCO COME SPAZIO ETICO ed ESTETICO

nella società multietnica, dei servizi e della globalizzazione economica e culturale

Natura come "antidoto per la realtà virtuale" e come risorsa da rigenerare, produrre, coltivare, tutelare

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Architettura del paesaggio, Arte dei Giardini, Urbanistica, Ecologia del Paesaggio, Ingegneria Naturalistica e Ambientale, Scienze naturali, Biologia, Antropologia, Sociologia, Filosofia.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE

Recupero dei concetti di *finitezza* e *limite* come valori progettuali positivi per formare modelli culturali sostenibili. Molti dei nuovi parchi delle città europee rivelano la tendenza a volere ridefinire, oltre a ruoli (ecologico-ambientale, estetico, ricreativo) e forme della natura dentro gli insediamenti urbani, anche il valore della percezione della *processualità* dei cicli naturali e della storia e della produzione di risorse naturali e culturali.

Ricerca di nuove *figure di natura*.

Tema della *speranza progettuale*: riannodando il filo tra Arte e Tecnica, si possono sanare brani di Natura *corrotta*, proponendo soluzioni che operano al contempo sul piano estetico, economico ed ecologico-ambientale.

Il parco come dispositivo per promuovere la coesione sociale, anche attraverso l'innescare di meccanismi partecipativi e di coinvolgimento dei cittadini ai processi di progettazione, costruzione, gestione dello spazio pubblico.

Paradigmi progettuali: *estetica ecologica, identità paesistica, memoria culturale e dei luoghi, temporalità, narratività, sensorialità*.



1986 - 1992
Parc Citroën
Parigi
Francia



1990 - 1992
Parque de Poblenou
Barcelona,
Spagna



1991 - 1999
Duisburg Nord
Germania



1992 - 1995
Parque de la Theols,
Indre,
Francia



Anchor Park
Malmö,
Svezia



1999
Parque Nou Barris
Barcelona,
Spagna



1994 - 2001
Eden project
Cornovaglia,
Inghilterra



2.

MATRICI CULTURALI

Una delle premesse teoriche che guida la nostra dissertazione è che il parco pubblico, come il giardino, è sempre una *figura di natura*, anche quando si ricorre ad un accentuazione ossessiva del dato artificiale. Il parco è poi leggibile anche come *forma (dinamica) di paesaggio urbano*.

“Dalla idea originaria, dalla *figura* con gli annessi significati simbolici e metaforici, si sviluppa, attraverso il gioco dell'arte, una determinata geometria, una *forma* che si differenzia dalle altre, indicatrice, nella sua composizione, nel suo stile e nella sua architettura, della cultura che l'ha promossa”¹.

Il capitolo propone alcuni approfondimenti legati al tema del parco/giardino intesi come prodotto di un gioco mimetico tra Arte e Natura ed espressione del *clima estetico* di un'epoca, di una società. Come spiega Lichacev, il *clima estetico* “di un'epoca è formato dagli ideali estetici elaborati dai filosofi, dalla concezione estetica del mondo espressa dalle altre arti” e, per quanto riguarda l'epoca attuale, possiamo aggiungere dalla capacità di resistenza delle immagini virtuali, artistiche e mediatiche, prodotte.

Proviamo a guardare alla storia dei parchi e dei giardini come allo scorrere di una serie di invenzioni, attuate per dare forma alle diverse idee di *bello* di natura plasmata dall'arte e dalla tecnica: se per molti secoli, nell'arte dei giardini e dei paesaggi, la questione estetica tradotta in segni ruoterà prevalentemente intorno all'opposizione naturale/artificiale e alla scelta dei meccanismi di controllo spaziale e di espressione simbolica legati all'uso della linea retta o della linea curva (con la contrapposizione tra la bella natura regolata dall'ordine geometrico e dalla tirannia del numero e la bella natura libera), dalla seconda metà del Novecento, ed in particolare nell'epoca attuale, la riflessione sul *Bello* nella costruzione dei paesaggi urbani appare più incentrata sulle questioni ecologico-ambientali, sulla dialettica reale/virtuale, sulla dualità globale/locale e sulle innumerevoli possibilità connesse al concetto di *ibridazione* (tra parco e altre tipologie di spazio aperto, tra naturale e artificiale, tra diverse idee estetiche, eccetera).

In questa luce, appare centrale una breve riflessione sulle forme del giardino e del “verde pubblico” generate nel clima estetico e dall'etica del progetto architettonico e urbanistico del Movimento Moderno. Si tenta così una rilettura di esperienze artistiche e opere di una fase del Novecento particolarmente delicata per il paesaggismo europeo, quella dedicata alla ricerca sul *verde funzionale* e alla costruzione del *paesaggio moderno*. Al di là delle numerose critiche, per altro motivate, avanzate contro la fin troppo disinvolta applicazione dei principi del Modernismo ortodosso (con riferimento soprattutto alle conseguenze dei *diktat* progettuali della *standardizzazione* e della quantificazione funzionale del verde urbano), si noterà come l'esperienza del *Moderno*, riletta e reinterpretata con critica consapevole da numerosi progettisti, in realtà costituisca oggi un formidabile arsenale di suggestioni per il progetto contemporaneo.

Nella cultura paesaggistica attuale un tema appare di fondamentale rilevanza: la questione ecologica, cui è legata anche la sperimentazione di nuove estetiche della natura. E' innegabile il ruolo svolto nella costruzione di un nuovo immaginario paesaggistico dai movimenti artistici nati negli anni Sessanta, poi riuniti sotto la comune etichetta critica dell'*arte ecologica*. Una breve rassegna di artisti, luoghi e opere realizzate sotto il segno dell'arte ecologica viene presentata nel secondo paragrafo, con cui si intende precisare il valore di una concezione di parco come manufatto artistico e come dispositivo estetico.

¹ MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Paesaggi. Progetto di un mondo umano*, in <http://www.studifilosofici.it/paesaggi.html> on line al 31/12/2002. Pag. 5 di nove.

L'ultimo paragrafo, infine, si concentra sui concetti di *stile* e di *tipo*, utilizzabili come chiavi di lettura delle forme e dei modelli dei parchi e giardini della storia fino alla produzione della seconda metà del Novecento, ma ritenuti qui meno adeguati a rappresentare il variegato quadro estetico e morfologico del parco contemporaneo.



Il giardiniere perplesso davanti all'albero di cemento. Vignetta satirica della metà degli anni Venti.

“Stavo descrivendo il mio giardino a Maggi Hambling durante la vernice di una galleria.
 E le dissi che volevo scrivervi sopra un libro.
 Mi disse: ‘Finalmente hai scoperto la natura, Derek.’
 ‘Non penso si tratti proprio di questo’, le risposi, pensando a Constable, e al Kent di Samuel Palmer.
 ‘Ah, capisco perfettamente: hai scoperto la natura moderna’.
Derek Jarman, 1989²

Natura sottomessa, natura libera

E' con il dispiegarsi delle diverse idee di Natura, modificabile attraverso le infinite possibilità mimetiche e di intervento suggerite dall'Arte e dalla Tecnica, che si sono storicamente determinate e di volta in volta rinnovate le regole della composizione dei giardini e dei parchi. La storia dell'Arte dei giardini registra le oscillazioni di un pensiero che scorre tra due poli: che sia l'Arte a voler imitare la Natura, prima mitica, divina, misteriosa e simbolica, poi scientificamente classificabile, sezionabile, scomponibile, o al contrario la Natura ad imitare l'Arte, che la prima possa essere superata dalla seconda per invenzione e supremazia dei mezzi, o da quella corrotta e geneticamente modificata, è nella permanenza di una fondamentale relazione dialettica tra queste due forze, a tratti più serrata a tratti più sfumata, che risiedono le ragioni del *giardino* e del suo costituirsi come luogo al tempo stesso ideale e reale.

Giardino e parco possono essere letti come gli ambiti in cui si applicano le grammatiche ed i principi etici ed estetici che regolano gli scambi tra Arte e Natura, determinati in base ai diversi livelli di espressione del sapere ed al valore tributato alla Scienza ed alla Tecnica all'interno dei processi culturali di una società.

Annotava Pierre Grimal, autore di uno dei testi Novecenteschi più significativi di storia dell'Arte dei giardini, che “i giardini di un'epoca sono tanto rivelatori dello spirito che la anima, quanto possono esserlo la scultura, la pittura, o le opere degli scrittori”³. Nel suo svolgersi attraverso i secoli, l'Arte dei giardini ha sempre intrattenuto una corrispondenza pulsante e feconda con le altre arti plastiche e visive, con la letteratura, con la musica, con la danza, ma anche con la struttura del potere, la religione e la politica, mantenendo propulsivo uno scambio di simboli, di relazioni figurali e di immagini, che entrano attivamente nella definizione dei codici, delle regole e dei principi progettuali. Questa vocazione intrinseca del progetto del giardino ad aprirsi, a relazionarsi ampiamente con tutto il sistema della cultura e del sapere della società all'interno della quale si colloca, viene sottolineata senza soluzione di continuità, sia nella pratica che nella teoria, fin dalle sue più antiche realizzazioni.

Riferendoci per esempio al modello rinascimentale, non è possibile interpretarne forme e maniera senza evocare l'immagine letteraria dell'isola di Citera descritta nel racconto epico-amoroso dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Il ricco apparato iconografico che illustra il famoso testo fornisce un articolato catalogo di elementi e riferimenti utili per comporre i giardini del tempo. Ma il giardino rinascimentale che dà forma alla natura ideale, parallelo agreste e complemento della altrettanto ideale città, regolata da un preciso *ordo geometricus*, costituisce prima di tutto la rappresentazione del mondo retto dal potere del Principe.

E' un manifesto politico figurato, in cui l'uomo agisce sulla natura per dominarla, proponendosi come mediatore della potenza divina: regole e misure sono introdotte per costruire un microcosmo terreno, specchio di un macrocosmo retto da un ordine superiore.

² DEREK JARMAN, *Modern Nature. Diario 1989-1990*, Ubulibri, Milano 1992. Pag.14.

³ PIERRE GRIMAL, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, Donzelli Editore, Roma 2000. Pag. 4. Si tratta dell'edizione italiana, curata da Marina Magi, de *L'art des jardins*, Presses Universitaires de France, Paris 1974.



In una delle celeberrime lunette dipinte da Giusto Utens nel 1599, troviamo descritto con minuzia pittorica il giardino di Boboli. L'organizzazione spaziale appare regolata da un rigoroso *ordo geometricus*, che ripropone gli schemi colturali illustrati nel trattato agrario Trecentesco di Piero de'Crescenzi *'Liber ruralium commodorum'*. "Ne' verzieri ciascuna sorte d'arbori in suo ordine si dee porre, non mescolata con altra, ad accrescimento di piacere e vaghezza (...), di gran diletto è avere ne' propri luoghi abbondanza di buoni arbori, e di diverse generazioni".

(Citazione e immagine da GIORGIO GALLETI, *Giardino di Boboli Master Plan*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza delle Province di Firenze, Prato, Pistoia, Firenze 2000, pag. 13.)

Le zone a nord del più famoso giardino mediceo, nello schema Cinquecentesco furono sistemate secondo compartimenti quadrangolari e piantate con olivi, alberi da frutto e vigne, un piccolo giardino segreto fu dedicato alla coltivazione dei frutti nani, in cima alla collina fu creato un giardino dei semplici, mentre una grande *ragnaia* detta 'della banda di Santa Felicità' fu piantata nella zona est. Ecco riprodotto con raffinata cura il paesaggio della collina coltivata. Il paesaggio dei boschi venne introdotto per definire e incorniciare la scena centrale su cui si affacciava il retro del palazzo: sempre raggruppati in spartimenti ordinati, vennero messi a dimora 12 cerri (*Quercus cerris*), 12 faggi (*Fagus sp.*), 12 aceri (*Acer sp.*), 12 tigli (*Tilia sp.*), 12 platani (*Platanus sp.*), 12 castagni (*Castanea sativa*), 12 noci (*Juglans regia*), 12 cornioli (*Cornus sanguinea*), e ancora, 6 tamerici (*Tamaryx gallica*), 6 scotani (*Cotynus sp.*), 2 "secomori" (forse *Fycus sycomorus*), 12 frassini (*Fraxinus sp.*), 12 olmi (*Ulmus sp.*).

A questa sequenza di boschetti decidui, che dovevano formare un tessuto vegetale cangiante, caratterizzato da una vivace varietà cromatica e dalla contrapposizione dalle diverse tessiture vegetali delle chiome degli alberi, faceva da corona terminale una piantata di sempreverdi, cipressi (*Cupressus sempervirens*) e abeti (*Abies sp.*). Nella ricchezza dell'impianto vegetale e nella tendenza a volere riproporre l'infinita varietà della natura, si riflette la competenza nel campo delle scienze naturali di Cosimo, che va ricordato anche come il committente degli Orti Botanici di Pisa (1543) e di Firenze (1545).

La presenza di un giardino dei semplici coltivato sopra il bastione del Cavaliere, oltre a rappresentare un altro elemento di innovazione rispetto alla tradizione umanistica dell'arte dei giardini, conferma il particolare interesse del duca per lo studio del mondo vegetale e la botanica dimostrato anche con l'esercizio di pratiche di giardinaggio. Annota nel 1754 il naturalista toscano Giovanni Targioni Tozzetti, a proposito dell'abilità di Cosimo I come 'giardiniere': "Sua grande intelligenza di tenere i frutti nani e di fare le cerchiate a mezza botte, (e il divertimento che si prendeva in potare ed innestare i frutti con le sue proprie mani)".

(PIETRO ROCCASECCA, *Un giardino in area urbana*, in *Boboli 90 - Atti del Convegno Internazionale*, Vol. 2, Edifir, Firenze 1999, pagg. 577 - 585.)

Nell'articolato programma decorativo del giardino si riscontra la curiosità per lo studio e la classificazione degli elementi del mondo minerale, che si concretizza in particolare nella realizzazione delle prime grotte artificiali (la Grotticina di Madama e la Grotta Madama). "Le Grotte di Boboli ricostruiscono infatti uno spaccato delle *interiora naturae* in cui si generano e 'maturano' pietre e fossili. Nella studiata semioscurità degli anfratti artificiali brilla un campionario dei tesori con i quali la Madre Natura, come illustra il ciclo pittorico dello studiolo di Francesco I, alimenta l'industria mineraria toscana e rifornisce generosamente le collezioni medicee".

(ALESSANDRO RINALDI, *Giardini e metamorfosi urbana a Firenze tra Medioevo e Rinascimento* in *Giardini & Giardini. Il verde storico nel centro di Firenze*, di Daniela Cinti, Electa, Milano 1998, pagg. 15-30.)

E anche passando al modello manierista, ricco di imprevisti ed invenzioni, in cui la natura si mostra non più regolare, ma *capricciosa* e *bizzarra*, i termini della relazione tra uomo e natura ancora non mutano. Che sia assoggettata ai principi della ragione o a quelli della follia o del sentimento, ciò che importa è che sulla natura sia impressa una forma: con lei arte e tecnica ingaggiano gare di ingegno. Il concetto di arte qui è quello del “saper fare” e coincide anche con quello di “scienza”.



Parchi del manierismo: il Parco di Pratolino e quello di Bomarzo.

Le forze dell'Arte e della Tecnica si misurano con quelle della Natura per creare una scenografia in cui surreale e fantastico, ragione e irrazionalità, si fondono assecondando il ruolo del Principe come *homo creator*.

Sopra, una rappresentazione Ottocentesca del Colosso dell'Appennino, la “meraviglia” del parco di Pratolino realizzata dal Giambologna intorno al 1580. (da ALESSANDRO VEZZOSI, a cura di, *Il concerto di Statue*, Alinea, Firenze 1986. Pag. 54).

Sotto, Il mascherone di Bomarzo in una foto di Brassai, del 1953. (da DANIELA PALAZZOLI, a cura di, *Il secondo paradiso*, Fabbri Editori, Torino 1993. Pag. 143.)



Settecento. Dall'alto: I *parterre* del parco di Versailles in una fotografia di Luigi Ghiri; una incisione di Salomon Kleiner, del XVIII secolo che raffigura un giardino d'*orangerie*; una incisione di Marco Antonio Dal Re, del 1743. La concezione del giardino, scena insostituibile dei comportamenti sociali, nel Settecento francese e italiano è architettonico-scenografica, secondo una modellistica che tende a far prevalere la forza della geometria come strategia di dominio spaziale, fino ad ottenere effetti surreali. Nell'incisione di Dal Re, la scena del giardino, studiata con attenzione microubanistica, diventa "laboratorio per la sperimentazione di una possibile fantastica città futura, costruita attorno a spazi metafisici, non presenti nella città reale". (Citazione e immagine da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit., 1990 Tav. 86).

Mimésis e idee di terza natura

Il tema della gara tra arte e natura pervade in modo particolare tutta la cultura moderna, “il dipintore disputa e gareggia con la natura” afferma Leonardo da Vinci nei suoi manoscritti⁴. Il motivo della *mimesis*, da intendersi soprattutto nel suo più stretto significato semantico di imitazione, e di ‘portare a rappresentazione’⁵, fonda la produzione letteraria ed artistica del Quattro-Cinque e Seicento.

L’immagine della nuova realtà costruita è talmente sofisticata, che quando ad esempio nella metà del Cinquecento Jacopo Bonfadio si trova a descrivere il paesaggio coltivato del Lago di Garda, è portato ad introdurre una suggestiva quanto icastica definizione di *terza natura* (ripresa poi dal suo contemporaneo Bartolomeo Taegio nell’elogio della Villa di Cesare Simonetta a Castellazzo⁶), manifestando così tutta la difficoltà a racchiudere in un involucro linguistico il senso di bellezza generato dall’alto risultato cui può pervenire l’opera dell’uomo nella natura.

“Per li giardini, che qui sono e quei delle Hesperide, e quelli d’Alcinoo, et d’Adoni, la industria de’ paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l’arte è fatta artefice e connaturale l’arte, e d’ amnedue è fatta una terza natura, a cui non saprei dar nome”⁷.

Nella cultura Settecentesca l’Arte dei giardini, definita da Kant come “abbellimento del suolo e opera che adatta la varietà offerta dalla natura in combinazioni diverse conformi a determinate idee estetiche”, è collocata accanto alle altre arti figurative come parte integrante della pittura. La pittura è per il filosofo tedesco al contempo arte della bella riproduzione della natura e della bella composizione dei suoi prodotti.

Nell’affinamento del modello di giardino paesistico di origine inglese si specchia un’idea di natura libera (vero manifesto della libertà riconquistata dall’Inghilterra con la *Glorious Revolution* e la monarchia parlamentare), che reca in sé allo stato puro i valori del bello e del buono e che educa l’uomo a ritrovare una sua profonda naturalità⁸.

Cambiano significativamente, e in forma evidente, i termini del confronto tra Arte e Natura: la prima si rende il più possibile invisibile, guidando nascostamente la seconda a manifestarsi in tutta la sua possibile bellezza. L’artista-giardiniere corregge le forme della natura aiutandola a trovare la sua massima espressione di bellezza.

Attraverso la massima dell’*ut pictura poesis*, viene introdotta l’opportunità di istituire corrispondenze vantaggiose tra pittura e letteratura: è la base su cui appoggia il gusto del pittoresco, che plasma anche i nuovi giardini. “Il giardino è figura della natura”⁹.

Con l’affermazione del nuovo gusto, bello di natura e bello pittorico si fondono. Poesia, pittura e giardinaggio apertamente si trattano da buone sorelle. Horace Walpole entusiasticamente le definisce come “le tre nuove Grazie che rivestono e abbelliscono la natura”¹⁰.

In un *miliéu* culturale che favorisce paralleli dotti e scambi di figure e immagini tra le arti belle, dove “giardinieri e architetti dipingono paesaggi, i pittori seminano airole profumate e gli scrittori danno linfa al dibattito”¹¹, ampi brani di paesaggio vengono gradualmente trasformati attraverso la costruzione dei nuovi parchi in cui la Natura appare allestita come uno spettacolo di bellezza *della naturalità*.

⁴ In MARIO DE MICHELI, a cura di, *Leonardo l’uomo e la natura*, Feltrinelli, Milano 1991, pag. 153.

⁵ Per approfondire la riflessione sulla concezione e il significato della *mimesis* è utile il breve saggio di CRISTOPH WULF, *Mimesis. L’arte e i suoi modelli*, I Cabiri, Milano 1995.

⁶ Il testo di BERNARDO TAEGIO *La villa* (Milano, 1559) è riportato in: MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Arte dei Giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*. Tomo Primo. Edizioni il Polifilo, Milano 1999. Pagg. 288 – 290.

⁷ Estratto della lettera a Plinio Tomacelli, in JACOPO BONFADIO, *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini...*(Venezia, 1549) citato in ALESSANDRO TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, la Casa Usher, Firenze 1994. Pagg. 227 – 229.

⁸ Cfr. MARGHERITA AZZI VISENTINI, *op. cit.*, Milano 1999. Premessa, Pagg.XII – XXX.

⁹ MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Giardino e filosofia*, Guerini e Associati, Milano 1992. Pag.101.

¹⁰ Citato da GIOVANNA FRANCI ed ESTER ZAGO, *Introduzione*, in HORACE WALPOLE, *op.cit.* Pag. 26.

¹¹ GABRIELLE VAN ZUYLEN, *Il giardino paradiso del mondo*, Universale Electa/Gallimard, Trieste 1995. Pag. 150.



1795, ca. Due dei noti *Before and After* di Humphry Repton.

Pare che Repton abbia deciso di diventare progettista di giardini a trentasei anni compiuti, dopo una campale e agitata notte in bianco, assillato dalle richieste di vari creditori. Di estrazione borghese, con una raffinata educazione da gentiluomo che lo aveva portato a coltivare lo studio della musica, la letteratura, il disegno e la pittura, qualche anno dopo la morte di Capability Brown, Repton si autoproclamò suo successore spirituale e pose avvio a quella che divenne rapidamente una brillante carriera.

(Lancelot <<Capability>> Brown morì nel 1783, Repton entrò *in scena* come progettista di giardini nel 1788.) Per soddisfare i suoi clienti, a cui si presentava come *Landscape Gardener*, prendendosi così il merito di aver coniato un nuovo titolo per designare la professione, inventò un modo originale e assolutamente efficace di illustrare i progetti. Da abile acquarellista e pittore di paesaggi, pensò bene di impiegare il suo talento facendone un efficace strumento di promozione professionale: ogni progetto commissionato prevedeva l'elaborazione di un album di acquerelli in cui erano illustrati vari punti di vista del sito d'intervento, *prima* e *dopo* la trasformazione. Grazie ad una parte di foglio mobile, ritagliato e sagomato *ad hoc* e sovrapponibile al foglio di base su cui era riportata l'immagine dello *stato di fatto*, il committente, come in un gioco di doppi, poteva divertirsi a confrontare le due scene rappresentate. La parte mobile, su cui era disegnato il tema di progetto, scorreva su quella fissa e permetteva di visualizzare gli effetti del cambiamento di paesaggio proposto. L'immaginazione veniva pertanto eccitata ad assaggiare colori, forme e suggestioni della Natura modificata e corretta approfittando di un semplice espediente basato sulla giustapposizione di scene. Scene che venivano ideate e dipinte secondo il gusto dell'epoca, così da evocare il respiro e le atmosfere coloristiche delle tele dei pittori di paesaggio, ma che rispetto a queste risultavano addizionate di un valore fondamentale: il senso del cambiamento, introdotto con il dispositivo della mobilità dell'illustrazione. Di questi album di progetti, concepiti come dei piatti teatrini di carta, noti come *Red Books* perchè rilegati in marocchino rosso, ne furono prodotti da Repton oltre duecento. Egli, a buona ragione, può essere considerato un ingegnoso anticipatore delle moderne tecniche di comunicazione del progetto architettonico e paesaggistico, e soprattutto un vero maestro nell'arte del paesaggio e della sua trasformazione.

Per Pevsner, l'arte dei giardini paesaggistici può essere considerata come il più importante contributo dell'Inghilterra alle arti figurative: in essa si imprime in tutta evidenza la portata della rivoluzione culturale e del pensiero che, muovendosi dal Regno Britannico, coinvolge anche gli altri paesi europei.

C'è un'espressione di Horace Walpole che riesce a trasmettere in distillato, quasi con lo stessa tensione fulminante di un *haiku*, tutta la forza di quella che fu la grande innovazione estetica portata attraverso il *giardinismo* inglese Settecentesco.

E' un'espressione così felice da risultare ormai un vero e proprio *tòpos* letterario della critica e della storia dell'arte dei giardini. Riferendosi a William Kent, che egli celebra come il vero ineguagliabile eroe del gusto e della sensibilità del landscape-garden, il poeta di Strawberry Hill dice: "Egli seppe fare il grande balzo e capi che tutta la natura era un giardino"¹². Espressione di libertà, il balzo in questione è ad un tempo stesso atto fisico, il salto necessario a superare il fossato che divide il giardino della residenza dalla campagna pascolata, ed intuizione artistica, elevazione intellettuale da parte di colui che, *nato con l'istinto del genio*, fu in grado di colorare con il pennello della sua immaginazione *ogni scena che toccava con tutte le arti del paesaggio*¹³.

Cambia il paesaggio delle grandi tenute aristocratiche, e cambia il modo di guardare il paesaggio. Viaggiatori colti, turisti d'élite protagonisti del Grand Tour, si muovono per l'Europa dotati di uno speciale strumento di lettura, *la lente di Claude*. Si tratta di uno specchietto concavo, lievemente sfumato di grigio-azzurrognolo, attraverso cui i paesaggi reali sono restituiti allo sguardo come miniature pittoriche dai contorni sfumati, che assumono la remota vaghezza e l'aura dei paesaggi ideali rappresentati nelle tele dei pittori paesaggisti¹⁴.

Come denuncia il nome, fu Claude Lorraine, che di questo stesso strumento faceva uso quando dipingeva, a renderlo noto. Anche grazie a questo dispositivo ottico, il viaggiatore estetico Sette-Ottocentesco si allenava all'esercizio dell'occhio pittorico ed era in grado di cogliere l'arte del paesaggio attraverso il filtro del pittoresco.

"L'amatore pittoresco, educato alla pittura e al viaggio, possedeva un apparato di visione, composizione, punti di vista (luci, panorami, scene ecc.) che metteva in gioco all'atto della percezione diretta. Egli in realtà non voleva scoprire la natura come era ma come avrebbe potuto essere."¹⁵

In *La luce negli occhi*, Italo Calvino ci ricorda che è proprio grazie agli effetti sulla percezione del paesaggio ottenuti con l'uso dello specchietto di Claude, che si è favorita la nascita del "pathos della distanza, fondamentale componente della nostra cultura"¹⁶.

Bellezza della natura e critica del guardare

Anche quando l'occhio pittorico viene sostituito dall'occhio interiore, la visione diretta dello spettacolo della Natura e dell'arte del paesaggio accende l'immaginazione, richiama alla mente altre visioni, produce una proliferazione di suggestioni che rimandano al mito, a colte descrizioni letterarie e pittoriche, a presenze invisibili, a cangianti paesaggi interiori.

Si coltiva così lo sguardo mobile, capace di operare raccordi nel tempo e nello spazio, e che coglie il paesaggio come oggetto estetico, favorendo e guidando un'esperienza di fruizione estetica che coinvolge tutti i sensi.

Nasce una *critica del guardare*.

¹² HORACE WALPOLE, *Saggio sul giardino moderno*, a cura di GIOVANNA FRANCI ed ESTER ZAGO, Casa Editrice le Lettere, Firenze 1991. Tit. or. *The Modern Taste in Gardening*, 1771. Pag. 84.

¹³ Cfr. HORACE WALPOLE, op.cit. Pagg. 84 - 85.

¹⁴ Cfr. RAFFAELE MILANI, *Il Pittoresco. Evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Universale Laterza, Bari 1996. Pag. 15.

¹⁵ RAFFAELE MILANI, op.cit., 1996. Pag. 17

¹⁶ ITALO CALVINO, *La luce negli occhi*, in *Collezioni di sabbia*, Oscar Mondadori, Milano, 2002. Pag. 127.

"E' una critica legata a un'interrogazione: sono io a far agire la bellezza delle cose attorno a me o sono le cose a rivelarsi belle indipendentemente da me?"¹⁷.

Milani evidenzia come, a partire dal Settecento, si cerchi di trovare una soluzione "nello spettro categoriale del gusto: la bellezza, la grazia, il sublime, il pittoresco, il *je-ne-sais-quoi*, il neogotico."¹⁸

La cultura estetica moderna fondata con la trattatistica Settecentesca immette nell'arte la nozione di genio individuale come capacità di invenzione di regole inedite¹⁹. L'atteggiamento dell'artista nei confronti della natura è ancora mimetico, ma la *mimesis* (e qui si innesca il principio di quella che accadrà in seguito e che sarà riconosciuta come una vera rivoluzione estetica) può essere inteso nel senso più ampio di 'anticipare mimeticamente'.

Di lì a poco, l'artista, come la natura, sarà posto come colui che è in grado di creare il Nuovo e l'Altro.

"Così viene ascrivito al poeta il compito di raffigurare con l'aiuto dell'immaginazione non il mondo presente, ma di escogitare nuovi concetti e nuove idee, che devono ricercarsi in un universo alternativo e possibile"²⁰.

Nella stagione Romantica, il mutamento della cultura estetica diviene dunque sostanziale: si definisce il distacco da un'idea dell'Arte come *mimesis* della Natura a fronte dell'affermazione di una sua concezione che insiste sulla creazione autonoma.

"La natura ch'era un tempo anteriore al componimento poetico e disponibile per l'imitazione, ora condivide con il componimento poetico una comune origine nella creatività del poeta"²¹.

Il Romanticismo attua al contempo la separazione tra la bellezza naturale e la bellezza artistica e la fondazione della natura come fenomeno estetico. La natura viene riconosciuta come una forza creatrice: parla attraverso un linguaggio simbolico e misterioso ed all'artista è dato di decifrarlo e svelarlo.²² Giardino e paesaggio per i Romantici si connotano *in primis* come luoghi dell'immaginario, invenzione poetica, ribellione dello spirito individuale contro il manierismo e contro le mode paesaggistiche. Quella dell'Arte dei giardini romantica è una poetica che esclude la definizione di uno stile e la riproducibilità di un modello, il giardino non imita, ma rivela e lo spirito creatore dell'artista amplia e rende infinita l'immagine dell'interiorità di ogni individuo grazie all'esperienza estetica della natura.²³

Le uniche regole per comporre il giardino sono quelle del sentimento individuale, pertanto non ascrivibili in un sistema rigorosamente codificato.

Il XIX secolo si configura come un periodo di feconda produzione nella storia dell'Arte dei giardini, anche perché in esso si attua la grande stagione del parco pubblico, luogo sociale di educazione, intrattenimento ed invenzione culturale, giustamente riconoscibile come la "declinazione urbana del giardino privato"²⁴.

Per contro, il Novecento viene da più parti considerato come il periodo in cui si assiste ad una progressiva riduzione dei requisiti estetici e di figurabilità di parchi e giardini pubblici, se non addirittura come il secolo che ne decreta la morte (stessa sorta viene assegnata del resto anche al paesaggio, in uno storico convegno).

Indagare sul secolo che si è appena concluso attraverso i suoi giardini pubblici, limitandoci a mantenere lo sguardo orientato sulla scena europea, certamente ci indurrebbe a trarre

¹⁷ RAFFAELE MILANI, *op.cit.*, 2001. Pag. 40

¹⁸ RAFFAELE MILANI, *ibidem*.

¹⁹ Cfr. MASSIMO MODICA, *op. cit.* 1995, pagg. 96 – 97.

²⁰ CRISTOPH WULF, *Mimesis. L'arte e i suoi modelli*, I Cabiri, Milano 1995. Pagg. 42 - 43.

²¹ EARL WASSERMAN, *The Subtler Language*, John Hopkins University Press, Baltimore 1968. Pagg. 10- 11. Cit. contenuta in CHARLES TAYLOR, *Il Disagio della modernità*, Economica Laterza, Bari 1999. Pag. 99.

²² Cfr. PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Bari 2001. Pagg. 35 – 42.

²³ Cfr. MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Giardino e paesaggio dei Romantici*, Guerini e Associati, Milano 1998.

²⁴ GIANPIERO DONIN, *Parchi*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 1999

un'immagine piuttosto confusa e a tratti molto desolante delle più recenti trasfigurazioni della modernità impresse sulla Natura. Ma pecca di una esasperante e ideologica miopia chi sostiene che "e' forse del tutto assurdo nel Novecento cercare il giardino"²⁵, perché ignora e di conseguenza impietosamente annulla il valore e la forza innovativa dei moltissimi autori che nell'arco di un secolo hanno operato sia sul piano teorico che pratico.



Sentimento Romantico e Spirito Moderno per vivere la Natura in città: un'immagine Ottocentesca del londinese St. James Park, ed una della Sitting Area del Vasa Park di Stoccolma, progettato da Erik Glemme negli anni Trenta del Novecento.

²⁵ MARCO SCOTINI, "Dopopaesaggio. Riflessioni sulla storia recente dello sguardo", in *Dopopaesaggio. Figure e misure dal giardino*, Maschietto&Musolino, Viareggio 1996. Pagg. 11-21. L'autore precisa: "Possiamo trovare una vegetazione più o meno formalizzata, ma non il giardino in quanto tale, in quanto segno dotato di autonomo significato."

La Natura riprodotta: immagini ideali e luoghi reali nel sistema dell'Arte europea della prima metà del Novecento

La progressiva perdita di produzione della figura del parco/giardino come spazio pubblico nella città europea determinatasi nella seconda metà del Novecento, viene in qualche modo preconizzata dal cambio significativo di posizione assunto nel sistema delle arti plastiche e visive e, più in generale, dalla cultura di inizio secolo rispetto al sentimento ed alla lettura della Natura. Sedotta dal mito del progresso tecnologico, l'Arte del primo Novecento, perdendo in parte interesse per le forme di rappresentazione *della natura naturale* dopo l'eccesso di produzione di paesaggi in chiave pittoresca e sublime della pittura Ottocentesca, cominciò a rivolgersi verso una nuova estetica dell'opera.

Il tradizionale sistema delle *Belle Arti* individuato dalla critica Settecentesca ed entrato in crisi già nella seconda metà dell'Ottocento con l'ingresso di arti nuove non previste (la fotografia e il cinema per esempio), agli inizi del XX secolo vacillò sempre più fino a disgregarsi.

Al mito dell'arte 'pura', del mestiere 'sacro' e ispirato dell'artista che guarda alla Natura con lo spirito del Genio, si andò a contrapporre la concezione di un'Arte "che utilizzava i metodi della tecnologia industriale per produrre oggetti d'uso corrente, funzionali e perciò belli, caratterizzati dal perfetto adattamento della forma alla funzione dell'oggetto."²⁶ Il tema viene notoriamente analizzato criticamente da Benjamin in uno dei saggi chiave sulla cultura "dell'epoca delle masse"²⁷.

Nonostante fosse nota a tutti l'ineguagliabile energia con cui Claude Monet continuò a fare pittura di natura e natura come pittura nel suo giardino a Giverny fino agli ultimi anni della sua vita, le immagini della natura "naturale" di fatto furono espulse dalle rappresentazioni artistiche moderne.²⁸

La questione viene approfondita e dibattuta con attenzione da Paolo D'Angelo, che nel tratteggiare una "piccola storia del bello naturale" sostiene che l'arte moderna si è voluta deliberatamente presentare come anti-naturale.

"Ha voluto, cioè, accentuare appunto il dato della propria artificialità in opposizione a ogni possibile rapporto con la natura. Ha voluto rivendicare a merito e onore la sua capacità di costruire un mondo totalmente altro, che sapeva fare interamente a meno del mondo naturale. Ha voluto ribadire che la sua bellezza è tutta un fatto di costruzione, non chiede nulla alla natura."²⁹

In realtà, crediamo che questa posizione critica sia forse troppo dura. E' vero, che i futuristi, ad esempio, tuonavano contro la "decadenza della flora naturale", perché non più rispondente al loro gusto e proclamavano la creazione di una flora plastica futurista:

"originalissima
assolutamente inventata
coloratissima
profumatissima
e soprattutto inesauribile per la infinità varietà degli esemplari"³⁰.

Ma negli stessi anni, artisti come Klee e Kandinskij, destinati a incidere fortemente sul clima estetico del Novecento e ad aprire la strada ad una nuova ricerca artistica, fornivano autorevoli sottolineature teoriche sul rapporto arte/natura. E scriveva infatti Paul Klee "per l'artista il

²⁶ MASSIMO MODICA, *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma 1987. Pag. 99.

²⁷ Si fa riferimento a WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*, 1936; ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

²⁸ Cfr. per esempio, STEPHEN BANN, *op. cit.*, 1990; MARGHERITA LEVORATO, *Tendenze del giardino contemporaneo. Due esempi atestini: i giardini Nizzetto e Gasparetto (PD)* IN GIULIANA BALDAN ZENONI – POLITEO, a cura di, *Attraverso i Giardini*, Guerini Associati, Milano, 1995; pagg.225 – 239; KIM LEVIN, *op. cit.*, 2002.

²⁹ PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, 2001. Pag. 50.

³⁰ FEDELE AZZARI, *La flora futurista ed Equivalenti Plastici di odori artificiali*, Roma 1924, in ALDA MASOERO, a cura di, *Nel giardino di Balla*, Mazzotta, Milano 2004. Pagg. 96-97.

dialogo con la natura rimane la *conditio sine qua non*³¹. Il punto è che dalla rappresentazione delle forme della natura così come possono essere percepite dall'occhio umano, si passa alla rappresentazione della sua idea. In pittura si sperimentano nuovi linguaggi visivi, dato che l'arte dell'imitazione è ormai surclassata dall'uso delle moderne tecniche di riproduzione della realtà: fotografia e cinema.

Arte, Scienza e Tecnica nella visione progressista del pensiero dei primi decenni del Novecento hanno già superato prepotentemente la *Natura*, a cui viene assegnata valenza estetica in riferimento alla comprensione di un ordine, sottomesso ai principi della geometria e dell'arte.

Nel 1925 Le Corbusier scrive:

“Lo spettacolo naturale riesce a soddisfare i nostri bisogni d'arte? La natura ci commuove esteticamente, nel preciso istante in cui ci viene presentata dal caso in un ordine del tutto eccezionale; l'ordine che percepiamo è la risposta all'esigenza di sistemazione insita nell'uomo; si stabilisce un ordine naturale nel momento in cui gli elementi visibili della natura ci appaiono sotto sembianze geometriche. La natura, spesso percepibile solo in modo frammentario, ha un aspetto disordinato; la scienza ha scoperto le leggi della sua classificazione in seguito a studi secolari, e senza dubbio, attraverso una proiezione del nostro spirito ordinatore e geometrico sul caos reale o apparente del mondo. La ragione della nostra passeggiata è la ricerca di felici combinazioni. (...) La natura è bella soltanto in relazione all'arte. Quando essa ci appare fortuitamente ordinata, ci sembra bella, perché è simile ad un'opera d'arte.”³²

In termini generali, si attua quindi l'allontanamento dell'arte dalla riproduzione di una natura *naturale*. E' una vera e propria rivolta contro l'ipertrofia dell'estetica borghese del bel paesaggio pittoresco: ora ad essere indagate sono le possibilità figurative offerte da nuove sintesi poetiche, le forme pure e invisibili della Natura, il suo ordine nascosto.

Oppure, per contro, si cerca di ricrearla artificialmente.



Un'opera pittorica di Le Corbusier.

³¹ PAUL KLEE, *Vie allo studio della natura* (1923), in *Teoria della forma e della figurazione*, ed. it. a cura di M.SPAGNOL e R.SAPPER, Feltrinelli, Milano 1959. Pag. 63.

³² LE CORBUSIER, AMÉDÉE OZENFANT, *Sulla pittura moderna*, Marinotti Edizioni, Varese 2004. Pagg. 21-22. Ed. orig. 1925.



1911, *Improvisazione V (Parco)*, Wassily Kandinskij.

“Il pittore si dedica ai colori e alle forme, e poiché ama il colore in quanto colore e la forma in quanto forma li guarda in se stessi e non per sé, e quindi vede trasparire la vita interiore delle cose dalle loro forme e dai loro colori. A poco a poco egli schiude questa vita interiore alla nostra percezione, che, in un primo momento, ne rimane sconcertata. Almeno per un attimo egli libera dal pregiudizio le nostre rappresentazioni di forma e colore che si sono fraposte tra la nostra percezione e la realtà. In tal modo egli realizza il più alto volere dell'arte che consiste nella rivelazione della natura”. “ Se intendiamo la natura come universo, queste frasi si adattano a Kandinskij più che a ogni altro perché rendono chiaro che in lui non si tratta dell'arte per l'arte, ma del mondo inteso nel senso più profondo. (...) nei quadri dal 1911 in poi, si ha l'impressione di guardare dentro uno spazio colorato, quale finora non era mai esistito e le cui dimensioni non si possono misurare, ma vivere. Lo spazio...diventa un fenomeno psichico”, commenta Grohmann. (Citazioni e immagine in LARA VINCA-MASINI, a cura di, *L'arte del Novecento*, Giunti, Firenze 1989. Pagg 150 – 154, Vol. 1.).

Nel 1909 l'artista pubblicò uno degli scritti più significativi del Novecento, *Lo spirituale nell'arte*. “Non è una dichiarazione di poetica, non è un trattato di estetica, non è un manuale di tecnica pittorica”, afferma Elena Pontiggia. Di cosa si tratta? Scrive Kandinskij nella prefazione alla prima edizione: “I pensieri che espongo qui sono il risultato di osservazioni ed esperienze che ho lentamente accumulato nel corso degli ultimi cinque o sei anni. Volevo scrivere su questo tema un libro più ampio, compiendo molti esperimenti nel campo della sensibilità. Preso da altri lavori, anche importanti, ho dovuto rinunciare per il momento al progetto originario. Forse non riuscirò mai a realizzarlo”. Alla fine l'insieme dei pensieri esposti, che non hanno come oggetto l'arte, ma la spiritualità, risulta “un libro di profezie laiche, in cui misticismo e filosofia dell'arte, meditazioni metafisiche e segreti artigianali si sovrappongono e si confondono, nel presentimento di un'arte nuova. L'aurora della pittura, che Kandinskij crede di annunciare, si riverbera anche nelle sue pagine, che ci appaiono insieme incerte e perentorie, divise tra ombre e chiarore”.

Kandinskij si pone nel suo tempo come su una soglia aurorale e da lì annuncia. “La nostra anima si sta risvegliando da un lungo periodo di materialismo, e racchiude in sé i germi di quella disperazione che nasce dalla mancanza di una fede, di uno scopo, di una meta. Non è ancora svanito l'incubo delle concezioni materialiste, che consideravano la vita dell'universo come un gioco perverso e senza peso. L'anima si sta svegliando, ma si sente ancora in preda all'incubo”.

(Citazioni da WASSILY KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, Se, Milano, 1989. Edizione a cura di Elena Pontiggia).



1918, ca. Una foto d'interno dello studiolo rosso di Casa Balla. Appeso ad una mensola si riconosce il *Fiore futurista celeste e azzurro da appendere*.

Secondo Fagiolo dell'Arco, i progetti dei Fiori futuristi costituiscono il punto più alto della ricerca dell'artista. Sono opere in cui "taglia i legni e li colora fino a ridarci l'immagine (gigantesca, il più delle volte) di una natura impossibile. I fiori dovevano essere alti più di due metri oppure si dovevano appendere al soffitto, dondolanti. Un nuovo modo di arredare la casa. Anche questo tentativo di restaurare, in un nuovo senso, il culto della Dea-Natura in opposizione alla macchina-diavolo, è un lascito dell'art-nouveau (...). Balla fa un fiore alto come un albero, che però assomiglia a un armadio; traduce in termini geometrici un fatto organico, ricrea la creazione; dimostra pazientemente che anche la natura può diventare artificiale".

(in MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, a cura di, *Futur natura. La svolta di Balla 1916 1920*, Mazzotta, Milano 1998. Pag. 69). Il mondo della natura, che per secoli aveva fornito all'arte forme e figure ossequiose alle leggi della mimesi come la pittura di paesaggio e le nature morte, non sfuggì al sogno ardente dei futuristi di modificare la realtà secondo i principi della modernità. Dopo un secolo di passione romantica e due di idillio pittoresco, si torna alla geometria: "trafitta dalle linee-forza, cadenzata da ritmi sincopati, accesa da colori innaturali, la natura mutò di volto e di apparenza, avvicinandosi al mondo delle macchine, nuovi ideali del moderno; e persino il versante più poetico e lieve del regno della natura, quello dei fiori, subì da parte dei futuristi l'identico trattamento, reo com'era ai loro occhi di essere sorpassato, obsoleto, "passatista", e perciò stridente con la modernità". Nel 1924, Fedele Azari (fondatore nel 1920, a Milano, di un centro polivalente con spazi espositivi, laboratorio futurista e casa editrice), pubblica come estensore e firmatario il manifesto *La Flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali* in cui proclama perentoriamente "Basta coi fiori naturali/Dobbiamo ormai constatare la decadenza della flora naturale che non risponde più al nostro gusto nei più banali decorativismi". (citazioni e immagini in ALDA MASOERO, a cura di, *Nel giardino di Balla*, Mazzotta, Milano 2004. Pagg. 7 e 56).



1921, *Giardino asciutto e fresco*, Paul Klee. “Una volta si rappresentavano cose che si potevano osservare sulla terra, che si vedevano volentieri. Ora si manifesta la realtà delle cose visibili e con questo si esprime il fatto che ciò che è visibile, in rapporto all’universo, è solo un esempio isolato e che altre verità sono latenti e innumerevoli. Le cose appaiono in senso lato e molteplice e spesso si contraddicono le esperienze razionali del passato. Si tende a una decomposizione di ciò che è casuale”, scrive Klee nel saggio del 1920 *La confessione creatrice*, e che il critico De Serio sceglie a mo’ di didascalia per questa opera.

L’artista gioca sull’alternanza di tre colori base (beige, ocre e grigio) e sulla scomposizione dei piani: “partendo da una realtà vista, l’artista ne amplifica e sviluppa le possibilità e le potenzialità immaginative, dando vita non solo a mondi e paesaggi che attingono al fantastico, quanto al reale, ma esplicitando questa contraddizione anche a livello formale”. “Klee ha la sua dimora d’elezione nel chiuso, cauto mondo dell’esteta moderno, dove è consentita soltanto un’esperienza frammentaria. Non vi sono grandiosità in lui, non vasti panorami, ma molti piccoli oggetti preziosi”.

(Citazioni e immagini da CLEMENT GREENBERG, a cura di, *Klee*, Skira, Milano 2004. Pagg 7, 96 e 97).

Nell’opera di Klee si deposita, prima della natura, *l’idea della natura*.

Scrivono Argan: “Illustratore di idee, e non di idee astratte, ma delle immagini che, risalendo dal profondo, dalle radici stesse dell’esistenza, si chiariscono nella coscienza e diventano i moventi dell’agire quotidiano, delle idee, infine, che accompagnano la vita giorno per giorno e formano il mondo <<non visibile>> nel quale ci muoviamo: è questo il nuovo compito che, al termine di una crisi non più individuale, si propone l’artista”.

In una pagina di uno dei suoi diari, Klee nel 1910 aveva annotato:

“La sera è di una bellezza indescrivibile. Per giunta si leva anche la luna piena. Louis mi incita a ritrarre il quadro. Gli rispondo che sarebbe tutt’al più un esercizio. E’ naturale che di fronte a questa natura io sia incapace. Eppure so qualcosa di più di prima. Conosco la distanza fra la mia incapacità e la natura. E’ una questione interiore da risolversi nei prossimi anni. Non provo affatto sconforto. Non si deve aver fretta se si vuole molto. La sera è per sempre profondamente in me. Più d’un pallido sorgere di luna del Nord mi farà pensare a questa silente immagine, e a me la ricorderà sempre. Sarà la mia sposa; il mio altro io. Stimolo a ritrovarmi. Io stesso però sono il sorgere della luna del Sud”.

La ricerca di Klee fonde in una cosa sola poetica e tecnica, e appare dettata da una necessità di chiarezza interiore e dalla sua concezione dell’arte “come ricreazione complessa, multiforme, ramificata della realtà”.

(Citazioni da PAUL KLEE, *I diari 1898 – 1918*, Net, Milano 2004, con la *Prefazione* di Giulio Carlo Argan, Pagg XVI, 294 - 295)



1925 ca. Giverny. Claude Monet nel suo giardino.

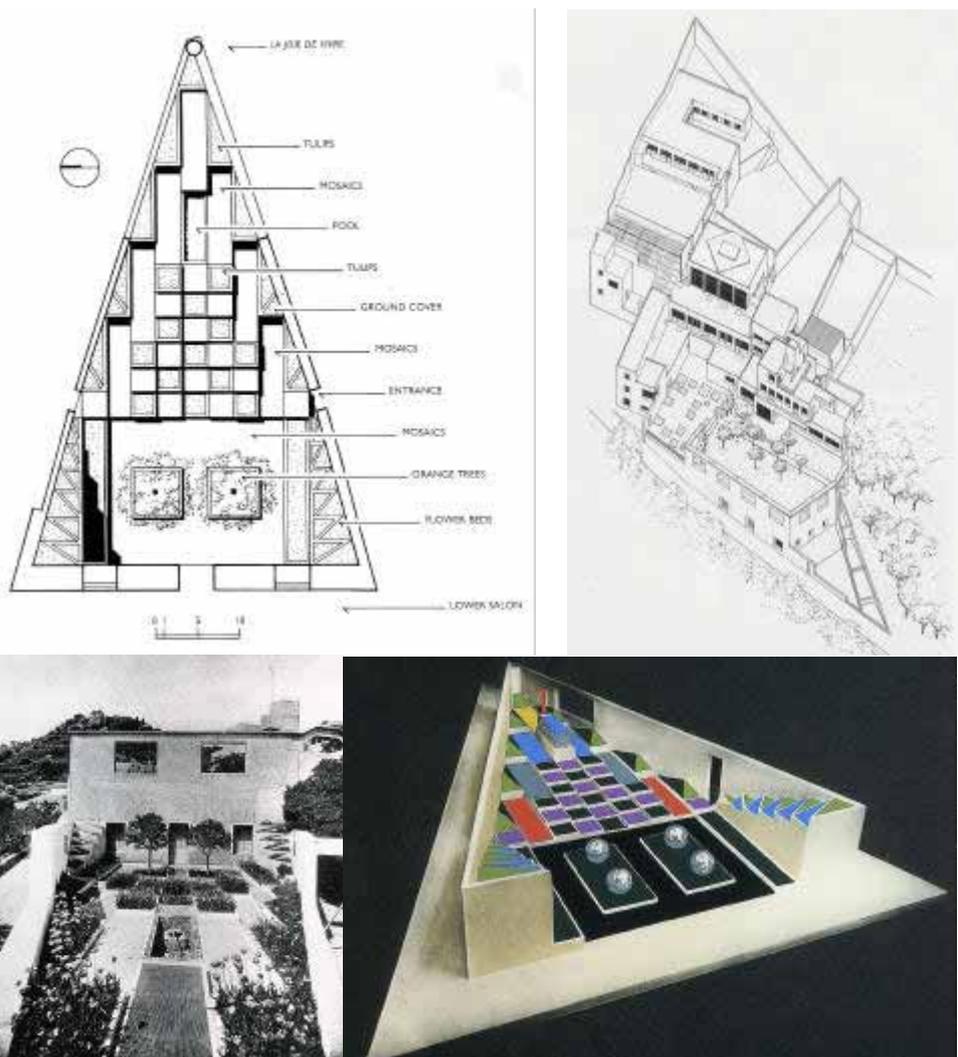
“Se nel 1924 Monet poteva dire ‘forse devo ai fiori l’essere diventato un pittore’ non stupisce la cura con cui dal 1890 fino alla morte l’artista ha seguito e curato il suo giardino. Scelto all’inizio per la vicinanza della Senna, per la bellezza della campagna intorno è stato immaginato e disegnato dal pittore per esigenze pittoriche: un modello da ritrarre attraverso il mutare delle stagioni e delle ore del giorno.”

(da DANIELA PALAZZOLI, a cura di, *Il secondo paradiso*, Fabbri Editori, Torino 1993. Pagg. 198 e 233).

Sotto, *Le Jardin à Giverny*, 1902.

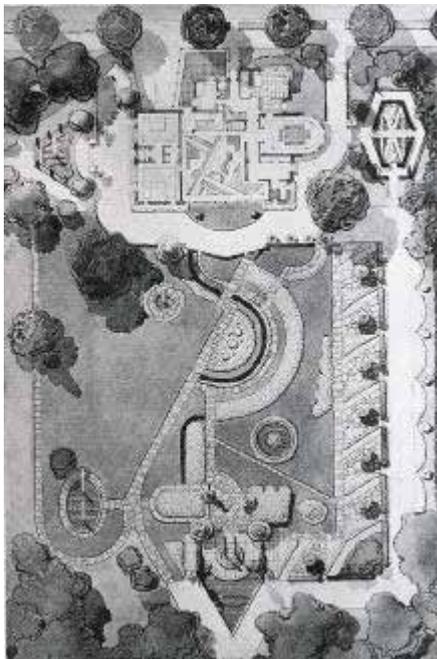
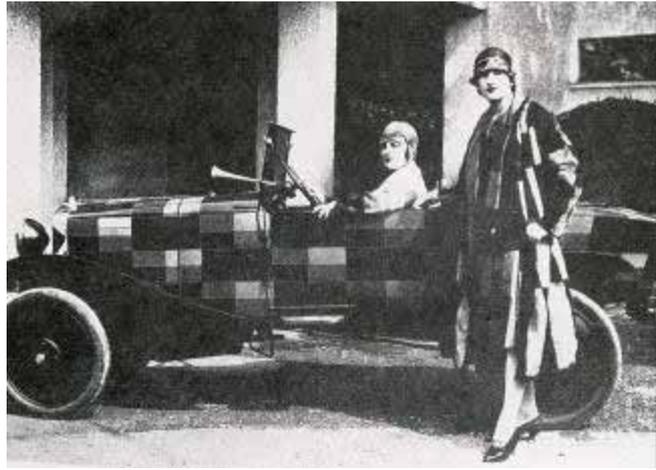
(da VIVIAN RUSSEL, *Le jardin impressioniste de Claude Monet*, Albin Michel, Paris 1996. Pag. 24).





1927. Il giardino cubista. All'architetto di origine armena Gabriel Guévrékian, che aveva partecipato con successo all'esposizione di Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi del 1925, "Giardini d'acqua e di luce", Mallet Stevens affidò la redazione del giardino triangolare della villa realizzata per Charles e Marie Laure de Noailles, intellettuali colti e influenti mecenati parigini. La Villa di Hyères, (1923 -1933) nel suo insieme di spazi architettonici chiusi ed aperti, costituisce un "manifesto edificato del senso e dei valori che coincisero, negli anni delle avanguardie, con la volontà di sperimentare idee e forme d'arte nuove e rivoluzionarie per un mondo che voltava pagina". Il piccolo giardino triangolare disegnato da Guévrékian, già collaboratore di Hoffman è assolutamente rivoluzionario: esprime la posizione estetica che si era venuta formando nel clima viennese animato da Joseph Hoffmann, per cui 'il giardino è la più felice antitesi della natura selvaggia'. Il giardino triangolare si isola dal lussureggiante spettacolo della macchia mediterranea che avvolge la villa: la geometria, i colori, le forme fissano una natura da pittura astratta. "la geometria dei giardini diventa una quadrettatura: le aiuole si trasformano in un parterre di contenitori rettangolari in cemento in cui crescono fiori e piante; l'usuale sfondo di sempreverdi qui diventa una parte razionalista che lascia trasparire il paesaggio inquadrato dalle finestre vuote". Man Ray, gira nella villa nel 1929 uno dei suoi pochi film, *Les Mysteres du Château du Dé*. "Prima di partire per il suo castello nel sud, Noailles mi dette una foto. Rappresentava un agglomerato di cubi di cemento grigio, costruito in cima ad una collina, sulle rovine di un vecchio monastero che dominava la città ed il mare...Severo e discreto, questo edificio sembrava voler dissimulare l'opulenza interna...Le forme cubiche del castello mi fecero pensare al titolo di una poesia di Mallarmé: <<un coup de dés jamais n'abolira le hasard>>. Sarebbe stato il tema del film....Entrando nella cittadina si scorge, su una collina che la domina, un castello cubista. La vettura segue fino al castello un percorso a spirale e penetra all'interno attraverso un'apertura aperta proprio nel muro, senza portale. Si scopre un grande prato circondato da un muro, le cui aperture rettangolari incorniciano il paesaggio circostante. Si potrebbe pensare di trovarsi in una galleria, con quadri ai muri. Questa era la prima parte del film..."

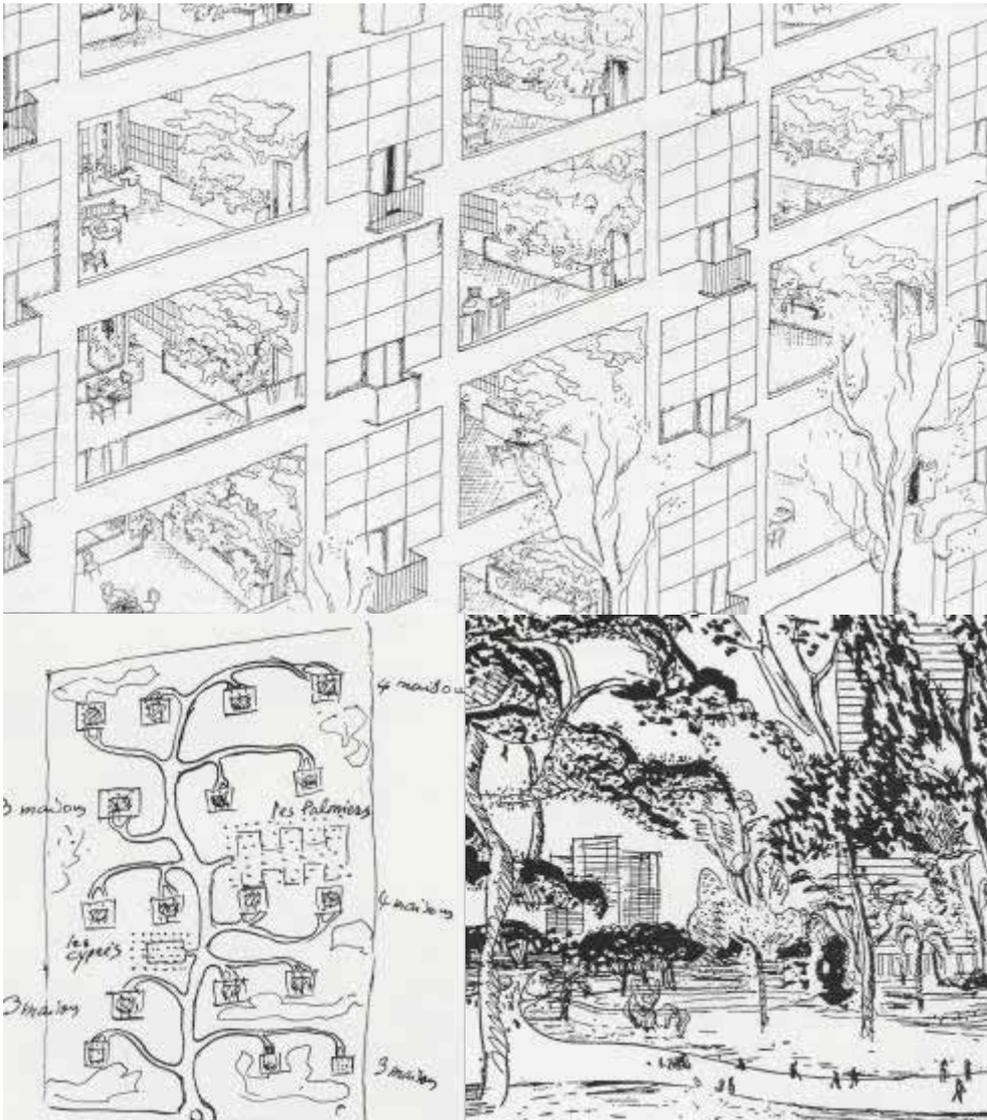
(Citazioni e immagini da PALAZZOLI DANIELA, *Il secondo paradiso. Natura e giardino nelle immagini dei grandi fotografi*, Fabbri Editori, Milano 1992. Pag. 234. E da DOROTHÉE IMBERT, *The modernist Garden in France*, Yale University Press, London, 1993. Pagg.125 – 145. DE VITA MAURIZIO, *La villa De Noailles a Hyères*, in *Professione: Architetto* 1/1992. Pagg.12 – 21.)



1914 – 1930. Nel clima culturale delle avanguardie artistiche dei primi decenni del Novecento europeo, in Francia l'arte dei giardini si evolve verso il recupero della geometrizzazione delle forme e l'esaltazione coloristica delle composizioni. L'estetica della natura costruita si orienta verso una concezione più rispondente al gusto e ai bisogni dell'epoca. Così anche la città-giardino, nella proposta elaborata da Jean-Jacques Haffner, del 1929 (immagine in basso a sinistra), si adegua: il progetto condensa in una sintesi principi compositivi propri delle opere dell'art déco e tracce di un naturalismo libero. Il tema compositivo del disco colorato rotante, al centro del disegno, appare con tenacia creativa nelle pitture di Robert Delaunay e nelle opere della moglie Sonia, raffinata artista e designer. Nell'acquerello *Omaggio a Blériot*, dipinto nel 1914 da Robert, una armonia di spirali turbinanti, dischi, figure colorate, riunisce in uno schema ipnotico gli elementi descrittivi di un avvenimento davvero moderno: il primo volo attraverso la Manica compiuto da Louis Blériot nel 1909. Guillaume Apollinaire definì questo tipo di pittura *orfismo*, per la stretta relazione istituita tra arti visive e musica.

La ricerca di una nuova estetica Novecentesca si rivolge anche agli oggetti d'uso della vita quotidiana: nella foto in alto a destra, due modelle posano fieramente *moderne* indossando abiti disegnati dalla Delaunay, con una automobile decorata con *pattern* ideati dalla stessa artista, fuori dal Padiglione del Turismo all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne, a Parigi, nel 1925.

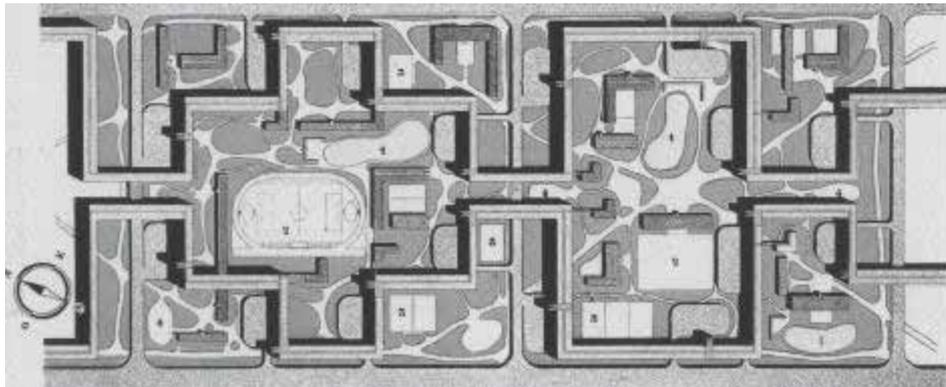
(Citazioni e immagini da DOROTHÉE IMBERT, *The modernist Garden in France*, Yale University Press, London, 1993. Pagg.33 , 53, tav. XI pagine fuori numerazione. E *The Art Book*, Mondadori, Milano, 1998. Pag. 125.)



1920 – 1930. Nel 1923 Le Corbusier pubblica *Vers une Architecture*, il testo destinato a gettare le basi dell'urbanistica funzionale, oltre che il primo e più illustre testo della collezione l' "*Esprit Nouveau*". Vero e proprio manifesto dell'architettura e della città di una nuova epoca, la trattazione si propone come un compendio teorico per una pratica impostata su un metodo chiaro e sistematico. Le avvertenze per gli architetti sono tre, e riguardano volume, superficie e pianta. "L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce", afferma il Maestro. E la città? Per risolvere i problemi della crescita urbana, Le Corbusier propugna la nota formula degli *Immeuble-villas*, unità residenziali serializzate che si sviluppano in verticale. "Se le persone colte sapessero che si possono costruire in serie alloggi di una perfetta armonia, di prezzo inferiore al loro appartamento in città, farebbero pressione sulle Ferrovie dello Stato per far cessare lo spettacolo avvilente dei treni pendolari dalla gare Sain-Lazare; farebbero come i berlinesi e sarebbe perfetto. Si potrebbero allora utilizzare gli immensi terreni della periferia. La casa in serie permetterebbe le soluzioni più pratiche e improntate a un'estetica pura".

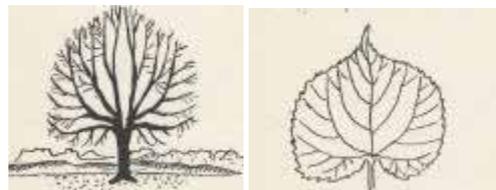
Le Corbu teorizza insediamenti-formicaio, per usare un'espressione dei suoi critici: grandi immobili concepiti come sovrapposizione di villini tetraedri, strutture ad alveolo con giardini pensili, come quello nello schizzo in alto che mostra un frammento di facciata di un gruppo di centoventi ville, ognuna a due piani, sovrapposte su cinque piani. Ma immagina anche un insediamento di villini monofamiliari fatto di cloni di *Ville Savoye* per la periferia di Buenos Aires, strutturato secondo uno schema ad albero. La visione di Le Corbu è in fondo quella di una società fortemente gerarchizzata: lui può offrire una soluzione appropriata alle richieste di ogni classe sociale.

(Citazioni e immagine in alto da LE CORBUSIER, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 2004. Pag.XX. Ed. orig. 1923. pag. 205-206 e da DOROTHÉE IMBERT, op.cit., pag.166).



Forse si può affermare che il difetto principale delle teorie di LeCorbusier rispetto al tema degli spazi aperti della città moderna, sta nel fatto che il *Maestro* si è trasformato da sensibile progettista di architetture e di spazi costruiti in *ingenuo* pianificatore di parchi spalmati come verde urbano. Il disegno del verde della *Ville Verte* altro non è che la replica standardizzata delle forme dei parchi Ottocenteschi, come il Parc Monceau ammirato dal *Maestro*. La maglia geometrica, il *rappel a l'ordre* intonato dall'edificato, si sovrappone senza toccarlo al disegno tutto sinuosità di una natura al servizio dell'*uomo comune* e standardizzata.

Il senso della natura in Le Corbusier è segnato da una certa ambivalenza: alcuni suoi scritti, i suoi schizzi dicono qualcosa che altrove nella sua opera pare venire affossato: in Le Corbusier l'idea di architettura è *moderna*, ma quella di natura è *romantica* e intrisa di un gusto *passatista*. Nel suo sguardo sul paesaggio lavora il *pathos* della distanza: il paesaggio è panorama da contemplare. Così i suoi *Immeuble-villas* sono allontanati dal contatto con la terra tramite i *pilotis*, ed il giardino viene trasferito sul tetto o in quota. Le immagini in alto lasciano intuire il senso di un distacco tra *Macchina da abitare* ed il suo intorno. Un senso di distacco tra *sublime architettonico* e *sublime della natura* che la presenza degli abitanti-bambini, determinando una miniaturizzazione della scala antropica, amplifica.

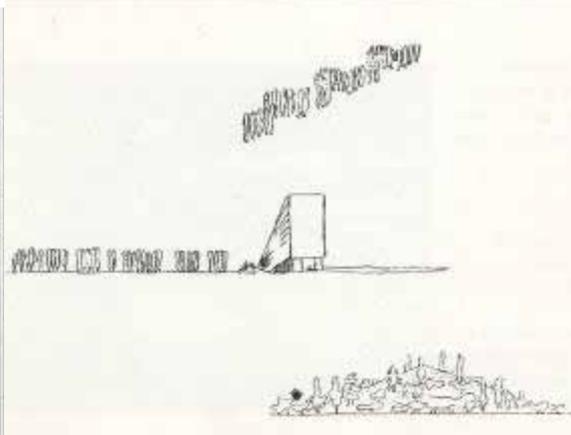
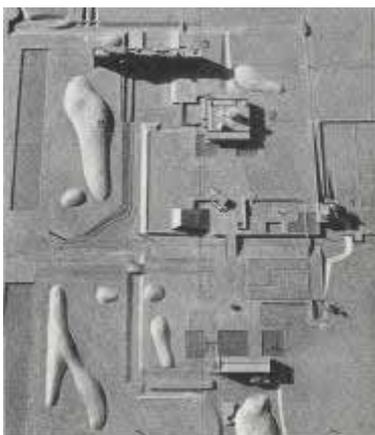


Per il *Maestro*, il rapporto tra uomo e natura, ed la comprensione di una armonia naturale produttrice di bellezza, sono riconosciuti e coltivati da ciascuno nel suo intimo, piuttosto che proposti come temi collettivi. L'esortazione a disegnare le forme e le figure della natura finalizza la missione dell'architetto, che della natura deve apprendere la *grazia*, da ritrasmettere all'opera progettata. Scrive Le Corbusier nel 1936:

"Il campo insondabile della ricchezza della natura, ecco dov'è la lezione dell'architettura: la grazia, anzitutto! Sì, questa morbidezza, questa esattezza, questa indiscutibile realtà delle combinazioni, delle generazioni armoniche di cui la natura offre lo spettacolo in ogni cosa. Dal dentro al fuori: la perfezione serena. Pianta, animali, alberi, siti, mari, pianure o montagne. L'armonia perfetta anche nelle catastrofi naturali, nei cataclismi geologici...Vorrei che gli architetti – non solamente gli studenti – prendessero la matita per disegnare una pianta, una foglia, per esprimere lo spirito di un albero, l'armonia di una conchiglia, il formarsi delle nuvole, il gioco così ricco delle onde che muoiono sulla sabbia...".

(Citazioni LE CORBUSIER, *Lettera al gruppo degli Architetti Moderni di Johannesburg*, 23 settembre 1936, in L.C., *Oeuvre complète 1910 – 1929*, edizione 1946, pag.5. Citato da PIERRE SADDY, *La ricchezza della natura*, in "Casabella" 531-532, 1987. Pagg. 42 – 51.)

1952. Le Corbusier. *Parco per Chandigarh*, capitale del Punjab, India. Plastico e schizzi. Nell'idea di Le Corbusier il suolo viene modellato come una gigantesca scultura. Colline artificiali e masse alberate vengono utilizzate per mascherare prospettive e visuali non gradite, ma anche per comporre in una unità coerente tutto il complesso che ingloba vari edifici pubblici, come il Parlamento ed il Segretariato generale. Il *materiale naturale* diventa un ingrediente manipolabile al pari di quello artificiale e le forme del piccolo si imprimono ingigantite alla scala urbana. Le collinette sembrano modellate in forma di grossi ciottoli, conchiglie o resti di fossili, del tipo di quelli disegnati e classificati come *oggetti a reazione poetica*.



Sulle teorie e sulla pratica urbanistiche di Le Corbusier si sono appuntate nel tempo molte critiche. In effetti i principi informatori della *Ville Verte* erano basati su una fiducia esagerata di dominio sul territorio abitato della serialità del blocco e l'applicazione ortodossa e interessata di queste teorie ha finito per determinare molti guai alle nostre città. In ogni caso, come si avrà modo di approfondire nella seconda parte della ricerca, non è tutta colpa di Le Corbusier!

Ecco come commenta il Vercelloni le sperimentazioni lecorbusieriane:

“Il grande maestro del Movimento Moderno, lo svizzero Charles-Edouard Jeanneret, detto Le Corbusier (1887-1965), apodittico e rigoroso applicatore dei principi funzionalismi e razionalisti nell'architettura contemporanea, ebbe un rapporto con il verde nella città particolare e ambiguo. Il suo credo prevedeva un uso del verde sempre strumentale, indifferente alla specificità della situazione trattata. L'elemento vegetale era assunto come cornice integrativa delle immagini architettoniche e urbanistiche, carenti di sensibilità, perché sempre pensate come *macchine*. (...)

In India le Corbusier, con uno sperimentatore botanico, verificò la possibilità di costruire, sulla copertura di un edificio, una grande vasca d'acqua (capace di contribuire all'isolamento termico) nella quale coltivare mostruosità idroponiche, grazie a particolari concimi concentrati.”

(Citazione da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1990. Tav. 182.)

Abituato ad essere bersagliato per tutto il corso della sua carriera, il *Maestro* dal canto suo nel lontano 1958, nella prefazione che accompagnava la ristampa di *Vers un'Architecture*, ha avuto già modo di commentare: “Dei raffinati frequentatori di saloni (a Parigi o negli USA) mi considerano oggi un architetto 'barocco'. E' la più atroce etichetta che possa essermi appiccicata. Trattato come un 'volgare ingegnere' nel 1920 (io accettai l'accusa), eccomi gettato nel fondo dell'inferno...! Ma forse c'è da rallegrarsi d'essere ancora insultati a settant'anni!!!”. (LE CORBUSIER, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 2004. Pag.XX. Ed. orig. 1923).

Nature immaginate, nature ricreate

Al passo con i ritmi della modernizzazione, e con l'accentuarsi della tendenza alla trasposizione nel *medium* dell'arte o della poesia dell'immagine progettata nell'immaginazione, l'arte finisce per assumere sé stessa come modello, fino a divenire nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta sempre più autoreferenziale. Grazie alle possibilità aperte dal progresso tecnologico, si fa grande produttrice di immagini e di natura virtuale: questa tendenza, associata a quella analogamente attiva nei sistemi della pubblicità e della comunicazione dei media, diventa ipertrofica, arriva a saturare il terreno della cultura visiva fino all'entropia.

La realizzazione di un mondo parallelo di natura e paesaggi virtuali con cui siamo chiamati a confrontarci continuamente nel nostro quotidiano, costituisce probabilmente il carattere connotativo più evidente della nostra epoca.

Sulla pericolosità della dominanza della cultura delle immagini di natura sulla cultura della natura vera, argomenta ancora Paolo D'Angelo:

“ è proprio questo passaggio, per cui l'immagine *soppianta* la natura, la sostituisce, si pone al suo posto, ed *impedisce* un rapporto reale con la cosa rappresentata, ciò che si impone a chi prende a considerare il rapporto tra immagine e natura nel mondo contemporaneo. Quel che dovrebbe mediare il contatto con la natura, si frappone tra essa e noi; quel che dovrebbe aiutarci a conoscerla, fa sì che non la conosciamo mai, e ne conosciamo soltanto i simulacri. Le immagini della natura hanno ucciso la natura, perché hanno reso impossibile, con la loro proliferazione e il loro scadimento, un'esperienza autentica del mondo naturale.”

Ma torniamo agli anni Sessanta: ogni mondo ha quasi sempre almeno un suo doppio, e così nello stesso periodo in cui per la società industriale si apre una nuova era³³, nel sistema dell'arte, come in altri ambiti culturali, si andò parallelamente sviluppando una riflessione sugli effetti indotti da questo processo di estraniamento dell'uomo dalla natura “pura” e di sovrapproduzione di ambiente inorganico. La crisi ecologica, il degrado ambientale e sociale delle città, la distruzione di risorse naturali e culturali che stavano accompagnando i veloci processi di trasformazione paesistica alla scala territoriale e urbana, sottolinearono l'urgenza di riaprire un colloquio tra arte e natura, nella dimensione del Moderno.

Andato in pezzi il patto mimetico tra arte e natura, le condizioni ed i termini della relazione tra le due *forze* risultavano cambiati radicalmente: l'arte, volendo recuperare un legame con la natura, poteva farlo solo operando in essa³⁴.

Ecco spiegata la nascita e l'affermazione dei movimenti, tra loro anche molto diversi, correntemente presentati sotto il comune denominatore dell'*arte ecologica* o *arte nella natura*: Land Art, Earth Art, Arte Ambientale, e per cui esiste una

“unica parola d'ordine (...): *uscire dall'atelier*, abbandonare le gallerie, cioè lo spazio artificiale dell'immagine riprodotta della natura, per agire direttamente sul paesaggio (...); di qui il rifiuto di produrre dei simulacri della natura con mezzi illusivi, e la scelta di operare direttamente con i materiali naturali. In questa fuga dallo spazio museale della galleria giocano certamente molti fattori, come la contestazione del circuito mercantile dell'arte, il desiderio personale di allontanarsi dalla città, la passione ecologica; ma la ragione più profonda, non contingente, è appunto a coscienza della crisi irrevocabile dell'immagine della natura. Se la *mimesis* non è più possibile, bisognerà per forza abbandonare gli spazi chiusi dove possono trovare posto solo le rappresentazioni della natura, e non la natura stessa.”³⁵

³³ “(...) quella dei *mas media*, del consumismo, del boom economico. E' segnata dalla televisione, dal satellite, dal computer e, infine, dalle videoconferenze e dai telefoni cellulari. La seconda era non si è ancora conclusa, ma ha avuto un momento di particolare intensità fra gli anni Sessanta e i Settanta con la letteratura *beat* americana, le geniali teorizzazioni di Marshall Mc Luhan, la decostruzione filosofica, le nuove filosofie della scienza, la protesta giovanile, la lotta contro le discriminazioni, la rivoluzione sessuale”, in LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *This is Tomorrow. Avanguardie e architettura contemporanea*, Testo&Immagine, Torino 1999. Pag. 53.

³⁴ Cfr. PAOLO D'ANGELO, op. cit., 2001.

³⁵ PAOLO D'ANGELO, *Immagine contro natura*, in *Ri-Vista* del Dottorato di ricerca in Progettazione paesistica, Anno 1 - numero 1- 2004, Firenze University Press.



Parallel Stress - A 10 minute performance piece - May 1970
Photo taken at greatest stress position prior to collapse
Location: Masonry-block wall and collapsed concrete pier between
Brooklyn and Manhattan bridges
Bottom Photo: Stress position reassumed.
Location: Abandoned sump. Long Island Photos: Robert K. McElroy



Sopra, Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, May 1970, performance in an abandoned sump in Long Island, New York. (immagine tratta da JEFFREY KASTNER, BRIAN WALLIS, *Land and Environmental Art*, Phaidon, London, 1998. pag. 117.
Sotto, Heribert Burkert, *Dentro le immagini*, 1977.
(immagine tratta da DANIELA PALAZZOLI, a cura di, *Il secondo paradiso*, Fabbri Editori, Torino 1993. Pag. 54).

La comunicazione e la diffusione dei risultati di quelle esperienze, spesso condotte in contesti lontani dai centri della cultura urbana, dipese fin dall'inizio dalle tecniche e degli strumenti di riproduzione visiva: cinema, fotografia, video diventano fondamentali per la loro documentazione e divulgazione.

Micidiale paradosso: le esperienze estetiche nella natura condotte dagli artisti dell'arte ecologica, nonostante l'originaria finalizzazione etica di affermazione di *realtà*, hanno finito per incrementare la produzione di immagini.

E così:

“Per quanto quasi tutti gli artisti impegnati in questo genere di attività tendano a negarlo o a rimuoverlo, questa arte vive e viene vista quasi soltanto in fotografia, ossia quasi soltanto attraverso riproduzioni. *Torna ad essere, contro ogni intenzione, pura immagine, percepita senza alcun legame con l'ambiente in cui è nata e che spesso ha fornito i materiali con cui è fatta.* (...)”

Un'arte che era nata in antitesi all'immagine torna ad essere *pura immagine* come tanta arte tradizionale, anzi persino più di essa, perché mentre per l'arte tradizionale, se anche è vero che viene molto spesso fruita in riproduzione, è sempre possibile il confronto diretto con l'opera, qui tale confronto è spessissimo o arduo o del tutto impossibile.”³⁶

Ma di questo hanno solo colpa gli artisti, o si tratta piuttosto di un problema di manipolazione di un prodotto per adattarlo alla logiche della cultura di massa, tipico dell'epoca? La necessità di una veicolazione globale e simultanea favorisce meccanismi di estetizzazione delle forme e di svuotamento dei contenuti. Non solo.

“Come Simmel ha più volte ricordato, l'accelerazione dei ritmi della modernità produce uno iato sempre più profondo tra l'aumento e l'accumulo delle produzioni oggettive dello spirito (cioè linguaggio, diritto, arte, tecnica, oggetti d'uso, ecc.) e lo sviluppo spirituale dei singoli soggetti: la cultura degli individui è sempre al traino e sottomessa a quella loro esterna. Ne viene fuori una debolezza non solo intellettuale ma anche psicologica, per cui l'uomo deve <<adorare>> come guide e punti di riferimento saldi i prodotti oggettivi ed esterni della cultura in cui vive. In questo senso l'arte sembra essere specchio dei tempi da cui è prodotta, tempi in cui l'elemento che pretende dare una garanzia, un fondamento ontologico all'esserci, è la comunicazione, l'immagine o meglio ancora la multimedialità”³⁷.

Il fatto è che le opere e le *performance* dei vari *land artist* degli anni Sessanta e Settanta che ancora oggi continuano a suggestionare il nostro immaginario collettivo, finiscono per essere assimilate come *belle immagini* completamente scollate dal contesto politico, sociale e estetico in cui erano nate: ci si dimentica che quelle opere erano il prodotto della cosiddetta contro-cultura figlia non ingenua di un'epoca di dissennato ottimismo progressista. Un fenomeno inizialmente *élitario*, ma potente e dirimpente, nato nelle pieghe del modernismo tecnologico e destinato a incidere un messaggio importante nella coscienza sociale. Un messaggio che diceva: guardate, la natura non è solo un magazzino di risorse da consumare; guardate, c'è un altro modo per vedere il mondo .

Del messaggio c'è rimasto il gesto: e su questo il sistema dell'arte ha speculato e continua a speculare. La Biennale di Venezia del 2001³⁸, per esempio, secondo Arnico è stata testimonianza “con il suo umanesimo virtuale e il suo spreco molto reale”, della tendenza ipocrita al ricorso al *politically correct* “per lavarsi la coscienza pensando di non avere responsabilità”³⁹. Quando invece:

“è proprio nei confronti del virtuale e del biotecnologico, di ogni tecnica e progresso che non si ponga innanzi tutto problemi etici, che l'arte dovrebbe prendere le distanze, per non rischiare di sfociare in una rappresentazione ipertrofica della realtà come è capitato ad Andy Warhol, il quale senza ironia e senza

³⁶ PAOLO D'ANGELO, *Ibidem*.

³⁷ E. M. ARNICO, *Premessa*, in ENRICO BAJ, PAUL VIRILIO, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eleuthera, Milano 2002. Pagg. 8 - 10.

³⁸ Una divertente cronaca della tre giorni di vernissage non-stop della 49° Biennale è quella di Natalia Aspesi apparsa su “La Repubblica” dell'8 giugno 2001 e riproposta in ENRICO BAJ, PAUL VIRILIO, op. cit. pagg. 67 – 79.

³⁹ E. M. ARNICO, *Ibidem*.

neppure una vera e propria celebrazione ha illustrato, alla meglio per l'arte, l'universo del consumo e soprattutto quello del consumo di immagini. Se l'etica scompare, né l'uomo né l'arte esistono più."⁴⁰

In ogni caso, a parte queste considerazioni di passaggio, per tracciare una linea di continuità storica tra tradizione dell'arte dei giardini e del paesaggio e sperimentazioni contemporanee, l'esperienza degli artisti che hanno operato ed operano nella cifra dell'arte ecologica costituisce una tappa obbligata di riflessione. Ad un breve *excursus* sull'arte ecologica è stato quindi dedicato il capitolo successivo.



Tre della serie di sei trittici dell'opera *The Paintings (with Us in the Nature)*, di Gilbert&George. (1971).

I due dell'*Art for All* (la locuzione è significativa e costituisce il concetto guida di uno specifico itinerario di ricerca), dalla fine degli anni Sessanta realizzano pitture a grande formato ideate a partire da fotografie scattate nella natura aperta. Nelle scene bucoliche raffigurate gli artisti inseriscono loro autoritratti in atteggiamenti meditativi: sono spettatori passivi in grado di determinare con la loro presenza un effetto surreale e straniante.

(immagine tratta da DANIELA PALAZZOLI, a cura di, *Il secondo paradiso*, Fabbri Editori, Torino 1993. Pag. 126).

⁴⁰ E. M. ARNICO, *Ibidem*.

Land Art, Earth Art, Environmental Art e dintorni

E' opinione critica consolidata che nelle diverse espressioni della cosiddetta *arte ecologica* (in particolare *Land Art*, *Earth Art* americana e *Environmental Art* inglese) risieda la connessione tra le pratiche contemporanee di disegno e progettazione del paesaggio e quelle della tradizione storica dell'arte dei giardini.⁴¹ All'inizio degli anni Novanta, Stephen Bann affermava che lì era da collocare "l'esistenza di un *continuum* di mediazioni fra l'arte, da un lato, e il paesaggio e la progettazione di giardini dall'altro"⁴².

Su un approccio critico analogo ha impostato il recente lavoro di ricerca, *Between Landscape Architecture and Land Art*⁴³, Udo Weilacher, critico e paesaggista svizzero, che sul tema fornisce importanti approfondimenti in relazione ad alcune figure chiave della progettazione del paesaggio contemporanea. La *Land Art* si afferma negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta, e nasce come movimento collegato alla riflessione minimalista. Condivide con la *Minimal Art* e la *Conceptual Art* il rifiuto dei tradizionali media artistici e l'attenzione rivolta verso nuove possibilità espressive.

Dorfles fa notare che esiste una distinzione rilevante, tra questi tre filoni artistici e le corrispondenti produzioni, legata alla individuazione di precise matrici culturali collegabili al lavoro dei land artists, di solito ignorate o trascurate dalla critica degli anni Sessanta e Settanta.

"C'erano già, non dimentichiamolo, i giardini di sabbia Zen, i giardini di muschio e gli stessi Ikebana dei giapponesi, che facevano di queste attività 'naturali' una forma d'arte a sé stante. C'erano i cimiteri svedesi coi loro recinti di ghiaia rastrellata a disegni geometrici. E c'erano le infinite varietà di parchi all'italiana, all'inglese, e in genere gli interventi sulla natura che accompagnavano o meno la sistemazione architettonica e urbanistica di un territorio"⁴⁴.

Insomma, c'erano le idee e le forme prodotte in secoli di sperimentazione e pratica dall'arte dei giardini e del paesaggio.

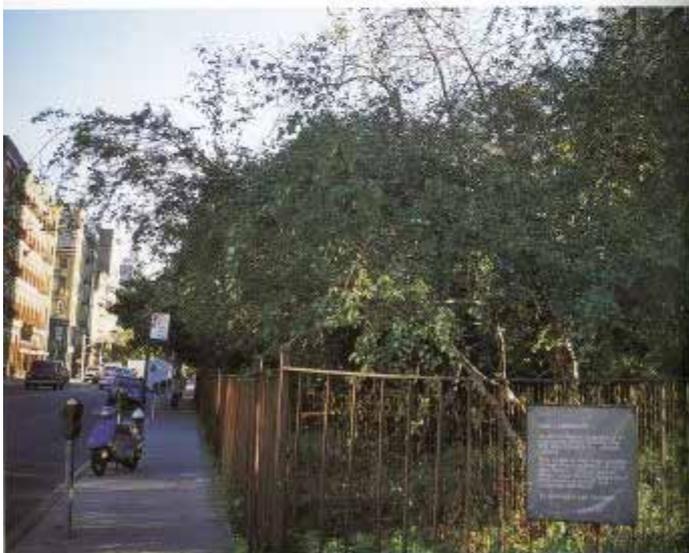
⁴¹ Cfr. STEPHEN BANN, *Giardino e arti visive: Arcadia, post-classico e "land art"*, in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, Milano 1990; pagg. 491 – 507; PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Bari 2001.

⁴² STEPHEN BANN, Op.cit. 1990; pagg. 491 - 507.

⁴³ UDO WEILACHER, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Berlin 1999.

⁴⁴ GILLO DORFLES, *Ultime tendenze dell'arte oggi*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, prima ediz. 1961. Cit. dalla Pag. 153 della diciannovesima edizione, aprile 2003.

E del resto Robert Smithson⁴⁵, autore di quella che è diventata una delle più note opere – icona della Land Art, *Spiral Jetty* (un molo di terra e roccia largo 450 cm, che si srotola per poi avvolgersi a spirale, sulle acque del Great Salt Lake, per una lunghezza complessiva di quasi un chilometro e mezzo, e che periodicamente resta sommerso nel lago), considerava Frederick Law Olmsted il precursore del movimento artistico. I parchi del celebrato pioniere del paesaggismo internazionale sono spazi dinamici di relazioni sociali e si configurano come opere mai finite, aperte al processo vivente, dice Smithson.



Time Landscape, New York.
Alan Sonfist, 1965-1978

Quello che è diverso, rispetto alle pratiche del passato, è l'approccio alla natura ed al paesaggio. L'artista lavora con la terra, l'acqua, la luce naturale, i fenomeni atmosferici, i materiali vegetali e le dinamiche temporali, intervenendo "non a scopo edonistico e ornamentale, ma per quella che potremmo definire una presa di coscienza dell'intervento dell'uomo su elementi che presentano un ordine naturale e che, da tale intervento, sono sconvolti ed incrinati".⁴⁶

⁴⁵ Robert Smithson (Passaic, New Jersey, 1938 – Amarillo, Texas, 1973), scomparso in un incidente aereo ad appena 35 anni mentre documentava fotograficamente dall'alto il suo ultimo lavoro, la *Amarillo Ramp*, è uno degli artisti più rappresentativi della Land Art. Per approfondimenti sulla figura e sul lavoro si rimanda, ad esempio, a *The writings of Robert Smithson*, Ed. Nancy Holt, New York University Press, New York, 1979; JEFFREY KASTNER, BRIAN WALLIS, *Land and Environmental Art*, Phaidon, London 1998.

⁴⁶ GILLO DORFLES, , Op. cit., 2003. Pag 153.

L'arte ecologica non può essere allora semplicisticamente identificata con un generico, arcaicizzante ritorno alla natura o con il semplice recupero dell'idea di natura nel processo formativo dell'opera. Si tratta piuttosto di riconoscere un atteggiamento estetico che fa leva sull'amplificazione della nozione di arte: paesaggio e natura, il mondo intero diventano supporto per l'opera, ed in questo senso l'arte può acquisire un potere salvifico, reale o evocativo, rispetto all'incalzare del degrado ecologico ed ambientale provocato dall'imperioso strapotere della tecnica nella cultura del *Moderno* Novecentesco. Interventi ed opere assumono però un connotato decisamente ambivalente.

E così, quando Smithson, nel 1970, con *Glue Pour*, prende un enorme bidone di colla e lo fa colare lungo una scarpata di un luogo degradato alla periferia di Vancouver, ripetendo lo stesso gesto che l'anno prima, con *Asphalt Rundown*, l'aveva indotto a rovesciare una camionata di asfalto giù per la parete di una cava abbandonata fuori Roma, utilizzerà pure l'arte "come simbolo che si accumula di senso" (dove l'asfalto ad esempio si fa mediatore dell'immagine delle strade ormai divenute "pozzi di catrame")⁴⁷ attuando una denuncia in forma concettuale, ma intanto compie un'operazione di accumulo di degrado ambientale reale.

"Quindi il ritorno dell'arte alla natura negli anni Sessanta, almeno negli Stati Uniti, è iniziato all'insegna di due strategie opposte: da un lato c'erano artisti che, con la vecchia arroganza del moderno, usavano pesanti attrezzature e autocarri ribaltabili per movimentare il terreno; dall'altro, come una volta ha fatto notare Sonfist, c'erano <<artisti che perseguivano l'idea relativamente nuova, di cooperazione con l'ambiente, considerata necessaria dato il rischio di distruzione che correva l'ambiente stesso>>".⁴⁸

Muovendosi lungo questa seconda linea di ricerca, Alan Sonfist⁴⁹, già nel 1965, aveva cominciato a darsi da fare per rigenerare un grande lotto urbano inedito nel cuore di New York City (una fascia di quattordici metri per sessanta lungo La Guardia Place), attraverso la messa a dimora di piantine di specie vegetali autoctone, a creazione di un frammento di paesaggio vegetale di immagine precoloniale che restituisse l'idea (immaginosa) di quello stesso luogo nel XVII secolo. L'opera, *Time landscape*, che a quarant'anni di distanza si presenta oggi come un bosco misto di querce in forma matura, ha incorporato, in termini minimali, la dimensione temporale come fattore strettamente connesso alla sua percezione ed alla sua trasformazione plastica, e rappresenta la pura espressione di quella *archeologia della visione* di cui l'autore si fa costruttore. A vederlo oggi senza conoscerne le origini, *Time landscape* non appare tanto diverso da un bosco urbano costruito con un pianificato e ben realizzato intervento tecnico di forestazione. Si può parlare, allora, non solo di recupero archeologico di una visione di un passato, ma anche di anticipazione di una pratica di costruzione di un immaginario, e di una revisione della topografia del paesaggio urbano in chiave storicistica e funzionale - ecologica.



Alan Sonfist, 1993 – 1995, *Narrative Landscape of Tampa*, Curtis Hixon Park (USA)

⁴⁷Cfr. LARA VINCA MASINI, *L'Arte del Novecento*, Giunti editore, Firenze, 1999. Vol. 10, pag. 527.

⁴⁸ KIM LEVIN, *Guadagnare terreno: arte nella natura e natura come arte*, in Lotus n°113, 2002. Pagg.120- 131.

⁴⁹ Per approfondimenti sull'artista si rimanda, a ALAN SONFIST, a cura di , *Art of the Land*, New York, 1983.

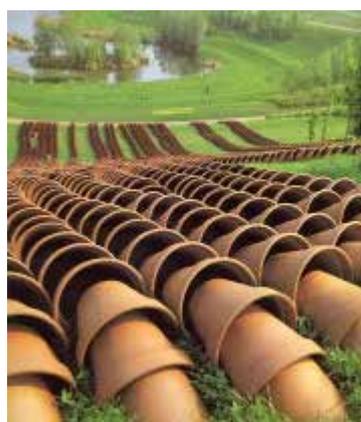
Se la Land Art tende ad essere associata a grandi spazi aperti naturali, con la realizzazione di interventi plastici o architettonici a grande scala, è fondamentale per l'impatto e la dimensione dei lavori dei pionieri americani, come ad esempio le già citate opere di Robert Smithson, o quelle di Michel Heizer (*Complex One-City*, 1972-1976), Robert Morris (*Observatory*, 1971-1977), Alyce Aycock (*Labyrinthe*, 1972), Dennis Hoppenheim (*Whirlpool. Eye of the storm*, 1973).

Questi interventi necessitavano delle tecniche e degli strumenti della comunicazione visiva per essere veicolati anche oltre il sistema dell'arte: cinema, fotografia, video divennero fondamentali per documentare e divulgare le esperienze, spesso condotte in contesti lontani dai centri della cultura urbana.

In Europa, a parte la spettacolarità dei famosi interventi di 'camuffamento' di Christo, la maggior parte dei lavori realizzati si sono attenuti ad una scala di riferimento con il paesaggio più intima e più facilmente controllabile.

Al mito dell'ultima frontiera che in qualche modo permeava il lavoro degli americani, si sostituisce in quello degli inglesi il concetto di una natura-giardino a cui riavvicinarsi.

Le sperimentazioni di artisti come Richard Long, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy e Ian Hamilton Finlay, pur approdando ad esiti tra loro molto differenziati, partivano dunque da un'idea comune del paesaggio e della natura che sembrava provenire in presa diretta dalla sensibilità del Romantico e del Pittresco, e rievocava in qualche modo l'immagine tratteggiata da Walpole di Kent che salta la barriera. E' Beardsley che sottolinea, tra i primi, l'intima corrispondenza tra le poetiche che avevano guidato la redazione dei parchi-giardini inglesi del XVIII secolo e quelle legate alla produzione delle opere di *Environmental art* del XX secolo.⁵⁰



Le mais, di Nils-Udo, a Laàs, Pyrénées Atlantiques, Francia. Maggio – giugno 1994.

The Hill, di Christine O'Loughlin, nel Parc de la Courneve, Seine Saint-Denis, France 1993.

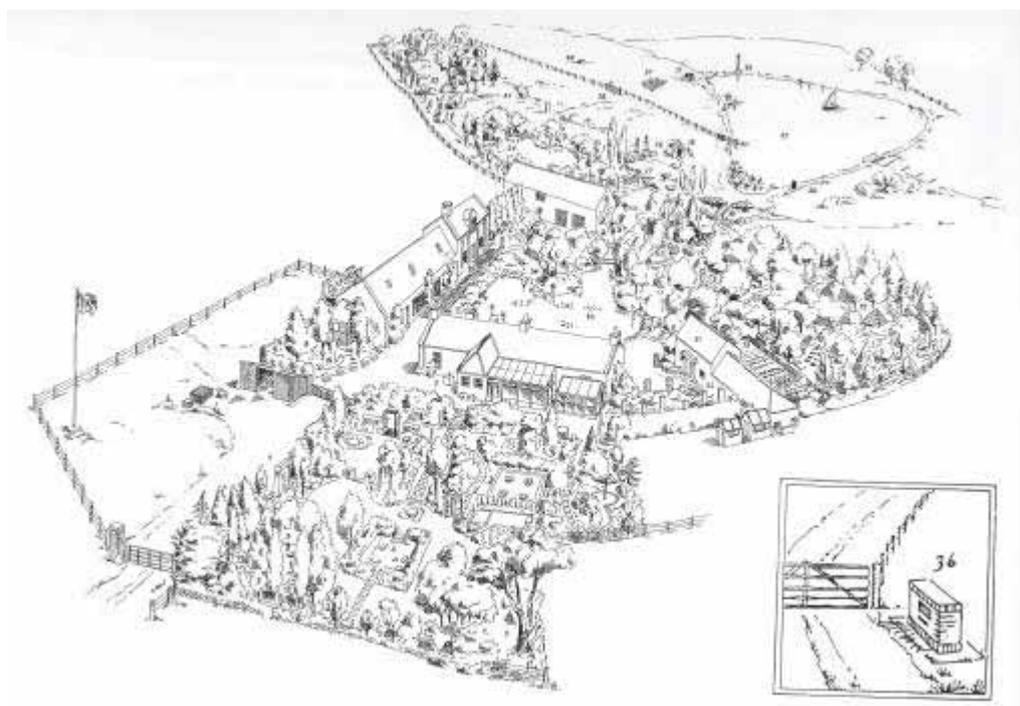
Questa precisa connessione è immediatamente evidente nel lavoro di Ian Hamilton Finlay, esponente del movimento *New Arcadians*.⁵¹ Nel 1967, l'artista, che avrà modo di dichiarare più volte che "un giardino non è un oggetto, ma un processo"⁵², comincia a lavorare alla costruzione del parco circostante il suo cottage, al confine tra Scozia e Inghilterra: collocandosi sulla linea della tradizione storica dell'arte dei giardini inglesi, in continuità stretta con Pope, Kent e Walpole, con il suo *Little Sparta* Finlay dà vita al luogo della natura colta del poeta-giardiniere-pittore del XX secolo. Dalla natura discendono imperativi etici, e attraverso il programma iconografico (fatto di epigrafi, statue, installazioni) proposto, il giardino si fa portavoce di vari temi di riflessione, come ad esempio quello della minaccia della guerra, che

⁵⁰ Cfr. JOHN BEARDSLEY, *Earthworks and beyond. Contemporary Art in Landscape*, Birkhäuser, New York, 1979.

⁵¹ Cfr. STEPHEN BANN, *I giardini di Ian Hamilton Finlay*, in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSOT, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, Milano 1990; pagg. 518 - 520.

⁵² In YVES ABRIEUX, *Ian Hamilton Finlay. A visual primer*, Reaktion Books, London 1992. (Prima edizione 1985), pag. 40. Citazione contenuta anche in PAOLO D'ANGELO, *Op.cit.*, Bari, 2001, pag. 210.

diviene poi centrale nell'elaborazione di un lavoro 'da galleria' del 1990: "A wartime garden". Qui una sequenza di lastre di pietra scolpite propone, in analogia con le tavole del *Polifilo*, un catalogo di arredi per un'inquietante visione di giardino: ordigni bellici e macchine da guerra per la scena post-edenica evocata dai conflitti attivati a scala planetaria dalle società di fine secolo. Il 1967 è anche l'anno della prima opera *in esterno* di Richard Long: *A Line Made by Walking*. La linea è segnata dal calpestio dell'erba provocato dal passaggio dell'artista, è il segno di una traiettoria di un percorso. "Ero per un'arte fatta su un territorio comune, con mezzi semplici, a una scala umana. Era l'antitesi della cosiddetta Land Art americana".⁵³



Stonypath, Little Sparta, veduta di insieme del giardino di Ian Hamilton Finlay (disegnato da Gary Hincks, 1992)

Alla luce di queste brevi annotazioni, considerando il tentativo di delineare un quadro che presenti l'evoluzione delle idee e delle forme dei parchi urbani, la riflessione sul contributo di queste espressioni dell'arte contemporanea appare centrale. *Land Art*, *Environmental Art* e dintorni, non solo hanno favorito una rinnovata lettura del rapporto naturale/artificiale e del valore estetico dei luoghi nella cultura degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, ma hanno profondamente influenzato i progettisti contemporanei nel modo di guardare e fare paesaggio. Gli interventi degli artisti che hanno lavorato nella cifra generica dell'arte ecologica nel periodo buio del verde attrezzato e della massima potenza del mito del progresso e della tecnologia, hanno il merito di aver affrontato *ante litteram* temi e questioni alla base della riflessione contemporanea sulla qualità degli insediamenti umani, e di avere allestito un universo figurativo di visioni anticipate.

Esponendoli in forma di breve elenco, possiamo fissare alcuni dei temi che l'arte ecologica ha trattato fin dalle sue prime manifestazioni, e attraverso i diversi filoni di ricerca di vari artisti, e che costituiscono importanti anticipazioni di teorie/pratiche del *landscape design* contemporaneo.

E cioè:

- La presa d'atto della necessità di ripensare il rapporto arte/natura, tenendo conto delle diverse declinazioni sia del concetto di arte (soprattutto nell'opposizione dei concetti reale/virtuale), che di quello di natura (natura naturale, natura artificiale, natura

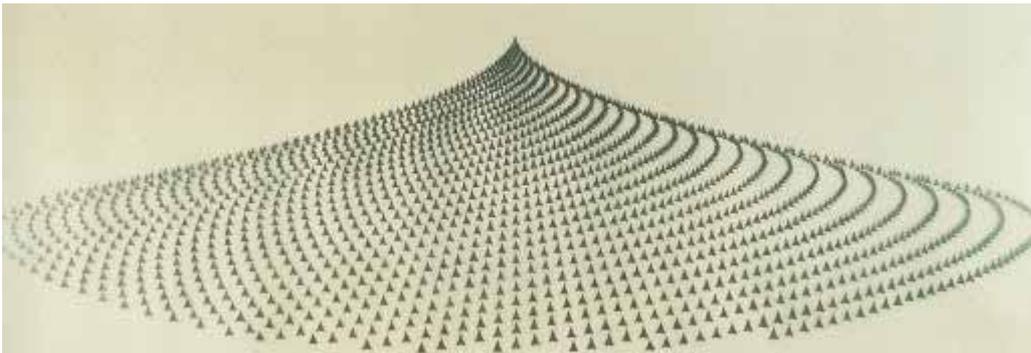
⁵³ Pag. 124, KIM LEVIN, Op. cit., 2002. Pagg.120- 131.

dominata, natura ritrovata, eccetera) introdotte con il progresso delle tecnologie informatiche e della ricerca scientifica, legate anche alla definizione aggiornata dell'idea di sviluppo (temi della sostenibilità e della limitatezza delle risorse ambientali e culturali);

- la consapevolezza del valore del tema della coltivazione della terra e del lavoro agricolo e orticolo come piattaforma pratica e teorica per la formazione di una cultura del paesaggio urbano;
- la dimostrazione che attenzione ecologica e valenze estetiche possono essere considerate non in termini seccamente oppositivi;
- la necessità di assegnare allo spazio pubblico dignità estetica e valore simbolico;
- l'addizione del valore reale della variabile temporale nei processi di costruzione dei luoghi;
- l'utilizzo di segni chiari, semplici e di ricorrenti *pattern* spaziali: linee, cerchi, spirali, labirinti, così come il ricorso a meccanismi di costruzione dello spazio basati su sequenze seriali e sulla ripetizione;
- l'attenzione ai siti degradati (cave abbandonate, zone contaminate, aree industriali dismesse, eccetera) come ambiti di riflessione progettuale per una rigenerazione in chiave etica ed estetica dei *luoghi di scarto* generati dalla modernizzazione tecnologica;
- il recupero di *figure* dal giardino e dell'idea di natura progettata anche in chiave simbolica per la costruzione dello spazio aperto,

e, in stretta relazione con questo,

- la possibilità di aggiornare il codice semantico ed espressivo della progettazione paesaggistica, liberata dall'ansia di un tipo di modernismo ostinato a voler rompere con la tradizione storica dell'arte dei giardini.



Tree Mountain – A Living Time Capsule, di Agnes Denes, a Ylöjärvi, Finlandia. Progetto 1982, realizzazione dal 1992. Una montagna conica artificiale, alta 28 metri e di 270 metri di ampiezza, prende forma grazie ad una piantagione arborea che segue andamenti ellittici. I diecimila alberi che ne compongono la copertura sono piantati uno per uno da altrettante persone: si tratta di un progetto di arte ambientale finalizzato al coinvolgimento degli abitanti nella definizione di una porzione di un nuovo paesaggio simbolico. Il progetto è stato ufficialmente annunciato dal governo finlandese durante l'*Earth Summit* di Rio de Janeiro, nel 1992, come contributo della Finlandia al miglioramento delle condizioni ambientali del pianeta. Sponsorizzato dall'U.N.E.P. e dal Ministero Finlandese per l'Ambiente, il progetto è finalizzato alla creazione di un'area protetta, per cui è stato previsto un periodo di tutela di quattro secoli! Gli schemi di piantagione sono stati tracciati in base all'applicazione di un complicato modello matematico costruito attraverso la combinazione della sezione aurea con il pattern della scorza di un ananas. Per la progettista e i sostenitori del progetto, questa iniziativa si fa promotrice di un preciso modello di vita sul pianeta, basato sui principi della sostenibilità: rappresenta l'unione tra creatività umana e grandezza della natura.

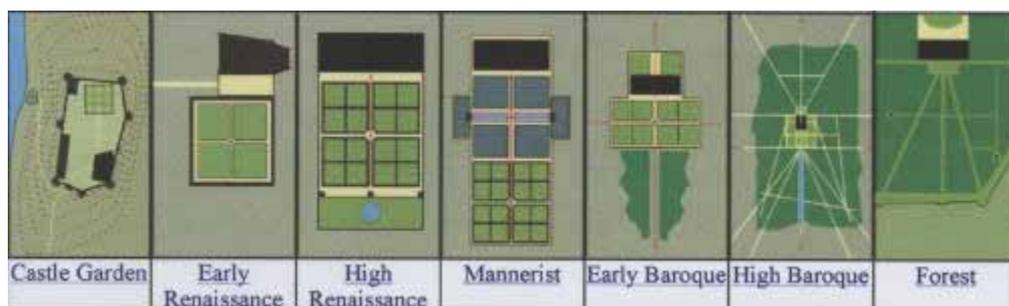
“L'autore li suddivide in numerosissimi tipi. Prima di tutto c'è il giardino di gusto *malinconico-romantico*, contrassegnato da piante di semprevivo, da rovine, da tombe (...) Il giardino di tipo *drammatico* si fa con rocce incombenti, alberi spezzati, capanne incendiate; il giardino *esotico* piantando esemplari di *Cactus cereus peruvianus* (...). Il giardino *serio* deve offrire come Ermenonville, un tempio alla filosofia. Obelischi e archi di trionfo contraddistinguono il *giardino maestoso*, muschio e grotte il *giardino misterioso*, un lago il *giardino per sognare*. C'è pure un *giardino fantastico*, il più bell'esemplare del quale si vedeva in passato nel Württemberg – perché vi si incontravano di volta in volta un cinghiale, un eremita, parecchi sepolcri, e una barca che da sola si staccava dalla riva, conducendoti in un salottino, dove getti d'acqua ti inondavano quando ti sedevi sul divano”.

Gustave Flaubert, 1874⁵⁴

Se guardiamo alla storia dei parchi e dei giardini come allo scorrere di una serie di invenzioni attuate per dare forma alle diverse idee di natura plasmata dall' arte, è grazie al concetto di *stile* che siamo in grado di mettere immediatamente a fuoco immagini identificative e segni, così come siamo portati ad individuare analogie e differenze tra i vari esiti spaziali e semantici conseguiti. Nel corso del tempo, nei giardini e nei parchi della città europea, i cambiamenti di stile (dettati dall'evoluzione del gusto, delle mode, degli ideali estetici e dalle idee di *Natura* di una società in una certa epoca), hanno determinato lo sviluppo di diversi vocabolari figurali e c'è tutto un immaginario comune consolidato che ruota loro intorno.

“Il giardino <<parla>> al visitatore non solo attraverso il significato delle sue diverse componenti, ma grazie a ciò che ogni stile esprime nell'arte, attraverso la creazione di un sistema estetico; tale sistema è denso di significati, ma la sua ricchezza di contenuto necessita di una definizione e di uno studio specifici.”⁵⁵

Lo stile viene interpretato come l'espressione di una ideale artistico collettivo, di una epoca, di una società: nel caso dell'arte dei giardini rappresenta un insieme riconoscibile di caratteri, ma anche di regole utili a modellare una composizione spaziale e a guidare la messa in forma di un progetto, attraverso la scelta di precisi *vocabolari* botanici ed apparati scenografici.



Una sfilata di schemi di stile di giardino tratta dal sito www.gardenvisit.com

Riconoscere uno stile significa quindi individuare un repertorio codificato di temi, figure, forme e di meccanismi compositivi.

Tuttavia occorre fare attenzione a non farsi prendere la mano da un eccesso di codificazione. Per esempio, visitando il sito www.gardenvisit.com, curato tra gli altri da Tom Turner, è possibile prendere visione di una fin troppo puntigliosa classificazione per stili, con un repertorio di giardini che va dall'epoca medievale al contemporaneo. Il sito è divertente, anche perché cliccando sulle varie icone identificative è possibile ascoltare una selezione di brani musicali corrispondenti per periodizzazione storica al giardino descritto (Vivaldi per il giardino barocco,

⁵⁴ GUSTAVE FLAUBERT, *Bouvard e Pécuchet*, Bur, Torino, 1995. Pagg. 86 – 87. Trad. di Gioia Angiolillo Zannino. Ed. orig 1881.

⁵⁵ DMITRIJ SERGEEVIC LICHACEV, *La poesia dei giardini*, Einaudi, Torino, 1996. Pag. 4. Ed. orig. 1991.

Philip Glass per il postmoderno, e così via). Ma una operazione come questa, di riduzione interpretativa delle forme e delle idee ad un semplice schema planimetrico, se da una parte può aiutare a comprendere alcuni principi base di composizione e di articolazione spaziale riferiti a determinati *stili*, dall'altra rischia di trasformarsi in un processo di banalizzazione figurativa e di menomazione dell'ideale estetico. Cosa ha a che fare lo schema relativo al giardino manierista con la complessità semantica del buontalientiano Parco di Pratolino, ad esempio?

Uno stile da figurina

Nel 1906 la Società Liebig, industria alimentare multinazionale, pubblica una serie di sei figurine - gioco dedicate alla storia dell'Arte dei giardini: si tratta di un dono "promozionale" per i clienti dei suoi prodotti. L'iniziativa, di matrice culturale positivista, fa parte di un programma pubblicitario avviato già negli ultimi decenni dell'Ottocento, e che prevede la divulgazione di agili materiali didattici predisposti su basi tematiche. Si tratta di piccoli cartoncini cromolitografati: sul fronte un'illustrazione, sul retro ampie didascalie. Le figurine della serie *Giardini* escono contemporaneamente sul mercato tedesco, olandese, belga, francese e italiano: si tratta di una vera e propria operazione moderna di lancio di un prodotto commerciale, attraverso la predisposizione di un originale mezzo di comunicazione⁵⁶.

Le immagini, rivolte ai figli del ceto borghese, ritenuto il più probabile degustatore dei moderni brodi liofilizzati, hanno finalità ludiche e istruttive, e quindi devono risultare credibili sia agli adulti (genitori e maestri) che ai bambini.

"Per avere la garanzia del successo, una simile iniziativa doveva essere, dal punto di vista didattico e culturale, avallata dal sapere del tempo: così l'insegnamento veicolato dalle figurine era una derivata delle idee correnti".⁵⁷

Come sottolinea Vercelloni, le immagini ricostruivano un percorso storico dell'idea di giardino europeo, fissando in una riduzione fumettistica quelle che allora ne venivano ritenute le tappe principali, codificate appunto attraverso scene disegnate e relative didascalie, fino ad arrivare alla formazione di una speciale declinazione di giardino: quello pubblico.

Ogni figurina riportava sul retro una descrizione: ad esempio, ecco una breve, significativa, citazione relativa al giardino inglese:

"lo stile manierato, che era prevalso nei giardini francesi, provocò in Inghilterra una reazione il cui indirizzo fu il ritorno alla natura".

Insomma, come una sorta di Bignami disegnato, la serie di figurine regalava la sintesi estrema di un quadro storico dell'arte dei giardini, tratteggiato con una certa disinvoltura e mettendo a fuoco per ogni epoca, assieme allo stile del giardino, anche l'immagine e le attitudini dei fruitori.

"Quasi *darwinianamente* il giardino si evolve, nella certezza della validità dell'approccio eclettico, sia nelle sue dimensioni storico-stilistiche, sia in quelle sociologiche: dopo il giardino inglese (...) il racconto si chiude con il giardino pubblico urbano, esso stesso utile e dilettevole per i ragazzi che queste figurine collezionavano, quei figli della borghesia, le cui fisionomie sono chiaramente riconoscibili nella scena.

Nel retro di questa figura è scritto:

<< Mentre una volta i grandi giardini erano, per così dire, privilegio esclusivo di qualche ricco, oggi sono aperti al pubblico delle grandi città le quali fanno a gara fra di loro per crearne di più belli. Senza attenersi esclusivamente ad alcun classico stile, ne prendono ciò che loro meglio conviene a norma delle circostanze. In tal modo, alternando con gusto le fontanelle circondate con aiuole fiorite, con le siepi di mirto o di tasso, gli alberi d'alto fusto ed i folti boschetti formanti eleganti padiglioni con capi d'opera di scultura, si arriva con elementi svariati a produrre, anche in breve spazio, gli effetti più graziosi.>>⁵⁸

⁵⁶ Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, (*Una storia del giardino europeo e) Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945*, L'Archivolta, Milano 1986. Pagg. 303 - 304.

⁵⁷ VIRGILIO VERCELLONI, *Atlante storico dell'idea di giardino europeo*, Jaca Book, Milano 1990. Tav. 176.

⁵⁸ VIRGILIO VERCELLONI, *Ibidem*.



Le figurine della raccolta Liebig. Una storia dell'arte dei giardini europea in sei tappe, dall'antica Roma al giardino pubblico Novecentesco. (da V. VERCELLONI, *Atlante storico dell'idea di giardino europeo*, Jaca Book, Milano 1990. Tav. 176.)

Da privilegio esclusivo a bene condiviso, il giardino pubblico europeo di inizio Novecento qui illustrato presenta un tono salottiero, e replica i modelli introdotti un secolo prima.

Grazioso, elegante, bello, di gusto: gli aggettivi usati sono rassicuranti. Lo spazio pubblico della città moderna, deve costituirsi come un luogo elegantemente protettivo per i bambini e per gli adulti, ed essere esteticamente conformato all'ideale ed alla mentalità borghese: le grandi operazioni Ottocentesche sulle capitali europee, l'esempio parigino in testa, forniscono tutto un catalogo di chiari riferimenti. A prevalere però sono le tipologie più controllabili, dalla spazialità interna geometricamente ordinabile, della piazza giardinata, dello *square*, del viale alberato, piuttosto che quella del grande parco naturale paesaggistico. L'immagine della figurina, rappresentativa di un vero e proprio "luogo comune", fissa quindi il prodotto evolutivo dell'ideale estetico originato nelle pieghe della cultura della borghesia sviluppatasi un secolo prima. Improntato su una visione di Bellezza di tipo "vittoriano", l'idea di giardino pubblico viene aggiornata nella cifra di un pratico eclettismo, come suggerisce la descrizione che la accompagna.

Ma cerchiamo di leggerla nel dettaglio, questa sesta figurina. Un tocco di esotismo, ampi vialetti, fioriture variopinte, siepi potate geometricamente, un padiglione sullo sfondo: qui i cittadini si possono muovere con disinvoltura come a casa loro o, se meno fortunati, sognare almeno di avvicinarsi allo stile di vita della classi più abbienti.

La grande aiuola a mosaicoltura⁵⁹, stesa come un tappeto colorato al centro della scena, riproduce lo schema di un giardino di fiori tanto in voga nel XIX secolo, e ricorda le sperimentazioni di von Pückler-Muskau⁶⁰ nella sua celebre tenuta a Muskau.

L'immagine didascalica ideata dai *pubblicitari* della Liebig di allora, si rifà senza equivoci all'idea di giardino pubblico descritta un secolo prima dalla trattatistica: Hirschfeld *in primis* e poi i suoi "liberi" traduttori italiani, Luigi Mabil e Ercole Silva. E' infatti con Hirschfeld che, come si è visto, lo stile paesaggistico viene adattato al giardino pubblico: un luogo urbano che secondo il filosofo tedesco non deve soddisfare solo esigenze ricreative e ludiche, ma avere valenza educativa. A questa idea di giardino pubblico corrisponde un tipo di Bellezza *schiettamente pratica*, composta, fatta di ordine e pulizia, come si confà all'ideale borghese⁶¹. In questo genere di allestimento spaziale di natura di città, non resta traccia della tensione estetica perseguita nelle grandi tenute aristocratiche e nobiliari Settecentesche o dei più noti grandi parchi pubblici Ottocenteschi, plasmati secondo il gusto del pittoresco o lo spirito del romantico. Il giardino pubblico di città non è più composto per rapire i suoi fruitori in un viaggio estetico del Bello di una Natura naturale o del Sublime, come accadeva ad esempio nei parchi parigini redatti sotto la regia dell'Alphand. E anche dal punto di vista funzionale, nessuna attrezzatura in più rispetto a quella disponibile in un giardino privato viene offerta.

La funzione di teatro della vita pubblica e del passeggio è quella principale, ed il giardino viene arredato esattamente come un salotto buono *en plein aire*. Sarà questo tipo di composizione stilistica, un distillato dell'ideale estetico borghese, ad essere privilegiata nell'allestimento del verde pubblico italiano delle zone dei centri storici, o dei quartieri delle nuove espansioni, dai primi decenni del Novecento fino quasi ai giorni nostri, fino a restare imbalsamata, col passare del tempo, in uno sterile *cliché*.



Sistemazione del nuovo Parco in Via Solari a Milano, nel 1935, e Giardini a S. Miniato al Tedesco ai primi del Novecento.

Tre stili paradigmatici

All'epoca della campagna pubblicitaria della Liebig, erano già ben definite due delle tre matrici stilistiche chiave del progetto di parco contemporaneo: *classica* e *paesaggistica*. Da lì a poco tempo, in area germanica, se ne affermerà una terza, quella *funzionalista*. A queste tre matrici,

⁵⁹ La mosaicoltura o coltura a mosaico è pratica di gran moda nei parchi privati e pubblici nella seconda metà dell'Ottocento, in particolare in Francia, in Italia ed in Germania, e consiste nel realizzare colorate composizioni geometriche e disegni tramite la disposizione di fiori e aiuole fiorite. Questa moda deriva dagli esperimenti dell'arte giardiniera inglese Settecentesca, ad esempio le aiuole fiorite di Repton, che preludono al cosiddetto *Victorian floral bedding*, ma anche dalle tecniche inglesi di *carpet bedding* ("trapianto a tappeto") e *flower bedding*, che i francesi rielaborano dando origine ad uno stile composito.

⁶⁰ Hermann Ludwig Heinrich von Pückler-Muskau (1785 – 1871) è uno dei protagonisti dell'arte dei giardini Ottocentesca di area germanica.

⁶¹ Quella vittoriana è una idea di Bellezza in cui "confluiscono quei caratteri di praticità, solidità e durata che differenziano la struttura mentale borghese da quella aristocratica. Il mondo vittoriano (e quello borghese in generale) è un mondo retto da una semplificazione della vita e dell'esperienze in senso schiettamente pratico: le cose sono giuste o sbagliate, belle o brutte, senza inutili compiacimenti per l'equivoco, i caratteri misti, le ambiguità." In UMBERTO ECO, a cura di, *Storia della Bellezza*, Bompiani, Milano 2004. Pagg. 361 – 363.

che definiamo paradigmatiche e che rimandano ad un arsenale di possibilità e di espressioni figurative, possono essere ricondotte quasi tutte le realizzazioni di parchi europei attuate fino all'inizio degli anni Ottanta del Novecento.⁶²

Molto sinteticamente, e operando una sorta di vigorosa limatura teorica, possiamo definire i caratteri distintivi di ognuno dei tre stili come segue:

Classico: fa uso di un assetto spaziale basato essenzialmente sul gioco tra assi simmetrici e tracciati regolari, sull'idea di una prospettiva centrale e sulla possibilità di allestire una visione dominante di tutto l'insieme o di ampie parti di esso. Le sensazioni generali che se ne ricevono sono di eleganza, austerità, cerimonialità e rappresentanza. Le matrici formali della composizione classica si ritrovano nelle costruzioni dei giardini rinascimentali italiani e dei grandi parchi Settecenteschi francesi. E' una costruzione in cui prevale una concezione architettonica dello spazio ed un ideale estetico in cui la bellezza scaturisce da principi di ordine geometrico, misurabilità, proporzione numerica, controllo visivo dello spazio.

Paesaggistico: è un tipo di composizione basata sull'allestimento di scene, primi piani e sfondi, viste, organizzati per celebrare lo spettacolo di una natura libera, non costretta nel rigore delle forme geometriche pure. Il sistema dei percorsi, basato su una rete di tracciati sinuosi, conduce il visitatore - osservatore attraverso una successione di vedute composte come quadri mobili. Prevale una concezione pittorica dello spazio. Nel corso del Novecento questo approccio

Funzionalista: è l'approccio con cui si determina la creazione di una gerarchia di spazi monofunzionali, a cui viene data coerenza formale e unitarietà complessiva.

La matrice diretta di riferimento è il *Volksparken* tedesco, in cui le diverse zone destinate alle varie attività ricreative all'aperto vengono organizzate secondo uno schema compositivo semplice e chiaro. Viene privilegiato l'utilizzo di grandi *stanze verdi*: ampi prati circondati da fasce boscate pensati per poter accogliere, con flessibilità di utilizzo, tipi diversi di attività sportive e ricreative all'aria aperta.

Durante il periodo bellico, il parco funzionalista tedesco viene pensato come contenitore di spazi per la coltivazione, come orti e frutteti, al servizio del cittadino.

Rivisitati e reinterpretati con alterne fortune nel corso del Novecento, questi *stili*, prodotto di un patrimonio canonico collettivo, costituiscono un termine di confronto costante per qualsiasi applicazione contemporanea di *landscape design*.

Come dice Lichacev, l'arte dei giardini e del paesaggio ha a sua disposizione un repertorio ampio ma limitato di forme e di figure: ciò che cambia, oltre agli strumenti forniti dalla tecnica e dalla scienza, sono soprattutto lo sguardo estetico su *singole forme e singoli elementi* e la maniera di combinarli insieme.

Appare a questo punto significativo ricordare i contributi prodotti nell'ambito di un seminario internazionale di progettazione paesaggistica, organizzato a Rotterdam nel settembre del 1985⁶³, durante cui venne messa a punto dai coordinatori una metodologia di lettura del progetto di parco contemporaneo.

L'obiettivo era quello di definire una sorta di inventario dei principi base della buona progettazione, di delineare insomma una possibile *filosofia di design* utile per la ideazione e creazione di spazi aperti d'uso pubblico. L'analisi metodologica proposta si componeva di tre momenti di elaborazione: nella prima veniva ricostruito un *metodo di progetto*, con l'interpretazione dei differenti approcci utilizzati dai progettisti per dare espressione al programma di richieste e alle suggestioni derivate dalla specificità del luogo di progetto; nella seconda si individuavano i principi di composizione utilizzati; nella terza infine venivano

⁶² Sullo stesso tema, si veda LODEWIJK BALJON, *Designing Parks*, Architectura&Natura Press, Amsterdam 1992.

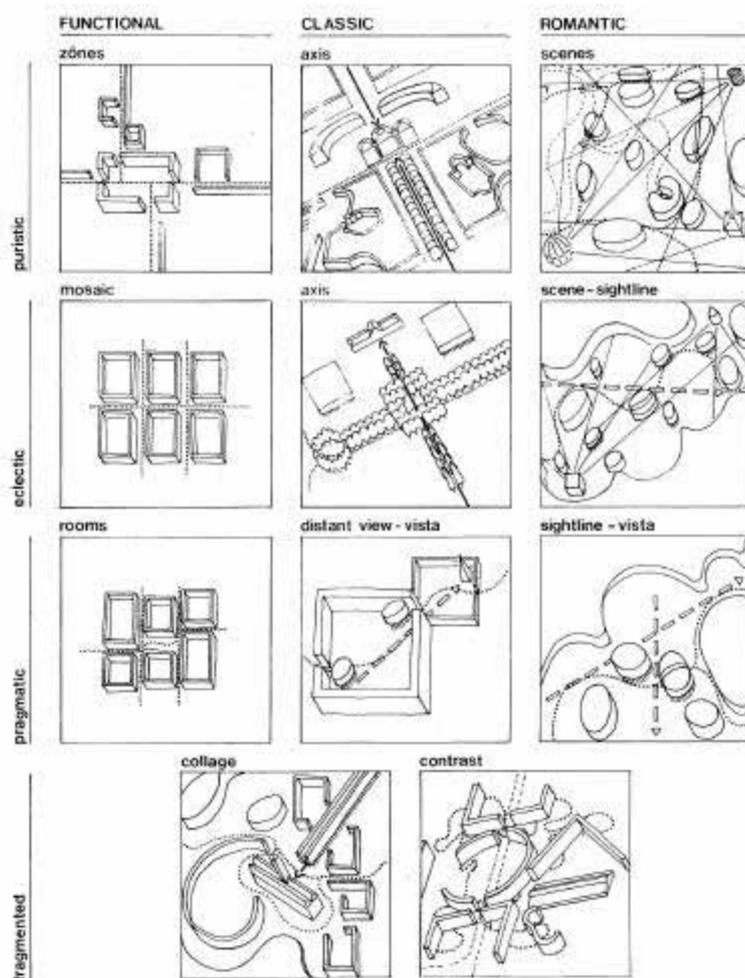
Pagg. 138– 148.

⁶³ Al seminario, patrocinato dalla municipalità locale insieme al *Department of Landscape Architecture at the Agricultural University* di Wageningen, parteciparono paesaggisti, studenti e docenti provenienti da vari istituti universitari europei. Il seminario venne incentrato sullo studio di sei progetti di parchi, i risultati del lavoro furono in seguito pubblicati nel 1990, in Vroom M.J. and J. Meeus, *Learning from Rotterdam*, New York.

analizzati quali idee di forma, spazio e design avevano portato alla configurazione finale di progetto.

Il metodo, detto di Meeus' dal nome del suo creatore, individuava appunto negli stili *funzionale, classico, romantico*⁶⁴, le tre principali e permanenti fonti di ispirazione per l'architettura del paesaggio degli anni Ottanta. Nel descrivere le tre matrici, in riferimento ai diversi approcci culturali adottati dai progettisti, veniva utilizzata la nozione di *concept*⁶⁵: un'immagine preconcepita e strutturata del progetto finale, che comprende relazioni funzionali, significati e riferimenti, ma anche la scelta di un set di regole formali o stili progettuali.

Uno schema comparativo, figurato, consente di illustrare meccanismi e tecniche compositive proprie di ciascuna matrice base e i risultati derivati dall'ibridazione tra diversi atteggiamenti progettuali. Ad ogni tipo di approccio progettuale corrisponde, nella matrice originale, una precisa idea dello spazio organizzato rispetto a zone, o assi, o scene. Mixando o integrando tra loro le matrici originali, o alterando il funzionamento dei meccanismi compositivi tradizionali, è possibile dare luogo ad un articolato repertorio di possibilità.



Lo schema di lettura degli approcci al *park design* contemporaneo definito dal paesaggista olandese Meeus, individuati a partire dalla definizione di tre principali matrici compositive: classica, funzionale, romantica. Dalla applicazione *pura* della matrice originale, si può passare ad una sua elaborazione in chiave *eclettica, pragmatica, frammentata*.

⁶⁴ Nella denominazione delle tre matrici stilistiche di base, Meeus utilizza il termine *romantico*, laddove si è preferito invece parlare di *paesaggistico*, considerando che romantico può essere definito un atteggiamento, un moto dello spirito, e non propriamente uno stile.

⁶⁵ "In the third and final stage of the analysis the designs are "unravelling", decomposed, in the search for the motive, the experience and the value judgements that lie at the base of the ordered image of the final design: the concept." In LODEWIJK BALJON, *Designing Parks*, Architectura&Natura Press, Amsterdam 1992. Pag. 293.

Il diagramma proposto da Meeus costituisce un efficace strumento per la lettura della variabilità compositiva dello spazio aperto nel progetto contemporaneo. Sottolinea soprattutto la persistenza delle tre principali matrici stilistiche storiche, di cui il progettista, attraverso un'operazione di reinvenzione e sperimentazione, decostruendo o ricomponendo, può con ragionata avvedutezza continuare a servirsi, per dare corpo ad un programma estetico.

Ognuno dei tre *stili paradigmatici* possiede dunque un suo repertorio canonico di temi, elementi formali, strumenti di progettazione: Baljon, che nel definire i tre stili archetipi utilizza il termine *moderno* piuttosto che *funzionalista*, ha composto una tabella comparativa per evidenziare i caratteri identificativi di ciascuno dei tre.

Eccola, in una versione reinterpretata e tradotta, qui di seguito.

	Classico	Paesaggistico	Moderno/Funzionalista
1. Struttura spaziale <i>espressa come</i>	Assialità e prospettiva centrale Simmetria Gerarchia Intersezione e convergenza Costruzione geometrica Unità tra palazzo e giardino	Continuità, assicurata attraverso assi visivi e scene Asimmetria Sequenza Pausa e fuoco visivo Composizione pittorica Contrasto tra edificio e parco	Zonizzazione, attraverso articolazione e connessione Simmetria disordinata Congiunzione Nodi e cardini Composizione <i>ad hoc</i> di linee e superfici, geometrie libere Giustapposizione tra edificio e verde di relazione
2. Esperienza spaziale <i>Idea di movimento</i> <i>Tipo di esperienza</i>	Confini ben marcati Forma volumetrica, astratta Spazio assoggettato Predeterminata Equilibrio statico Assialità Decorativismo Passeggiare Esperienze percettive separate Assoluta e collettiva Ordine complesso e composto	Confini vaghi Forma plastica, scultorea Spazio fluttuante Pittoresca Equilibrio dinamico Continuità Gradevolezza Vagabondare Esperienze percettive in sequenza Individuale e soggettiva Intreccio	Limiti sia marcati che indefiniti Forma astratta oggettuale Spazio penetrato Predeterminata/pittoresca <i>Gesamtkunstwerk</i> Zonizzazione Praticità Camminare, muoversi Esperienze percettive simultanee Collettiva e relativa Ordine semplice e chiaro
3. Strumenti del design <i>Patterns vegetali</i> <i>Tecnica</i>	Avenue e boschetti Siepi, spalliere, palissade Canali, specchi d'acqua Fontane, cascate Tappeti verdi Assi centrali Terrazze, gradonate Parterre Alberi e arbusti modellati in forme geometriche	Gruppi di alberi (<i>clump</i>) e sentieri come elementi figurativi con valore autonomo Ha-ha, boschetti Fiumi, ruscelli Cascate, orridi Vallette Scene Colline, rilievi Prati con animali selvatici o pecore Alberi allevati in forma naturale, piantati in gruppi o come singoli individui	Percorsi, gruppi di alberi in forma naturale, masse di arbusti tappezzanti Siepi, Alberi in filare come linee di confine Corsi d'acqua (linee e superfici) Laghetti ricreativi, getti d'acqua Campi gioco e <i>solarium</i> Assi visivi per segnalare gli accessi Pendenze Giardini di fiori Gli alberi sono utilizzati per marcare confini visivi e spaziali
	orticoltura	botanica	forestazione e tecniche agronomiche

A ciascuna delle tre matrici stilistiche, è possibile ricondurre una distinta concezione di Bello: tradizionale, naturalistica, funzionale⁶⁶. Semplificando:

“Tradizionale: Bello è ciò che è bello. Bello è ciò che appare familiare. Bello è una creazione originale.
Naturalistica: Bello è il paesaggio ri-naturato. Bello è ciò che cresce spontaneamente: estetica del giardino spontaneo. Bello è ciò che soddisfa gli occhi e il gusto
Funzionale: Bello è ciò che è facile da mantenere. Bello è ciò che è economico. Bello è ciò che è funzionale. Bello è ciò che serve a soddisfare le necessità umane.”⁶⁷.

La tabella sopra riportata schematizza i caratteri propri di ciascuno stile focalizzandone temi (punti 1, 2) e strumenti di progettazione (punto 3): un'operazione di sintesi che costituisce un valido elemento di riferimento per introdurre alcune semplici considerazioni.

1. Ogni stile di arte dei giardini e del paesaggio del passato costituiva la risposta ad una estetica della Natura e dell'Arte ed ad un'etica del progetto sviluppate nella cultura dominante, capace di esercitare una influenza unificante molto estesa nel tempo e nello spazio. Nel panorama contemporaneo si è determinata una pluralità stilistica e di linguaggi di carattere transnazionale.
2. Siamo in possesso oggi, come paesaggisti, di più codici formali e di un repertorio consolidato di *pattern* (modelli spaziali di parchi e giardini o parti di essi e modelli mentali del progettista) ormai chiaramente definiti, riconoscibili e utilizzabili per ognuno dei tre stili.
3. E' possibile applicare dei precisi meccanismi di composizione spaziale a variabile valenza simbolica e risonanza poetica. Dalla composizione prospettica, alla costruzione per scene, alla scomposizione per piani, all'uso della tecnica del collage: il progetto contemporaneo utilizza tutta la gamma di possibilità costruttive dello spazio disponibili.
4. Siamo in grado di cogliere alcune concezioni prevalenti di ideazione dell'immagine dello spazio aperto: architettonica, pittorica, scultorea, fotografica, cinematografica.
5. Rispetto ad ogni *stile*, la composizione della struttura spaziale di un parco/giardino e il modo di esperirla possono essere ricondotte alle scelte formali adottate in relazione al trattamento dei tre elementi progettuali chiave: confini, sistema dei percorsi, unità spaziali interne.

Negli ultimi decenni, caratterizzati da un ambiente culturale sempre più complesso e da un clima di crescente globalizzazione, la reazione post-moderna ai *diktat* del funzionalismo ha determinato la tendenza ad operare una rilettura disinvolta degli stili del passato ed alla loro simultanea applicazione.

La ventata di rinnovamento al tema progettuale del parco urbano portata dal concorso per il parigino Parco della Villette, ha contribuito in maniera decisiva all'affermazione di una nuova attitudine compositiva legata alle teorie filosofiche del *decostruzionismo*, largamente applicato in architettura. Il successo dell'approccio di matrice decostruzionista al progetto di parco, così diffuso soprattutto in area belga-olandese, è dovuto probabilmente oltre che alla propulsione innovativa stimolata dall'uso delle tecniche informatiche per la costruzione dello spazio, trattato a partire dalla sovrapposizione di piani tematici successivi, anche alla forza carismatica dei suoi sostenitori, Peter Eisenmann, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, ad esempio. Tuttavia, rispetto all'arte dei giardini e del paesaggio, non si ritiene quello *decostruttivista* uno stile vero e proprio, ma piuttosto un atteggiamento culturale applicato al processo progettuale, capace di funzionare più sul piano della rappresentazione e della comunicazione delle idee, o a

⁶⁶ Cfr. LODEWIJK BALJON, op.cit., Amsterdam 1992. Pagg. 257 – 260.

⁶⁷ Cit. in LODEWIJK BALJON. Pag. 260.

renderne più accattivante la composizione planimetrica, piuttosto che a produrre esiti spaziali convincenti e veramente innovativi rispetto ai temi del passato. Nel caso della Villette, in particolare, il parco acquista un valore autonomo come espressione di una ricerca artistica molto sofisticata sul piano intellettuale e teorico, più attenta alle valenze estetico-architettoniche che a quelle estetico-naturalistiche.

Baljon sostiene che, per il progetto contemporaneo, più che di stile sia opportuno parlare di *styling*.

“ lo *styling* non è la scelta di uno stile, come se si trattasse di una scelta libera e indipendente che può essere applicata dal progettista come un *ready made* oppure casualmente. Lo *styling* è qualcosa che si sviluppa durante la progettazione, qualcosa che si cristallizza e prende forma sotto l'influenza del momento. E' perciò strettamente connessa al carattere, al contenuto ed alla tecnica del momento. Non corrisponde al concetto di *styling* in uso nel design industriale, cioè rendere attraente la forma esteriore di un prodotto senza cambiarne nulla di essenziale nel contenuto.”⁶⁸

La riuscita del progetto pare dipendere oggi dalla capacità del progettista a reinterpretare creativamente i tre *stili* paradigmatici, valutandone la rispondenza rispetto ad ogni specifica condizione e contesto, miscelandone temi, meccanismi e principi.

Per decodificare in maniera convincente il variegato panorama dell'arte dei giardini e dei paesaggi degli ultimi decenni, allora, non pare più appropriato fare ricorso alla selezione di caratteri distintivi per stile o per tipo.

Nella rassegna del sito www.gardenvisit.com l'ultima icona è quella che segnala, molto genericamente, lo *stile postmoderno*. Uno stringato messaggio annuncia che esistono al momento (la rassegna presentata è aggiornata al 2002) troppi pochi modelli per costruire un diagramma soddisfacente: la composizione dello schema presentato è ispirata al disegno di nuovi parchi francesi, come il Parc Citröen, “in cui i progettisti hanno manifestato il loro interesse per la geometria costruttivista e le forme geometriche pure”⁶⁹.

In un'altra pagina, un articolo datato marzo 2004 e firmato Tom Turner, si legge: “E' un po' tardi per fare previsioni di cambio di secolo, ma la mia previsione per la progettazione del paesaggio e dei giardini del XXI secolo è che il concetto più utilizzato di cui ci servirà per analizzare gli orientamenti dal 2000 al 2100 sarà *Strutturalismo*”. Possiamo essere d'accordo?

Tendenze progettuali, tipi di parchi

Un tentativo di riordino del quadro degli orientamenti culturali del progetto di verde⁷⁰ di fine secolo, venne fatto qualche anno fa' anche da Lucius Burckardt, che, prendendo spunto dal *Lausanne jardins* del 1997, prima edizione della manifestazione espositiva svizzera di giardini con carattere transitorio, arrivò a proporre sei categorie di lettura: *dei professionisti disciplinati; artistici; architettonici; poetici; naturalistici; sociali*.

Nel presentare e descrivere le diverse direzioni progettuali rilevate, i toni del critico oscillavano tra la divertita autorevolezza e la provocazione ragionata, e l'autore poi preferiva avvertire:

“Nessuno si offenda per questa classificazione: io stesso non ne sono soddisfatto, anche se qualsiasi elenco di questo genere finisce per essere allo stesso tempo ingeneroso ed illuminante.”⁷¹

Forse la classificazione suggerita era davvero ingenerosa, e non solo perchè utilizzava a supporto dell'indagine critica un territorio assolutamente parziale come quello dei *festival*⁷². In riferimento allo stesso articolo Biagio Guccione, nel difendere *l'identità dello specifico*

⁶⁸ LODEWIJK BALJON, *Designing Parks*, Architectura&Natura Press, Amsterdam 1992. Pag. 136. Traduzione di Anna Lambertini.

⁶⁹ <http://www.gardenvisit.com/s/pms.htm>

⁷⁰ LUCIUS BURCKARDT, *Tendenze attuali dell'arte dei giardini*, in “Domus” n° 817, Luglio-Agosto 1999. Pagg. 4/6.

⁷¹ LUCIUS BURCKARDT, *Op. cit.*, 1999.

⁷² Cfr. BIAGIO GUCCIONE, *Parchi e giardini contemporanei. Cenni sullo specifico paesaggistico*, Alinea, Firenze 2001. Pag. 10.

paesaggistico, richiama giustamente una riflessione sulla peculiarità disciplinare e professionale dell'architettura del paesaggio e argomenta:

“Credo che questa lettura possa essere condivisa nella sua funzionalità didascalica, perché aiuta ad interpretare le componenti di un progetto di area verde, ma non può essere assunta quale chiave di lettura per decodificare le tendenze reali nella progettazione paesaggistica. Infatti, nel momento in cui ciò si verifica (...), il progettista che si identifica in una di queste tendenze si pone da solo fuori dalla grammatica compositiva di un parco o di un giardino. Insomma il paesaggista, nell'accezione moderna del termine, deve possedere in sé tutte le conoscenze sopra indicate”.

L'articolo però ci offre la possibilità di evidenziare un aspetto determinante del progetto di parco del XXI secolo. Nell'enumerare una serie di differenti orientamenti, Burckardt individuava e descriveva varie declinazioni di giardino contemporaneo, mettendo in risalto una progettualità indirizzata a rinnovare un tema per lungo tempo abbandonato e verso cui il progettista, iperstimolato dalla sconcertante ricchezza di suggestioni e spinto dalla foga di aggiornamento di un filone figurativo, pareva in qualche caso essersi lasciato prendere la mano.

Negli anni Novanta, il *giardino*, uscito definitivamente dalla crisi di memoria in cui era stato gettato per una parte del lungo Novecento⁷³, ha riconquistato una sua piena visibilità come indicatore etico ed estetico di una rinnovata cultura dello spazio aperto pubblico. Visibilità che è destinata a crescere all'inizio del XXI secolo.

“*Jardins insurgents*”, *Giardini ribelli*, è per esempio il titolo accattivante assegnato alla seconda edizione della Biennale di Architettura del Paesaggio di Barcellona.

La mostra dei progetti (selezionati nell'intervallo temporale 1996 – 2000), svoltasi nell'aprile del 2001, comprendeva una selezione di più di 200 lavori, ed era così presentata dal comitato organizzatore:

“Nel corso degli ultimi anni, siamo stati testimoni dell'impulso che è stato dato ad uno dei temi del discorso paesaggistico: trovare, nel verde, il potere di rinnovare e trasformare il nostro ambiente, come strategia di miglioramento e di gestione dello spazio aperto e sinonimo di giardino, opera per eccellenza destinata alla contemplazione e all'esperienza dei sensi. Il dibattito, di conseguenza, pone l'accento sul giardino come rivendicazione di un certo spirito del fare, come paradigma progettuale, come strategia di colonizzazione di spazi senza valore, come tecnica di controllo dei materiali e dei tempi – processi naturali –”⁷⁴.

Giunta nel marzo 2006 alla sua quarta edizione⁷⁵, la Biennale ha spalancato una finestra su un ricco e spettacolare panorama europeo di interventi.

La cura delle diverse edizioni ha portato, tra le altre categorie di progetto paesistico, all'individuazione di una lunga lista di tipologie di parco e giardino, di cui però non viene fornita una specifica descrizione.⁷⁶

La classificazione adottata dai curatori fin dalla prima edizione della Biennale del Paesaggio di Barcellona (che prendeva in considerazione opere e progetti realizzati dal 1994 al 1999), è stata ripresa anche nel repertorio sul parco contemporaneo curato dall'Osservatorio Città Sostenibili del Politecnico di Torino⁷⁷, che l'ha integrata con ulteriori tipologie⁷⁸.

⁷³ Con riferimento alle riflessioni di BERNARDO SECCHI contenute nella *Prima lezione di urbanistica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2000. Nel Capitolo V, parlando a proposito del passaggio dalla città moderna alla città contemporanea e dei profondi mutamenti culturali e delle trasformazioni che ne hanno segnato il territorio nel corso del Novecento, l'autore lo definisce come il <<lungo secolo>>. Pag. 83.

⁷⁴ Traduzione dell'autrice da CARLES LLOP, JORDI BELLMUNT I ALFRED FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, Comitè Organitzador, in *Catàleg de la 2a Biennal Europea de Paisatge 2001*, Col·lecció Arquithemas n.º 11, Barcellona 2002. Pag. 11.

⁷⁵ La prima edizione, “*Rehacer paisajes*”, dedicata ai paesaggi ricostruiti in spazi dimenticati o lasciati senza identità, individua fino a 23 tipologie di intervento in cui collocare il campo operativo del paesaggista.

⁷⁶ La classificazione della Biennale di Barcellona individua in particolare le seguenti tipologie di parco e giardino pubblico: giardini e spazi aziendali, giardini di complessi residenziali, giardini e spazi di pertinenza di strutture pubbliche, giardini urbani, giardini e parchi commemorativi, parchi industriali, parchi agricoli, parchi archeologici, parchi naturali, parchi non urbani, parchi urbani, parchi urbani metropolitani.

⁷⁷ *Giardini: indagine sugli spazi a verde della contemporaneità. Tra Arte del giardino e Architettura del Paesaggio*, Osservatorio Città Sostenibili, Dipartimento Interateneo Territorio, Politecnico di Torino. *Database* iconografico e documentario a cura di RAFFAELLA SPAGNA, sito web: www.ocs.polito.it/giardini

La gamma tipologica, piuttosto ampia, sforzandosi di incasellarlo in categorie funzionali e di uso, non riesce a rappresentare con convinzione il prorompente polimorfismo ed il pluralismo estetico, morfologico, funzionale del panorama contemporaneo: è facile rilevare come più caratteristiche tematiche e tipologiche possano insistere in un unico elemento (un parco può essere al contempo di tipo industriale, urbano, di margine fluviale, come ad esempio il *Parque de Tejo e Trençao* a Lisbona, tanto per citare un caso concreto tra i più conosciuti).

Del resto persino gli stessi curatori della Biennale sottolineano l'opportunità di mantenere in operazioni inventariali come queste, che hanno per oggetto un'entità per sua natura fortemente polisemica, dinamica e mobile come il paesaggio, un atteggiamento il più possibile flessibile.

Il pericolo nel ricorrere ad eccessive schematizzazioni, qui, è quello di perdere di vista proprio la natura intrinseca di parco e giardino, che incorporando la dimensione temporale come costitutiva della loro forma, si connotano sempre come opere aperte e sensibili ai cambiamenti. Caratteristica che nel progetto contemporaneo, portato a confrontarsi con i nodi paradigmatici della cultura post-moderna (complessità, eterogeneità, molteplicità, ipertestualità) è destinata ad accentuarsi ancora di più.

Nel presentare la rassegna di parchi contemporanei europei che chiude il suo "*Il giardino e la città*", Giovanni Cerami sottolinea l'inutilità ad operare precise classificazioni e, scegliendo una schedatura di tipo geografico, per città, preferisce considerare i progetti illustrati piuttosto come un abaco di soluzioni diverse, apparentate "dal fatto di essersi poste come risposta ad un comune problema che costituisce, quindi, la loro cultura generatrice"⁷⁹.

Un dato è evidente: siamo ben lontani, oggi, dal poter adottare il convinto ordinamento di tutte le possibili e perseguibili strategie di colonizzazione estetica della natura, esibito nel *Manuel de Architecture des Jardins* del Boitard⁸⁰ (e su cui ironizzerà senza pietà Flaubert, in quel suo incompiuto progetto di una *enciclopedia della stupidità* che è il romanzo *Bouvard e Pécuchet*). E neanche, come si è visto, ci è d'aiuto osservare lo stesso rigore classificatorio esposto da Edouard André nel suo noto *Tableau Synoptique*⁸¹, dove, con minuziosa attenzione e piglio positivisticò, viene fornita una visione sistematica delle tipologie Ottocentesche di verde urbano. Nel *tableau* i parchi si dividono solo in due grandi famiglie, pubblici e privati; i giardini mantengono un più ampio spettro tipologico, suddivisi secondo una ulteriore caratterizzazione, a seconda che si tratti di giardini destinati a far prevalere l'Utile o il Bello.

"Il parco è una vasta estensione di terreno recintato, destinato alle passeggiate e agli esercizi fisici, igienici e ricreativi. Si divide in due sezioni: il parco privato ed il parco pubblico."

Afferma l'André, e più avanti, dopo averne spiegato brevemente l'origine dei primi parchi osserva:

"Governi statali e amministrazioni comunali hanno compreso che niente potrebbe renderli più popolari e sarebbe più favorevole all'igiene e alla salute pubblica che moltiplicare il numero di parchi pubblici.(..)

Le varietà dei parchi pubblici è al momento così ricca che è possibile considerarli rispetto alle diverse condizioni del suolo, del contesto, del clima e della destinazione d'uso"⁸².

Le quattro tipologie di parco pubblico individuate dall'André (*des promenades et des jeux, des villes d'eaux, de lotissements des villes, funéraires*) sono legate ad altrettanti ben definiti assi tematici, che allora trovavano un loro sviluppo autonomo in risposta a precise necessità urbane:

1. il tema ricreativo, con la *promenade* e i giochi;
2. il tema dell'*abbellimento*, salute e bellezza sono i caratteri esibiti dalle cittadine termali;

⁷⁸ Le categorie in questione sono: Giardini e parchi tematici, Giardini di e per l'arte contemporanei, Giardini effimeri, Parchi di bonifica, Parchi di margine (urbano, fluviale, marino, ecc.).

⁷⁹ GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città*, Laterza, Roma Bari 1996. Pag. XXI.

⁸⁰ PIERRE BOITARD, *Manuel de Architecture des Jardins*, 1857. Si tratta di uno dei modelli esemplari di manualistica Ottocentesca in materia di arte dei giardini.

⁸¹ *L'art des jardins: traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris 1879.

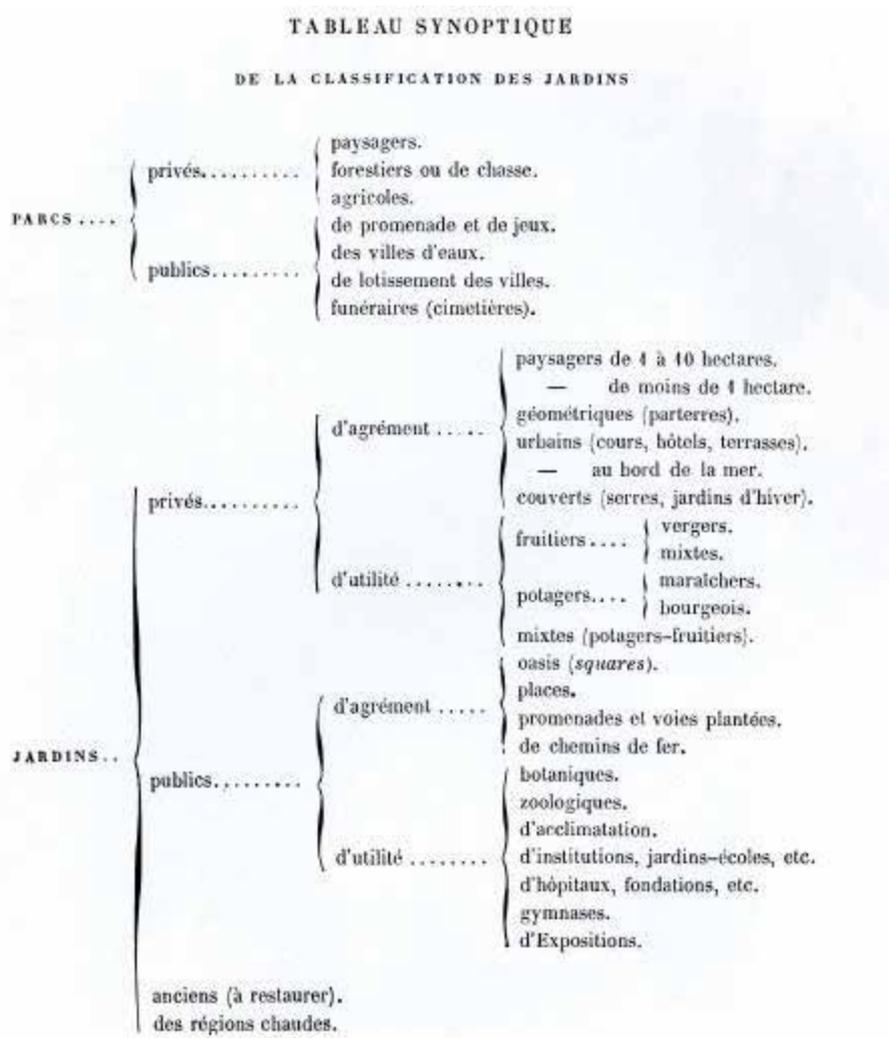
⁸² EDOUARD ANDRÉ, *L'art des jardins: traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris 1879. Pagg. 186 - 200.

3. il tema del vantaggio economico e della qualità: il parco come promessa di bellezza e di accrescimento del valore fondiario nelle nuove urbanizzazioni;
4. il tema della memoria e della quiete (e dell'igiene pubblica): i parchi cimiteriali.

Oggi che il parco urbano non è destinato più solo ad occupare il centro di un tessuto costruito consolidato, e che l'aggettivo *urbano* può riferirsi indifferentemente alla città compatta, diffusa, storica, di nuova espansione, il repertorio si è ampliato notevolmente in risposta ad un numero maggiore di necessità. Il parco si riafferma così come laboratorio di sperimentazione di nuove regole e nuovi significati non solo in relazione alla rifondazione del suo valore come spazio pubblico della città, ma anche rispetto alla sua riconsiderazione come elemento di costruzione di nuovi paesaggi, alla scala micro (dimensione di vicinato e di quartiere), meso (urbana) e macro (metropolitana e territoriale).

I temi sopra citati si intrecciano variabilmente, dando luogo ad una complessità simbolica, morfologica e funzionale, che trova la sua efficace espressione in una parola chiave tanto abusata, quanto calzante: *ibridazione*.

Il semplice ricorso all'uso dei concetti di stile e di tipo non sembra pertanto essere più tanto adeguato. Pare il caso di individuare altre categorie di lettura.



Edouard André, tavola tratta da *L'art des jardins: traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris 1879. Pag. 200. L'André, nella sua opera ampia e sistematica, nel trattare i principi generali della composizione dei giardini distingue tra: *regole, generi, scene, stili*.

PARTE II. *ITINERARI (TRA ETICHE ED ESTETICHE DEL CONTEMPORANEO)*





Foto Carlo Fei. Tokyo, 1999.

3.

FARE PARCHI PER LE SOCIETÀ DEL XXI SECOLO

A chiusura di una rassegna di *modelli* di parco in chiave etica/estetica presentata nel capitolo precedente, si è scelta per il parco urbano del XXI secolo, la definizione di spazio etico ed estetico. Il parco urbano è *sempre* un contenitore di valori etici, oltre che estetici: è la manifestazione di un pensare e di un fare *sulla natura e sulla città*, e costituisce la rappresentazione di un'idea di spazio sociale e di comunità urbana.

Come luogo per la vita di tutti i giorni e teatro delle relazioni sociali nel quotidiano, ogni parco costituisce una risposta estetica a bisogni e necessità del cittadino urbano: realizzarlo implica la capacità di dare corpo ad un sistema di materiali, culturali e naturali, e di elementi, reali e ideali, visibili e invisibili. Il paesaggista è il traduttore di un *clima estetico* generale e agisce a livello locale per dargli forma e sostanza in un ambiente vivente.

Se uno dei caratteri della contemporaneità è costituito dalla velocità dei mutamenti di luoghi e bisogni (individuali e collettivi), dal carattere dominante dell'ubiquità, e dal senso di contrazione dello spazio e del tempo, se la produzione di merce immateriale e realtà virtuale ha acquisito un ruolo preponderante nella economia della globalizzazione, quali sono oggi i più significativi valori in gioco per il progetto paesaggistico che si confronta con i processi e le regole della modernizzazione? E ancora, in che modo possiamo fare tesoro della eredità, buona e cattiva, ricevuta dalla tradizione del Movimento Moderno e dalla retorica del Post-Moderno? Sono questi i principali nodi tematici affrontati nel primo paragrafo, in cui si cerca di porre in evidenza il significato dei concetti di *qualità*, di *memoria*, e di *identità*, paradigmi strategici del progetto urbano e paesaggistico, rispetto ai processi di modernizzazione che hanno determinato le trasformazioni della città nel corso del Novecento.

Nella città che oggi più che mai "è mobile, va, non è ferma"¹, incerta nella definizione dei suoi limiti, delle sue forme, anche il parco, come idea e come spazio urbano, cambia i suoi connotati. Uno dei rischi più evidenti delle città-metropoli-megapoli dell'epoca digitale, è quello della perdita del senso dello spazio e di una metrica spaziale, ("l'energia che sprigiona il territorio post-metropolitano è essenzialmente de-territorializzante, anti-spaziale" afferma ad esempio Massimo Cacciari²), e, di conseguenza, di una sua leggibilità.

Ben lontano dal riproporre asetticamente i modelli plasmati nella concezione Ottocentesca, il parco urbano contemporaneo si candida a diventare figura di misura, di controllo dello spazio, un luogo di lettura di uno *spazio-tempo del territorio*. Il parco non è un contenitore chiuso (destinato a promuovere esperienze surreali di natura, divertimento, cultura, *cronicizzate come la malattia negli ospedali*)³, bensì un ambito di relazioni aperte, interne ed esterne: con i cicli della città, da cui dipende per la sua sopravvivenza e la sua durata nel tempo, con quelli della natura, che ne costituisce il principale elemento di definizione, con quelli delle ritualità sociali della comunità che lo vive.

Il parco è prima di tutto un *luogo per abitare la città* che presenta elevate capacità di adattamento, morfologico, figurativo e funzionale, alle diverse sollecitazioni che la città stessa, trasformandosi,

¹ MASSIMO CACCIARI, *La città*, Pazzini Editore, Rimini 2004. Pag. 13.

² MASSIMO CACCIARI, op.cit. Pag. 50.

³ Si fa qui ancora riferimento alle riflessioni di Cacciari, che contrappone il concetto filosofico di *spazio chiuso*, in cui l'esistenza metropolitana viene congelata, che "naturalmente non è soltanto l'edificato definito in base ad una funzione, a una sola 'proprietà'; è anche, e più ancora, il quartiere 'residenziale' e basta; spazi chiusi sono i parchi divertimento, dove il divertimento stesso viene 'cronicizzato', come la malattia negli ospedali, l'istruzione nelle scuole o nei campus, la cultura nei musei e nei teatri". MASSIMO CACCIARI, op.cit. Pag. 51.

determina. La varietà morfologica e funzionale dei parchi del XXI secolo molto dipende dal cambio di visione rispetto alle trasformazioni urbane: parco e giardino diventano strategie di rfigurazione, acquistano valore come vuoti strutturanti di un sistema, come elementi di qualificazione estetica puntuale, di ricostruzione di un'immagine e di una idea di città, in cui naturale e artificiale si compenetrano l'uno nell'altro, virtualmente e realmente. Con l'obiettivo di riconquistare per la città una metrica spaziale, una continuità figurativa, una funzionalità ecologica, i nuovi parchi nascono negli spazi residuali lasciati dalle nuove infrastrutture, nei frammenti svuotati di tessuto costruito, come strategie spaziali di riqualificazione ambientale, come collante tra pezzi di città sparsi nel caos che i processi di urbanizzazione hanno prodotto, e continuano inevitabilmente a produrre. La dominanza del concetto di ibridazione come carattere esplicativo della varietà e variabilità delle recenti esperienze di *verde urbano*, rende appropriato l'uso della definizione di *specie di parchi*. Rispetto a questa si propone una classificazione delle diverse morfologie e topografie del parco contemporaneo.

“Schiller - tanto nomini...non dico altro - fu il primo a parlare di una <<educazione estetica>> (...).
 <<L'uomo - scriveva il gran Federico - gioca unicamente quando è uomo nel senso pieno della parola,
 ed è pienamente uomo unicamente quando gioca>>.
 Da un'affermazione tanto decisa egli partiva per giungere addirittura all'idea di uno <<Stato estetico>>,
 al quale riservava il compito di <<dare la libertà attraverso la libertà>>.
 Sarà stata un'idea sbagliata,
 ma intanto noi, purtroppo,
 abbiamo avuto lo <<Stato etico>>:
 e c'è costato sangue e lacrime.”
 Gianni Rodari, 1973⁴

Un nome per la nostra epoca

In *City as landscape*, pubblicato nel 1996, Tom Turner tratteggia nella introduzione una lettura degli orientamenti socio-culturali degli anni Novanta. Ritenendo ormai in fase di superamento la condizione post-moderna, propone di riconoscere una nuova categoria, *post-post-modernism*, per definire l'epoca contemporanea. Per inquadrare gli scenari di fine secolo, Turner si avventura dentro l'insidioso territorio delle nominazioni e, avvalorando la tesi di una processualità del tempo lineare, sceglie tra le tante possibili la definizione più semplice: l'aggiunta del suffisso *post* precisa l'idea che siamo andati avanti e ci troviamo in un segmento epocale dopo il moderno, dopo il post-moderno. L'intento del paesaggista pare di tipo pragmatico didattico: niente a che vedere con la cosiddetta *sindrome di Colombo*.⁵

Secondo Turner, possono essere rilevati numerosi segni a testimonianza di un cambio di atteggiamento mentale e culturale, e quindi operativo, utili a dimostrare che molti dei paradigmi post-moderni si sono sgretolati, per essere sostituiti da altri. Un esempio? Le attuali tendenze della pianificazione e della progettazione urbana europea, in cui si registra un ritorno di attenzione alle regole, alla riscoperta dei valori della tradizione e della memoria storica, in cui viene recuperato in termini più flessibili (e *snumerati*) il concetto di zonazione, spurgato del significato meramente igienico-funzionalista. Le zone considerate dai pianificatori contemporanei non sono di tipo mono-funzionale, ma prevedono un approccio interculturale, interdisciplinare.

“New zones can be visual, historic, ecological, cultural, or they can give a spatial dimension to belief”.⁶

Con un tono vivacemente enfatico, e con un tocco di proverbiale humour inglese, Turner conclude infine il primo capitolo del suo libro affermando:

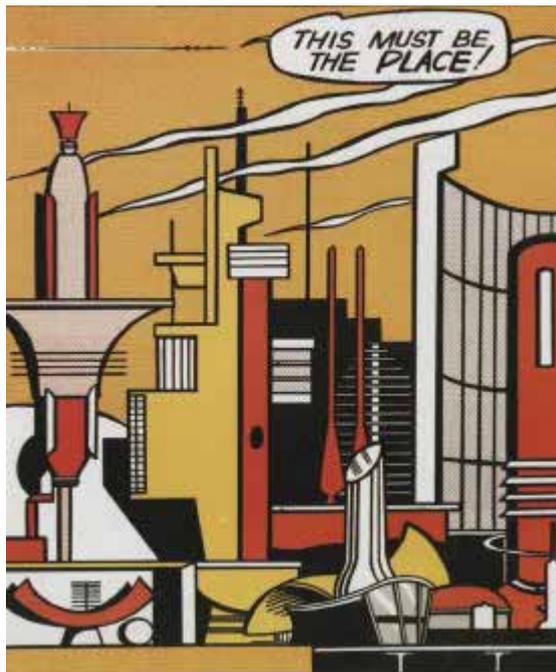
“Coherent, beautiful and functional environments are wonderful things, which can be produced in different ways. The modernist age, of ‘one way, one truth, one city’, is dead and gone. The postmodernist age of ‘anything goes’ is on the way out. Reason can take us a long way, but it has limits. Let us embrace post-postmodernism – and pray for a better name”.⁷

⁴ GIANNI RODARI, *La grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 2001. Pag. 173. Prima ediz. dell'opera: Einaudi, 1973.

⁵ La sindrome di Colombo, “temutissima dai critici”, “è facilmente riconoscibile dall'ansia spasmodica della nominazione: da quella coazione a classificare, cioè, generata dalla paura di incorrere nella stessa fatale valutazione del navigatore genovese, tristemente spentosi a Valladolid ignorando di aver scoperto il nuovo mondo.” FULVIO IRACE, *Dimenticare Vitruvio*, Ed. IlSole24Ore, Milano 2001, pag. 200.

⁶ TOM TURNER, *City as landscape. A post-postmodern view of design an planning*, E&FN Spon, London 1996, pag. 10.

⁷ TOM TURNER, *Ibidem*.



Sopra, lo scenario urbano *pop* di una famosa opera di Roy Lichtenstein, *This Must be Place*, 1968.
Sotto, il quartiere Le Vele a Scampia, Napoli, dopo l'intervento di demolizione di uno dei blocchi, nel 1998. Un caso italiano recente di *rottamazione di edilizia post-bellica priva di qualità*. La riqualificazione urbana delle periferie prodotte in un incubo modernista avanza a colpi di esplosivo pianificato: il recupero del *senso del luogo* è tra i valori in gioco. Si cerca di attuarlo anche rimodellando i vuoti: a Secondigliano, il grande parco di 20 ettari inaugurato ai piedi delle Vele nel 1994, (*in alto a destra*) avrebbe dovuto contribuire a combattere il degrado di questa scheggia di città. Ma il tentativo è fallito: un parco da solo, trattato in prevalenza come elemento formale, non è un rimedio alla mancanza di senso di comunità e di coesione sociale!

Ma è davvero così? Per conquistare la capacità di costruire luoghi coerenti, belli e funzionali, basta liquidare teorie e pratiche di modernismo e post-modernismo, ponendoci sopra una pietra tombale? E' questo l'atteggiamento per affrontare il nuovo millennio fiduciosi in un cambiamento radicale delle prassi e degli approcci alla progettazione ed alla pianificazione della città e dei suoi sistemi spaziali?

La lettura, candidamente sibillina, che Turner ci propone si inserisce in un mosaico critico, epistemologico ed interpretativo composto da una vasta costellazione di contributi autorevoli⁸. Ad essere poste in evidenza sono la complessità e le aporie della condizione contemporanea, letta ruotando intorno ai concetti di modernità e di modernizzazione.

In un suo recente saggio Frederic Jameson⁹, che all'inizio degli anni Ottanta del Novecento aveva brillantemente teorizzato sul fenomeno allora vincente del postmoderno, argomenta sul ritorno non previsto di una modernità singolare, svolgendo un'attenta analisi che passa in rassegna le contraddizioni e le antinomie dei processi culturali in atto. Nell'introduzione al saggio, così stigmatizza la curatrice della edizione italiana, Carla De Benedetti:

"Ora si direbbe che l'epoca non sappia più come definirsi, moderna, postmoderna, tardo moderna, neomoderna. Che l'Occidente non sappia più come rappresentarsi, se sull'orlo dell'implosione o se, al contrario, in espansione e se la sua cultura sia in divenire oppure immobilizzata nell'epigonalità. Queste oscillazioni e inquietudini, che si registrano sia in campo artistico che in quello geopolitico, e che naturalmente coinvolgono anche le autodescrizioni dell'economia e della tecnologia occidentali in rapporto ai paesi del cosiddetto Terzo mondo, portano in primo piano gli aspetti paradossali della nozione di modernità, e anche le ambiguità della sua pretesa liquidazione da parte del postmoderno."¹⁰

La ricerca nominale per battezzare in maniera pertinente la nostra epoca costituisce un campo di interesse aperto, e pare proporsi come un buon "modo per osservare più da vicino ciò che sta prendendo forma"¹¹.

Si può parlare di era globale, oppure era postbiologica o postumana, dato che "dall'invenzione della pillola, la tecnologia ha acquisito un tale controllo sui vari processi della vita umana che la dominanza biologica nella selezione e nella protezione della specie sta iniziando a declinare"¹². O ancora, si parla di epoca digitale, meglio, di epoca virtuale.

"La digitalità oggi è una condizione pervasiva. Influisce su di noi creando un nuovo spazio, accanto agli spazi mentale e fisico che occupiamo, non solo singolarmente e collettivamente come gli altri due, ma in via particolare, specifica e preferenziale in modo connettivo"¹³.

I valori del contemporaneo: qualità, memoria, identità

Provare a risalire le correnti di valori socio-culturali che attraversano questa epoca e che costituiscono il nutrimento del pensiero contemporaneo, costituisce una tappa interpretativa d'obbligo. La proposizione di una lettura della variegata mappa delle topografie dei parchi urbani contemporanei, filtrata da possibili categorie interpretative, spinge a farsi carico di una riflessione

⁸ Negli anni Novanta vengono pubblicati, o trovano una più ampia diffusione sul mercato editoriale internazionale, alcuni di quelli che sono ora considerati *classici della teoria della cultura*: saggi e contributi critici da parte di filosofi, politologi, sociologi, antropologi, critici d'arte, eccetera, che costituiscono un fondamentale repertorio critico-analitico degli effetti del processo di modernizzazione sulle società contemporanee, e dei "mali" della modernità. Tra i più noti: DAVID HARVEY, *The condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford 1989. Ed. it. *La crisi della modernità*, EST, Milano 1997; ALAIN TOURAINE, *Critique de la modernité*, Parigi 1992. Ed. it. *La critica della modernità*, EST, Milano 1997; CHARLES TAYLOR, *The Malaise of Modernity*, 1991. Ed. it. *Il disagio della modernità*, Ed. Laterza, Roma - Bari 1994.

⁹ Docente di Letterature comparate alla Duke University di Durham, Frederic Jameson è ritenuto tra i più autorevoli teorici del postmoderno. Nel 1984 ottenne ampia notorietà con la pubblicazione di *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*.

¹⁰CARLA BENEDETTI, *Introduzione. Il revival della modernità* in FREDERIC JAMESON, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Milano 2003.

¹¹ Pag. 8. DERRICK DE KERCKHOVE, *Un nome per l'epoca* in "Domus" 822, gennaio 2000. Pag. Citato in pagg.71-72.

¹² DERRICK DE KERCKHOVE, *Ibidem*.

¹³DERRICK DE KERCKHOVE, *Ibidem*.

sulle retoriche ed i paradigmi della cultura contemporanea, lanciando insieme uno sguardo a “passato e futuro delle città”¹⁴.

Come sostiene Giovanni Cerami:

“Descrivere le avventure del progetto moderno del giardino non può essere scisso dalla ricostruzione delle vicende che riguardano più in generale il tema della Modernità, e non solo per le relazioni con il suo principale <<luogo>> di appartenenza (e cioè la città), ma anche con gli aspetti letterari, filosofici, poetici ed estetici, in una parola <<culturali>>, che ne costituiscono i presupposti sociali”¹⁵.

Spaesamento, deterritorializzazione, frammentazione, smarrimento del senso di identità, della storia e di luogo: sono questi alcuni dei nodi concettuali del pensiero contemporaneo, affrontati nel consueto oscillare tra tradizione ed innovazione, tra valori del passato e idee di futuro, tra senso del sacro e del divino e fiducia nella Scienza e nella Tecnica.

E’ qui, in questo sconcerto della condizione dell’uomo e della società del XXI secolo, che affondano le loro radici le ragioni del dibattito attuale sulla crisi identitaria dell’individuo, ma anche quello sulla costruzione delle nuove *identità paesistiche e urbane*. Ed è un dibattito dai toni cangianti, legato com’è alle riflessioni sui sempre più tumultuosi mutamenti socio-culturali (improntati sui temi del pluralismo, della coesione, del multiculturale), e che sollecita approfondimenti in ambiti diversi del sapere. Investendo lo spazio dell’abitare e delle relazioni tra l’uomo e l’ambiente, la natura ed il paesaggio, il discorso coinvolge direttamente le discipline della progettazione dei luoghi. Sappiamo che ogni forma di paesaggio, urbano e non, rappresenta la cultura della società che lo ha plasmato e ne costituisce il teatro della vita quotidiana. Ecco perché è opportuno prendere in considerazione alcuni tra i temi sociologici, antropologici, di cultura del progetto della città attualmente più dibattuti, e che sono fondativi della questione etica/estetica applicata alla costruzione delle forme urbane contemporanee. E del resto pare esistere una stretta analogia, una corrispondenza non casuale tra la terminologia del disagio utilizzata dalle scienze umane (psicologia, antropologia, sociologia) e quella in uso tra ecologi del paesaggio, paesaggisti, urbanisti per definire gli effetti prodotti dall’urbanizzazione su paesaggio e territorio. Se, come argomentano vari autori, la personalità dell’uomo contemporaneo è sempre più a rischio di frammentazione e perdita di identità, se la sua vita è deprivata di qualità, sovrapposta ad una produzione incessante di immagini sempre nuove, e finisce per formarsi nel caos quotidiano e nello smarrimento del senso dei valori della storia, medesima lettura viene data rispetto ai paesaggi della contemporaneità.

Qualità *versus* quantità pare essere diventato il paradigma per le trasformazioni delle città del XXI secolo. Dopo decenni di sfrenato e abusato funzionalismo, la prassi basata sul principio della *forma segue la funzione* è stata prima direttamente ribaltata dal pensiero del post-moderno più convinto in la *funzione segue la forma* (si pensi ad esempio alla filosofia progettuale adottata negli anni Ottanta da Bernard Tschumi per il Parc de la Villette), poi, superata in parte la fase degli estremismi radicali, tradotta in una visione progettuale che non appare più così ideologicamente ancorata a dualismi oppositivi. Il concetto di *qualità*, nel dibattito sui modi e gli strumenti di miglioramento degli scenari urbani e paesistici dell’ordinario, viene di norma associato a valutazioni di tipo estetico-architettonico, ecologico-ambientale e culturale-sociale.

Parlare di *qualità dei paesaggi urbani* significa allora cercare quelle caratteristiche che rendono le città belle, vivibili, ambientalmente sane, socialmente eque, non immemori dei valori storici. Così, superata lo stordimento da standard di quantità, si è passati alla ricerca degli indici di qualità, di parametri di valutazione il più possibili oggettivi rispetto a qualcosa che non è poi così facilmente oggettivabile.

“Da un lato, è infatti possibile parlare di una *qualità oggettiva* degli spazi urbani, valutabile quantitativamente, da misurare e pianificare con strumenti che usano il linguaggio esatto dei numeri; dall’altro esiste una *qualità soggettiva*, una qualità che si colloca in una precisa prospettiva

¹⁴ Con riferimento al titolo del libro del giornalista MARIO FAZIO, *Passato e futuro delle città. Processo all’architettura contemporanea*, Einaudi, Torino, 2000.

¹⁵ GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Editori Laterza, Roma Bari, 1996. Pag.149.

storico-culturale che sfugge a queste logiche *numerabili*, e che pone sul tavolo a cui stanno seduti pianificatori, tecnici e amministratori, questioni di estetica, di semiotica, di antropologia, di sociologia e che parimenti deve essere stimata e sostenuta. Nel primo caso possono essere messe a punto metodologie e criteri scientifici, nel secondo si tratta di riconoscere una non meno importante sfida culturale, legata ad una ritrovata necessità di promuovere e costruire una vera e propria cultura del progetto dei luoghi dell'abitare, destinata a confrontarsi con l'immaginario collettivo, a promuovere la partecipazione dei cittadini, a tradurre in progetto le comuni istanze di qualità della vita di tutti i giorni.

Facciamo un esempio. La presenza di un bosco urbano migliora *oggettivamente* il microclima del quartiere in cui si colloca, forse dell'intera città. Il verde urbano, inteso sia come servizio, che come standard o come sistema, apporta *oggettivamente* un miglioramento della qualità urbana generale. In termini di ecologia urbana, il miglioramento è quantificabile: attraverso l'uso di determinati indicatori misurabili la qualità dell'aria e del microclima urbano, l'incremento della biodiversità, l'incremento della mobilità pedonale e ciclabile, l'ampiezza delle superfici permeabili per esempio. Posso *misurare* il grado di ombreggiamento delle diverse associazioni vegetali; la capacità di assorbimento di CO₂ di una determinata specie arborea; l'effetto frangivento di una barriera verde; la differente quantità di biomassa generata da un bosco misto di caducifoglie o da una prateria a parità di superficie coperta.

La *qualità*, in questo caso, è data quindi dalle proprietà intrinseche degli elementi valutati, che fanno riferimento ad un sapere, a parametri scientifici applicabili indipendentemente dal punto di vista del soggetto che osserva.

Il dato qualitativo viene tradotto in entità misurabili, che aprono la strada alla creazione di nuovi strumenti scientifici capaci di indirizzare le politiche e la progettazione di nuovi spazi aperti nel segno della qualità ecologica e ambientale, secondo i principi delineati anche con il concetto di città sostenibile.

Parallelamente, però, la *qualità urbana* e dei suoi luoghi è data anche da fattori culturali, soggettivi, dipendenti dall'immaginario collettivo e dalle tradizioni appartenenti alle diverse epoche storiche, alle varie realtà geografiche, alle singole comunità. In questa prospettiva, ripensando ancora al bosco urbano, assume particolare interesse la ricerca progettuale delle forme, dei colori, dello studio delle associazioni vegetali, dello schema di piantagione, del rapporto tra vuoti e pieni, delle modalità di gestione da attuare in fase di mantenimento, ma anche la lettura simbolica che di quel bosco può esserne favorita.

Nella città storica, con l'idea rinascimentale di città come giardino di pietra, la bellezza era fortemente correlata alla qualità ed alla potenza simbolica dei suoi edifici pubblici e religiosi.¹⁶

Nella città del XXI secolo, la questione ecologica e ambientale è stata assunta come paradigma (per lo meno a livello concettuale), e la qualità viene fatta dipendere più saldamente dalla configurazione del sistema degli spazi aperti (pubblici e privati, non solo *verdi* ma in varietà cromatica), che si vorrebbe avere esteso e variamente articolato in differenti classi di ruolo¹⁷.

Non è solo un fatto di illuminismo culturale: in gioco ci sono anche valutazioni di tipo economico. Si è capito che la qualità paga¹⁸.

I processi di modernizzazione urbana scelgono la strada della qualificazione estetica e funzionale come investimento di capitale economico: per esempio si sa che case e uffici in edifici di un certo pregio architettonico e che si affacciano sul *verde* si vendono meglio.

¹⁶ ANNA LAMBERTINI, SILVIA MANTOVANI, *Controllo di qualità dei paesaggi urbani*, Documento di introduzione al seminario del Dottorato di progettazione Paesistica, *Spazi aperti pubblici e qualità urbani* con Lorenzo Vallerini, 15 Novembre 2004, c/o DUPT, Firenze. Sul tema della scelta di indicatori di qualità per il verde urbano è attualmente in corso la ricerca di dottorato di Silvia Mantovani.

¹⁷ Per un approfondimento del tema si rimanda a GUIDO FERRARA, *Il sistema degli spazi aperti, le aree di pregio, il verde urbano*, in ANDREA POCINI ED ALTRI, *Strumenti urbanistici e pianificazione ambientale e paesaggistica*, Protagon, Perugia, 1991; GUCCIONE BIAGIO, PAOLINELLI GABRIELE, *Piani del verde & Piani del paesaggio*, Alinea, Firenze, 2001.

¹⁸ "Good architecture makes money", è il motto di un noto operatore immobiliare britannico, apprezzato per la sua attenzione ai temi della qualità urbana. Cit. in ALESSANDRO VIGNOZZI, *Urbanistica e qualità estetica. La lezione della Gran Bretagna*, Franco Angeli, Milano, 1997. Pag. 7. A questo volume si rimanda per un approfondimento della questione dell'*aesthetic control* applicata all'*urban design*, nell'esperienza inglese.

Un convegno tenutosi a Milano nel 2003 dal titolo emblematico *Etica ed estetica dello sviluppo immobiliare*, porta il segno dei tempi. Tra i relatori invitati Norman Foster che, intervistato sul tema, dichiara:

“La qualità della vita nelle nostre città è direttamente collegata alla qualità del disegno. E la qualità è anche una attitudine mentale. Per questo è importante che si mettano insieme uomini di varie discipline, dagli architetti agli urbanisti, da chi costruisce case a chi progetta il paesaggio (...) La scommessa di tutte le città è come unire l'alta densità abitativa con l'alta qualità della vita urbana, che è fatta non solo dal tipo di palazzi ma soprattutto dalle infrastrutture, dagli spazi pubblici, dai parchi, dalle strade e dalle piazze”¹⁹.

Il concetto di *qualità*, compenetrandosi in quelli di *memoria* e *identità*, passa da valore culturale a nuovo paradigma delle trasformazioni. Una sfida esaltante, ma non facile, quella che si determina per il progettista contemporaneo che si trova a muoversi su un terreno per sua natura fertile di contraddizioni, divenuto inevitabilmente sempre più scivoloso dopo la caduta delle certezze della ideologia *modernista*: quello del cambiamento.



“La tua nuova abitazione a Novoli, nel parco” recita il depliant di promozione commerciale dell'*Immobiliare Novoli*, società costruttrice del nuovo quartiere S. Donato a Firenze, nell'area ex – Fiat, alle porte della città. Si tratta di una poderosa operazione urbanistica, che ha inventato un nuovo pezzo di città plurifunzionale, come ben si vede dall'immagine del plastico, e su cui molto si è discusso. Il parco, progettato dallo Studio Gabetti ed Isola, occupa un terzo del lotto e mima, con una certa pretenziosa leziosità, il gusto del pittoresco Ottocentesco. Gli edifici residenziali sono proposti dichiaratamente “in uno stile architettonico nel recupero della tradizione fiorentina”. Incistato nello squalore di una amorfa periferia segnata dal blocco edilizio e dal rettilo a scorrimento veloce, l'intero quartiere pare armarsi di una sua propria ideologia figurativa, per chiudersi in una idea nostalgica di qualità fondata su una serie di stereotipi.

Trasformazioni urbane tra miti della modernità e impulsi di modernizzazione

La modernizzazione può essere definita come “l'insieme dei processi di cambiamento su larga scala mediante i quali una determinata società tende ad acquisire le caratteristiche economiche, politiche, sociali e culturali considerate proprie della modernità”²⁰. Se la *modernizzazione* implica un'idea di processualità, la *modernità*, viene intesa invece come l'insieme delle specifiche modalità della vita sociale e della cultura che in essa si affermano.

¹⁹ Cfr. Foster: <<Qualità e rispetto del passato>>, Estratto da “La Repubblica” di Mercoledì 9 luglio 2003, in “OA Notizie”, N° 28, settembre 2003. www.ge.archiworld.it

²⁰ ALBERTO MARTINELLI, *La modernizzazione*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1998. Pag. 3. Alberto Martinelli è sociologo, docente di “Sociologia” alla Bocconi di Milano, è stato preside della Facoltà di Scienze Politiche e professore ordinario di “Scienza politica” all'Università degli Studi di Milano.

La modernità ha inventato la *tradizione del nuovo*. L'etimologia del termine parla chiaro: il tardolatino *modernus*, risale alla fine del V secolo d.C. e deriva da *modo*, che vuol dire "adesso, recentemente", e viene usato in relazione oppositiva rispetto ad *antiquus*. La rivalità tra antico e moderno, con la contrapposizione tra i valori del futuro e quelli del passato, ha una tradizione secolare, e si è rivestita di sfumature e concezioni differenti nelle varie epoche, dando luogo a veri e propri ribaltamenti nella concezione di *bello* e di *buono*.

Nel pensiero medievale, ad esempio, "la netta distinzione tra il tempo sacro e il tempo profano e tra la città di Dio e la città dell'uomo induce a svalutare il nuovo come espressione di superficialità e di vanità. E allo stesso tempo, l'esperienza quotidiana della popolazione, che vive in grande maggioranza nelle campagne, mantiene in vita la concezione naturalistica del mondo antico che considera il tempo a immagine del ciclo delle nascite e delle morti, della successione delle stagioni dell'anno, e dell'alternarsi del giorno e della notte"²¹. Umanesimo e Rinascimento, invece rivalutano il tempo secolare e l'interesse per la realtàmondana, rivendicandone l'autonomia. Si affermano una nuova fiducia nella ragion critica e nella creatività umana, nell'Arte e nella Tecnica.

La contrapposizione tra antichi e moderni viene trattata abilmente nel pensiero filosofico di Bacone, che all'opinione tradizionale secondo cui gli antichi sono più saggi, oppone l'argomento della "vera antichità" dei moderni. I moderni hanno infatti potuto beneficiare di una più lunga storia del mondo, e quindi, se la verità è figlia del tempo, sono più vicini alla verità.

Ma è con l'Illuminismo che si compie l'identificazione fondamentale del moderno con il *qui ed ora: moderna* è la società in cui si vive. Nella seconda metà del XVIII secolo si apre quindi la strada ad una idea di modernità che trova nel tema del *progresso* il suo centro e la sua ragione: *l'istoria magistra vitae* della massima ciceroniana scende di cattedra, ed il concetto è chiaro: il passato ci può aiutare a capire ciò che siamo ma cessa di far luce sul futuro²². L'idea di modernità implica un atteggiamento mentale ed operativo, etico, che vive nel presente ed è teso verso il futuro, promuove l'innovazione ed è avido di novità.

La rivoluzione francese, *prima rivoluzione moderna*, introduce la frattura tra presente e passato, e dona alla modernità "forma e coscienza caratteristica, basata sulla ragione". Con la rivoluzione industriale le viene conferita poi la sua propria "sostanza materiale"²³.

E' con lo "sviluppo esplosivo, la forza del vapore e dell'acciaio" legati alle accelerazioni dei mutamenti economici, culturali e politici delle società della industrializzazione che si viene a determinare una vera e propria rivoluzione del pensiero: la modernità assume il significato di affermazione di libertà e di diritti. Prende forma il grande paradosso di una modernizzazione che affonda contemporaneamente le sue radici nella formazione delle democrazie moderne e nell'affermazione dei principi di egualitarismo sociale, ma anche nella costruzione di un sistema capitalistico destinato, nella sua maturazione legata a meccanismi di portata sempre più *globalizzante*, a determinare nel tempo e nello spazio forti squilibri economici e culturali, tra i vari paesi, le differenti società ed i diversi gruppi sociali.

"Gli ambienti e le esperienze moderne superano tutti i confini etnici e geografici, di classe e di nazionalità, di religione e di ideologia: in tal senso si può davvero affermare che la modernità accomuna tutto il genere umano.

Si tratta comunque di una unità paradossale, di una unità della separatezza, che ci catapulta in un vortice di disgregazione e rinnovamento perpetui, di conflitto e di contraddizione, di angoscia e di ambiguità"²⁴.

La lettura del processo di modernizzazione e dei suoi effetti sulle trasformazioni, anche spaziali, del territorio europeo, comprende le questioni legate all'avanzata del capitalismo maturo²⁵ ed ai suoi effetti sullo sviluppo della città, luogo per eccellenza della modernità²⁶.

²¹ ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pag.4.

²² Cfr. ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pagg. 5-7. Pare opportuno riportare "la formulazione radicale di questo atteggiamento" contenuta in Tocqueville, nella citazione riportata da Martinelli: "sono ritornato indietro di età in età fino alla più remota antichità, ma non ho trovato qualche cosa di analogo o parallelo a ciò che accadeva ai miei occhi, (...) il passato ha cessato di far luce sul futuro". Pag. 6.

²³ Cfr. ALBERTO MARTINELLI, *ibidem*.

²⁴ MARSHALL BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna, 1985. Pag. 25. Citato in ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pag. 10.

Da Martinelli si desume la seguente elencazione degli aspetti essenziali associabili ad un qualsiasi tipo di processo di modernizzazione:

- “1. lo sviluppo della scienza e della tecnologia, come fonte primaria della crescita economica e del cambiamento sociale, e come maggiore capacità di controllo della variabilità dell’ambiente naturale e dell’incremento demografico; le grandi scoperte scientifiche hanno anche cambiato le nostre raffigurazioni dell’universo e del posto che vi occupiamo e le nostre concezioni dell’evoluzione biologica;
2. l’industrializzazione, fondata sulla tecnologia delle macchine e sull’energia meccanica, che aumenta enormemente la capacità di produrre e scambiare beni e servizi di quantità e valore crescenti;
3. il progressivo formarsi di un mercato capitalistico globale e l’intensificazione dell’interdipendenza economica tra le varie società nazionali e tra le varie regioni del mondo;
4. la differenziazione strutturale e la specializzazione funzionale delle diverse sfere della vita sociale (...) che danno vita a nuove forme di potere e di lotta di classe e comportano nuovi problemi di integrazione e di governo della complessità sociale;
5. la trasformazione della struttura delle classi e dei ceti e l’aumento della mobilità sociale, i cui tratti salienti sono il declino dei contadini, la crescita della borghesia e della classe operaia, e l’espansione e diversificazione dei ceti medi;
6. lo sviluppo politico (...);
7. la secolarizzazione, intesa come “disincanto del mondo”, come emancipazione della società civile e della conoscenza scientifica dal controllo religioso, e come privatizzazione della fede;
8. l’affermarsi dei valori tipici della modernità, in particolare l’individualismo, il razionalismo e l’utilitarismo;
9. gli sconvolgimenti demografici che hanno sradicato milioni di persone dai loro habitat ancestrali e la concentrazione della maggioranza della popolazione in realtà urbane funzionalmente complesse, culturalmente pluralistiche, e socialmente eterogenee quando non addirittura caotiche;
10. la privatizzazione della vita familiare, il suo isolamento dal controllo sociale della comunità e la separazione del luogo di lavoro dal luogo di residenza;
11. la democratizzazione dell’istruzione e lo sviluppo della cultura di massa e del consumo di massa;
12. lo sviluppo dei mezzi di comunicazione materiale e simbolica che abbracciano e uniscono i popoli e le società più disparate;
13. la compressione del tempo e dello spazio e la loro organizzazione secondo le esigenze della produzione industriale e della competizione nel mercato mondiale.”²⁷

Questa lista contiene, a ben vedere, tutti le questioni che costituiscono argomento di confronto rispetto alle politiche della sostenibilità dello sviluppo e relativamente ai limiti e alle potenzialità degli attuali modelli di trasformazione urbana. E’ ancora Martinelli che ci indica una serie di soglie critiche dello sviluppo sociale, da ricondursi alle contraddizioni tra i diversi aspetti della modernizzazione, e da non interpretarsi secondo una precisa successione temporale: si tratta di soglie che “spesso si sovrappongono l’una all’altra (...); ma in generale l’incapacità di risolvere in tutto o in parte una delle crisi compromette la possibilità di superare le crisi contigue”²⁸.

Sette sono le soglie critiche descritte²⁹, e di queste, due coinvolgono direttamente la progettazione urbana e paesaggistica: *urbanizzazione*, come rapporto tra crescita urbana e opportunità di

²⁵ Si tratta allora di considerare l’azione combinata dei cosiddetti *grandi processi di fine millennio*, che ancora nel saggio di Martinelli che ha costituito riferimento preferenziale per la stesura di questo sottoparagrafo, vengono suddivisi in tre ampi gruppi: 1. le trasformazioni del capitalismo (globalizzazione dell’economia, passaggio dall’organizzazione del lavoro di tipo fordista - taylorista a forme automatizzate e flessibili, centralità del consumo rispetto alla produzione); 2. il rapido e massiccio sviluppo economico dei paesi dell’Asia orientale e di alcuni paesi dell’America Latina che perseguono modelli basati tra liberismo economico ed autoritarismo statale; 3. Il crollo dell’Unione Sovietica, la riunificazione tedesca, e l’avvio del complicato percorso di trasformazione economica e politica dei paesi postsovietici e postcomunisti dell’Europa orientale.

²⁶ Fornisce una chiara sintesi storica sul tema dell’evoluzione delle città e delle metropoli nell’età contemporanea, messa in rapporto con i processi di industrializzazione e di sviluppo economico il bel saggio di CLEMENS ZIMMERMANN, *L’era delle metropoli*, Il Mulino, Bologna, 2004.

²⁷ ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pagg. 11 – 12.

²⁸ ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pag. 60.

²⁹ Le soglie critiche individuate e descritte da Martinelli sono le seguenti: 1. *controllo demografico*, cioè il rapporto tra crescita demografica e aumento delle risorse prodotte; 2. *Urbanizzazione*; 3. *Conflitto di classe*; 4. *Scolarizzazione*;

occupazione nelle grandi aree metropolitane, e *questione ambientale*, cioè l'emergere di una contraddizione sempre più accentuata tra crescita tecnico - industriale e tutela dell'ambiente .

La forte accelerazione impressa alla crescita urbana nella seconda metà del Novecento, in Europa come nel resto del mondo, è legata a doppio filo ai problemi del degrado ecologico ambientale e sociale di luoghi e paesaggi, problemi che costituiscono i più importanti temi di riflessione progettuale per architetti, urbanisti e paesaggisti alle prese con la riqualificazione e riconfigurazione di ampie porzioni di città e di territori periurbani.

“Le città sono le sedi e le fonti principali dello sviluppo economico, dell'innovazione tecnologica e dei servizi collettivi. Nello stesso tempo esse offrono i peggiori esempi di congestione, inquinamento, declino industriale ed esclusione sociale”³⁰.

Il commento è riportato in un documento del 1993 della Comunità europea. Lapidario, ma efficace per mettere immediatamente a fuoco i principali nodi della questione ambientale e della vivibilità dei centri urbani.

Dati alla mano, l'Europa risulta il continente più urbanizzato del mondo, con circa il 75% della sua popolazione che vive in insediamenti classificati come urbani. Inoltre, anche nei paesi come l'Italia dove la percentuale è inferiore, la dipendenza dalle città per lavoro e per servizi è tale per cui si può affermare che oggi tutte le componenti della società e dell'economia e tutte le parti del territorio sono strettamente dipendenti dalle città.

Degrado dei centri storici e delle periferie, carenza di servizi ed infrastrutture, inquinamento ambientale, contrazione degli spazi aperti a fronte di un accentuato avanzamento dello spazio edificato, dismissione ed abbandono di aree industriali, progressivo impoverimento delle risorse, perdita della qualità urbana ed ambientale, difficoltà di smaltimento dei rifiuti: questi i mali che colpiscono con maggiore evidenza gli insediamenti urbani del XXI secolo.

La città è diventata metropoli, megalopoli, la sua forma da compatta si è fatta diffusa, ha perso coerenza, si è sfilacciata. Ha smarrito i suoi limiti. Ed è proprio nel recupero del concetto di limite che si condensa la forza di un cambio culturale, a promozione di una idea di progresso e di sviluppo fondata sui principi chiave della *sostenibilità* e della *durevolezza*. Un limite indispensabile è di tipo fisico, e riguarda il consumo di suolo libero e di spazi aperti urbani e periurbani.

Nel *Rapporto sulle Città Europee Sostenibili* predisposto dal Gruppo di esperti sull'ambiente urbano³¹ intorno alla metà degli anni Novanta del secolo scorso, ad esempio, si afferma: “In relazione alla sostenibilità si intende potenziare al massimo il ruolo ecologico degli spazi aperti all'interno del tessuto urbano, oltre a mantenere le loro funzioni sociali e ricreative.

Le aree verdi assolvono diverse funzioni ecologiche strettamente collegate alle questioni di gestione delle risorse naturali, compresi la gestione dell'acqua piovana, l'aumento della biodiversità e il miglioramento della qualità dell'aria.”

La previsione di spazi aperti nei piani territoriali³² è una delle opzioni politiche per la sostenibilità evidenziate dal Gruppo di Esperti. Di fatto, al momento non molti paesi europei hanno individuato con specifiche politiche nazionali la pianificazione e il riordino del sistema degli spazi aperti come attuazione di strategie più ampie di sviluppo sostenibile. Nei casi in cui è stato fatto, la strada scelta è quella dell'integrazione tra la pianificazione ambientale e la pianificazione dello spazio urbanizzato.

Il *verde* (valutato per superficie, tipologie di spazi, funzioni, sistema di relazioni, morfologia) viene utilizzato come indicatore di qualità della crescita urbana, la città stessa è paesaggio: varie ricerche scientifiche³³ sono in corso a livello internazionale per individuare nuovi strumenti per la

5. *Crisi fiscale dello Stato*; 6. *Trasformazione del ruolo e della condizione delle donne*; 7. *La questione ambientale*. Pagg. 59 – 66.

³⁰ Cce, Dg XVI 1993, 1

³¹ Il Gruppo venne istituito nel 1991 dalla Comunità europea con il mandato di esaminare le modalità di inserimento degli obiettivi ambientali nelle future strategie di pianificazione dei sistemi urbani e territoriali, e fu composto da rappresentanti nazionali ed esperti indipendenti.

³² Gruppo di Esperti sull'Ambiente Urbano, *Città Europee Sostenibili*. Relazione. Terzo Volume, Cap. 7, Par.1.3, Bruxelles, Marzo 1996.

³³ Alcuni riferimenti in merito si possono trovare sull'ottimo sito dell'OCS del Politecnico di Torino, www.ocs.polito.it

progettazione della qualità degli spazi aperti urbani. Stiamo vivendo in questi anni un cambio culturale decisivo: la Natura rientra in città come materiale strutturante vivente e come nuova strategia figurativa dopo decenni di *asettico, pratico, ideologico* verde urbano.



Il quartiere satellite di Bijlmermeer ad Amsterdam, ultima area di espansione urbana realizzata in applicazione del criterio funzionalista del piano verde continuo. Progetto del Dipartimento di Pianificazione Urbana (G.S. Nassuth). 1962 – 1971. (da HANS IJELINGS, *20 th Century Urban Design in the Netherlands*, Nai Publishers, Rotterdam 1999.)

Modernità e Modernismo per la ri-costruzione della città del Novecento

Si è soliti attribuire alle teorie ed alle esperienze del Movimento Moderno l'origine di un processo di svuotamento di contenuto e significato degli spazi aperti della città ed una caduta di figurabilità del parco/giardino come luogo pubblico.

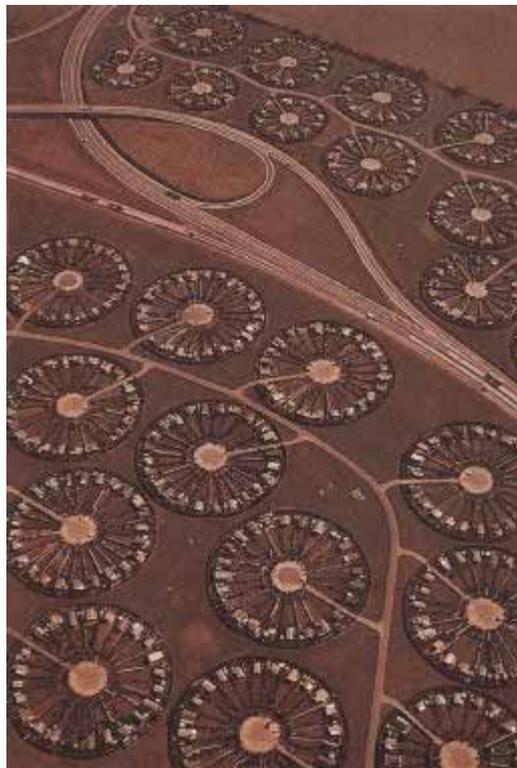
Bernard Huet, urbanista francese, nel riferirsi all'idea di spazio enunciata nel manifesto dei Ciam, la *Carta di Atene*, il documento destinato a gettare le basi di buona parte dell'urbanistica dei cinquant'anni successivi³⁴, afferma che esso appare "omogeneo, isotropo e frammentario, sprovvisto di orientamento e privo di qualsiasi valore culturale, simbolico o storico... E' uno spazio considerato in termini meramente quantitativi, luogo ideale per l'applicazione della ripetizione industriale di elementi isolati identici l'uno all'altro, nonché luogo del frazionamento indifferenziato, della separazione funzionale e della segregazione, illustrata dalla tecnica della zonizzazione".³⁵

³⁴ Per una revisione critica dei contenuti e dell'influenza della Carta d'Atene sull'urbanistica e le città del Novecento si veda il bel saggio di MARISTELLA CASCIATO, *Abitare – Lavorare- Coltivare il corpo e lo spirito – Circolare: le funzioni e la Carta d'Atene*, pagg. 17 – 20 in MATTEO PORRINO, *La ville en Tattirama. La città di Monsieur Hulot*, Mazzotta, Milano 2003.

³⁵ BERNARD HUET, *La città come spazio abitabile*, in "Lotus" n.41, 1984. Pag. 8. Citato anche da PAOLA DI BIAGI, *Lo spazio abitabile nei Congressi internazionali di architettura moderna*, in "Urbanistica" n.106, 1996, pagg. 168- 190. Pag. 169.

Con accenti simili, sostengono altri autori che nella città funzionale il parco “diviene verde urbano e territoriale: conquista una presenza propagata, ma perde sovente la sua riconoscibilità formale, trasformandosi in materia diffusa e interstiziale, incerta nel suo contenuto compositivo.”³⁶

Nella prima parte della ricerca, si è già trattato della menomazione estetica e simbolica del progetto del verde prodotta dalla banalizzazione delle teorie del Movimento Moderno.



Insediamiento suburbano danese degli anni Sessanta. Case unifamiliari con giardino per un paesaggio scandinavo *moderno*.
(da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit., 1990, Tav. 192.)

Pare il caso di riprendere il discorso, adesso, visualizzando la questione come una tappa dello svolgimento di un fulminante processo di modernizzazione, entro cui il Modernismo, come afferma Harvey, può essere letto come una “risposta estetica tormentata ed instabile alle condizioni di modernità prodotte”³⁷. E poiché la città, per sua ragione di essere, costituisce al contempo meccanismo e luogo eroico della modernità, su di essa si imprime con evidenza la forma di quella risposta.

Tutta la storia delle teorie urbanistiche e delle pratiche di rinnovo urbano, dalla metà dell'Ottocento in avanti, offre evidenti declinazioni delle diverse edizioni della modernità.

“C'è un filo robusto che lega Haussmann (la ristrutturazione di Parigi intorno al 1860), le proposte di una <<città giardino>> di Ebenezer Howard (1898), Daniel Burnham (la <<Città Bianca>> costruita per la Fiera Mondiale di Chicago del 1893 e il Piano Regionale di Chicago del 1907), Garnier (la città industriale lineare del 1903), Camillo Sitte e Otto Wagner (con programmi complementari diversi per la trasformazione della Vienna *fin de siècle*), Le Corbusier (la *Ville Contemporaine* e il *Plan Voisin* proposto per Parigi nel 1924),

³⁶ FRANCO PANZINI, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al secolo XX*, Zanichelli, Bologna 1993. Il Panzini riprende e ribadisce un concetto già espresso da FRANCO MIGLIORINI, in *Verde Urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Franco Angeli, Milano 1992: “Il parco che invade la città perde così la sua riconoscibilità formale di spazio specializzato trasformandosi in presenza diffusa e interstiziale, ma, tutto sommato, generica ed incerta nel suo contenuto paesistico.” Pag. 199.

³⁷ DAVID HARVEY, op. cit., pag. 127.

Frank Lloyd Wright (il progetto di Broadacre City del 1935), e gli sforzi per un rinnovo urbano su larga scala intrapresi negli anni Cinquanta e Sessanta nello spirito dell'alto modernismo"³⁸.

Torniamo ancora indietro, alla fioritura dello spirito moderno Novecentesco in urbanistica. Nel 1933, le funzioni base che avrebbero dovuto guidare la costruzione della città moderna erano state individuate e descritte attraverso le 111 tesi raccolte nella *Carta d'Atene*.

Le funzioni base, quattro, vale la pena ricordarlo, dovevano essere:

1. abitare, privilegiando case alte e ben distanziate rispetto ad altre forme residenziali;
2. lavorare, con riferimento sia agli uffici che alle industrie;
3. ricrearsi: il tempo libero era imperniato soprattutto sulla facilitazione delle attività sportive e quindi sulla creazione di parchi pubblici e stadi;
4. muoversi: al sistema della circolazione dovevano corrispondere zone separate.³⁹

Il benessere sociale dell'uomo moderno era al centro di tutta la macchina teorica, e i caratteri distintivi della modernità erano fondati su un nuovo umanesimo, così presentato nel pensiero di Le Corbu:

"Bisogna proprio studiare la giornata di un uomo moderno e bisogna fissare le occupazioni – incombenze collettive e compiti individuali – che si inseriranno tra due sonni, ogni giorno, a ogni levare del sole. E occuparsi dell'uomo, e non del capitalismo o del comunismo, della felicità dell'uomo, e non dei dividendi delle società; della soddisfazione che si deve dare ai profondi istinti umani e non di gare di velocità tra i servizi commerciali di due imprese. Rimettere l'uomo sui suoi piedi, i suoi piedi sul suolo, i suoi polmoni nell'aria, il suo spirito in un lavoro collettivo edificante e animarlo con le gioie di un'agitazione individuale feconda. E non ridurlo allo stato di un valore amorfo, fisso da impilare in un *trust* verticale. Occuparsi dell'uomo. E, dunque, disegnare e organizzare i luoghi e costruire i vasi che conterranno attività feconde. Non è altro che urbanistica e architettura."⁴⁰

Le teorie dei CIAM avevano reso credibile il sogno di una società democratica e l'idea di un benessere possibile per tutti gli abitanti delle città, e i firmatari della Carta ci avevano creduto veramente. Alla fine del secondo conflitto bellico mondiale, forti di quello che si credeva un saldo ed adeguato bagaglio teorico, urbanisti ed architetti si misero al lavoro per ricostruire le città distrutte dai bombardamenti, in Europa come in Giappone come in Cina.

"Questi professionisti apparivano come i pionieri di un mondo nuovo e migliore: il loro lavoro doveva basarsi sulla ricerca statistica e sull'efficienza tecnica"⁴¹. Inoltre "ovunque vi era la tendenza a considerare l'esperienza bellica della produzione in serie e della pianificazione come un mezzo per lanciare un vasto programma di ricostruzione e riorganizzazione"⁴².

Le cose non andarono esattamente come avrebbe voluto Le Corbusier.

I principi e le idee codificate dagli esponenti del Movimento Moderno costituirono, in quella precisa emergenza storico-culturale un opportuno sfondo teorico a *pronto effetto*, prestandosi purtroppo alle facili banalizzazioni ed alle distorsioni che determinarono la promozione di squallide operazioni legate prima di tutto all'idea di profitto economico.

Bieche speculazioni edilizie furono eseguite in nome del rinnovo urbano.

L'applicazione del concetto di *serie* fu eseguita in forma fin troppo spregiudicata, e lo stile internazionale, non più dominato da una responsabile sensibilità progettuale, rimase appiattito sulle logiche economiche degli investimenti immobiliari e della strategia colonizzatrice dell'antiestetico blocco edilizio.

³⁸ DAVID HARVEY, op. cit., pag. 41.

³⁹ Cfr. JOSEPH RYKWERT, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Biblioteca Einaudi, Torino 2003. Pag. 218. Ed. Or. *The seduction of Place. The History and Future of the City*, 2000.

⁴⁰ LE CORBUSIER, da *La Ville radieuse*, Ed. L'architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1935. Citato in JEAN JENGER, op.cit. *U come Uomo* Pag. 149.

⁴¹ JOSEPH RYKWERT, op. cit. Torino 2003. Pag. 3.

⁴² DAVID HARVEY, op. cit., pag. 92.



Le città della ricostruzione europea: il ponte di aiuti messo in moto con il Piano Marshall dopo il 1945 in un manifesto italiano di propaganda dell'epoca. Effetti della linea dura del Movimento Moderno, con la diretta trasposizione dello schema della *Villa verte* di Le Corbusier dalla carta alla città, e sua banalizzazione: *in alto*, a *destra*, un quartiere moderno della fine degli Anni Sessanta a Roma, *al centro* una veduta aerea di Alton West, porzione occidentale del quartiere londinese di Roehampton (circa 10.000 abitanti), al centro un quartiere moscovita realizzato nella metà degli anni Cinquanta. (Le immagini sono tratte da "Rassegna", 54/2, giugno 1993. Pagg. 29 e 77.)

Del resto, gli effetti e le ragioni di un diffuso approccio radicalmente funzionalista alle teorie del Movimento Moderno erano stati evidenziati, già negli anni Trenta, dal critico americano Henry Russel Hitchcock:

"Fin dall'inizio, i principi dello stile internazionale furono, in parte, dichiarati nei manifesti, che erano all'ordine del giorno. In parte, invece, sono rimasti inespressi così che ancora oggi è assai più facile intuirli che spiegarli o affermarli categoricamente. Molti di coloro i quali sembrano aderirvi, in realtà rifiutano di riconoscere la loro validità. Alcuni critici moderni e gruppi di architetti, sia in Europa, sia in America, negano l'importanza dell'elemento estetico in architettura, o addirittura ne negano l'esistenza. Per costoro tutti i principi estetici di stile sono privi di significato ed irreali. Questa nuova tendenza, cioè che costruire sia scienza e non arte, è cresciuta come un'esasperazione dell'idea di funzionalismo. (...) La dottrina dei funzionalismi antiestetici contemporanei è molto rigorosa. La sua base è economica più che etica o archeologica. Importanti critici europei, in particolare Sigfried Giedion, sostengono, con una certa ragione, che l'architettura dei tempi moderni deve affrontare problemi pratici così immensi che le questioni estetiche devono occupare un posto secondario nella critica architettonica. Architetti come Hannes Meyer si spingono anche oltre, dichiarando che l'interesse per le proporzioni o per problemi di design fini a se stessi è un felice residuo dell'ideologia del diciannovesimo secolo. Per costoro è totalmente assurdo parlare dello stile moderno in termini estetici"⁴³

⁴³ HENRY RUSSEL HITCHCOCK, PHILIP JOHNSON, *The international Style: Architecture since 1922*, Norton & Co, 1932, Ed. It. *Lo stile internazionale*, Zanichelli, Bologna 1982. Pagg. 47 -50. Citato in LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *Forme e ombre*, Testo&Immagine, Torino 2003. Pag. 344.

Lo Stile Internazionale si trasformò insomma nella cosiddetta *grande tragedia della monotonia*. La giornalista di origine canadese Jane Jacobs, così descrive le scene urbane di quartieri popolari americani costruiti a partire dal 1945, in un passo esemplare riportato anche da David Harvey:

“Complessi di case popolari che diventano centri di criminalità, di vandalismo e di degradazione sociale senza rimedio, peggiori degli *slums* che avrebbero dovuto sostituire; complessi residenziali di livello medio che sono veri modelli di monotonia e di irregimentazione, ermeticamente chiusi ad ogni slancio di vitalità urbana; complessi residenziali di lusso che nello sforzo di mascherare la loro inconsistenza cadono in un’insulsa volgarità. Si sono costituiti centri culturali che non riescono a mantenere in vita una buona libreria; centri civici popolati solo da quei vagabondi che hanno minori possibilità di scegliersi un luogo dove perdere tempo: centri di negozi che sono squallide imitazioni dei grandi magazzini standardizzati suburbani; passeggiate che collegano luoghi assolutamente anonimi, e nelle quali nessuno passeggia; strade di scorrimento veloci che sventrano le città. Questo non significa ristrutturare la città: significa metterle a sacco.”⁴⁴

Gli scritti radicali ed infuocati della Jacobs, che attaccava duramente i “crudeli peccati dell’urbanistica modernista”, fecero la loro comparsa in forma di saggio saldamente articolato nel 1961, proponendo argomentazioni ben documentate che aggredivano sistematicamente i pilastri teorici del modernismo ortodosso. *Vita e morte delle grandi città*, è ancora oggi un testo chiave: oltre a costituire uno “dei primi e più autorevoli trattati antimodernisti”, racconta un punto di vista alternativo per comprendere la vita urbana nella modernità⁴⁵.

Negli anni Sessanta la sua uscita riuscì a provocare un vero e proprio terremoto accademico nelle università americane.

“Interi corsi universitari venivano dedicati alla lettura ed al commento del testo, capitolo per capitolo, mentre i concetti di *street life*, di *diversity*, di *livability* rinnovavano il vocabolario disciplinare e contrappuntavano le lotte sociali per la salvaguardia dei tessuti urbani in corso di *slumming*.”⁴⁶

L’attacco della Jacobs era rivolto, prima di tutto, all’applicazione nell’*urban planning* di un modo di pensare deduttivo, fondato su modelli generali e unificanti a cui si cercava di adattare la complessità del reale: quei modelli in buona sostanza risultavano formati con un grado di astrazione sufficientemente pericoloso, e il loro fallimento veniva comprovato dall’osservazione diretta delle condizioni degli scenari urbani.

Sergio Porta parla di un approccio costruzionista da parte della Jacobs, approccio che scaturisce non tanto da “una adesione puramente sentimentale ai valori del locale e della comunità: esso è inquadrato teoricamente come una necessità dovuta al cambiamento storico del modello di conoscenza del fenomeno urbano.”⁴⁷

Un tipo di orientamento critico che ebbe notevole influenza anche in Europa, in particolare nella cultura anglosassone.

⁴⁴ Cit: da DAVID HARVEY, op. cit., pagg. 98 - 99.

⁴⁵ DAVID HARVEY, op. cit., pag. 98.

⁴⁶ SERGIO PORTA, *Dancing streets. Scena pubblica urbana e vita sociale*, Edizioni Unicopli, Milano 2002. Pag. 41.

⁴⁷ SERGIO PORTA, Op. cit., pag. 39.



Immagine di copertina del testo *Townscape* dell'inglese Gordon Cullen. Pubblicato all'inizio degli Anni Sessanta, il volume promuove una cultura della progettazione urbana basata sui principi del *landscape design*: l'idea "è di prendere in considerazione tutti gli elementi che concorrono a creare l'ambiente; edifici, alberi, natura, acque, traffico, annunci pubblicitari e così via e tenerli insieme in modo da realizzare il dramma". Contro lo squallore desolante delle periferie tutte uguali e spietizzate, costruite per rispondere ai bisogni pratici del cittadino, un'idea di città come spazio creativo e come ambiente estetico.

Gli attacchi alla *grande tragedia della monotonia* della città moderna, come è immaginabile, arrivavano anche da altri fronti culturali.

Dal mondo del cinema, ad esempio. Nel 1958, il film *Mon Oncle* di Jacques Tati, geniale regista-attore dall'umorismo surreale, vinse il Premio Speciale della Giuria al Festival del cinema di Cannes e l'Oscar come miglior film straniero a Hollywood. Le avventure quotidiane di un allampanato personaggio dall'indole sognatrice, Monsieur Hulot, portano lo spettatore ad immergersi nella realtà di tutti i giorni di due mondi urbani contrapposti: quello del quartiere popolare "storico", solare e vivace teatro di *genuine* relazioni umane in cui abita il lunare protagonista, e quello del quartiere *bene*, moderno e tecnologico quanto anonimo, popolato da gadget di plastica e complicati elettrodomestici, in cui si trova la villa della sorella, moglie del ricco Arpel. La differenza tra i due mondi è scenograficamente rappresentata anche nell'uso dei colori: caldi e *un po' polverosi* nel vecchio quartiere, freddi e acidi nel quartiere moderno, in cui fa da decoro una vegetazione rachitica e addomesticata⁴⁸.

Hulot si trova decisamente a suo agio solo nel suo mondo, ed ironizza senza risparmio sull'altro.

Nove anni più tardi, nel 1967, Hulot torna alla carica come protagonista di un altro film cult, *Playtime*, in cui dalla scala del quartiere passa ad esplorare quella della città: il rapporto dell'uomo con la metropoli moderna, fatta di rumori, movimento frenetico e automatismi, fornisce il materiale

⁴⁸Cfr. ROBERTO NEPOTI, *Hulot nelle città: storie di spaesamenti*, pagg. 41 – 43 in MATTEO PORRINO, *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot*, Mazzotta, Milano 2003.

per un racconto in chiave tragi-comica della solitudine del singolo cittadino spaesato, che si muove in un mondo asettico fatto di ambienti labirintici e dall'estetica anestetizzante⁴⁹.



Fotogrammi e foto di scena della città moderna "in Tatirama": a sinistra tre scene da *Mon Oncle*, a destra altre tre tratte da *Playtime*. L'antagonismo tra città vecchia e città nuova costituisce l'asse narrativo di entrambe le pellicole: esasperato nella prima, in cui le rovine di un vecchio quartiere sopravvivono a poca distanza dagli abbaglianti blocchi edilizi, lasciato al gioco delle apparenze nella seconda. (immagini da MATTEO PORRINO, op.cit. pagg. 23-28.)

La critica umoristica di Tati fissa in immagini cinematografiche antagonismi culturali e urbani, imprimendo nella pellicola i temi paradigmatici della consueta dialettica tra il vecchio ed il nuovo nello sviluppo della città: da una parte la modernità tecnologica di un modello di vita tutto urbano-artificiale, dall'altra i valori tradizionali legati ad uno standard ancora fresco di ruralità e di naturalità. Smarrita l'etica della purificazione delle forme e il rigore compositivo come tema di ricerca estetica, assorbita nelle logiche della mercificazione e del progresso tecnocratico, da Londra a Parigi, da Milano a Madrid, la città europea moderna appare irrimediabilmente *brutta*. Svilita l'etica democratica modernista nella bieca logica della crescita economica ad ogni costo, alimentata con le sragioni del blocco edilizio, del verde omogeneo, dell'annullamento estetico dello spazio dell'abitare, all'inizio degli Anni Settanta la città ha già perso molto del suo smalto in termini di *bellezza* e *qualità* morfologica, ambientale e funzionale.

La condizione postmoderna

Se esistesse un'anagrafe delle categorie culturali, per alcuni critici il postmoderno⁵⁰ risulterebbe nel novero di quelle per cui si ritiene di avere con certezza un luogo ed una data di nascita,

⁴⁹ Per una visione dei film citati si rimanda alla quadrilogia *Jacques Tati Collection*, proposta in cofanetto DVD da Multimedia San Paolo, 2003. Schede critiche a cura di F. DI GIAMMATTEO.

⁵⁰ Non si ritiene qui opportuno dare spazio ad una più estesa digressione sulla *questione* del postmoderno, di cui si intendono trattare in maniera sintetica alcuni aspetti, in riferimento ai profondi mutamenti culturali che hanno investito così fortemente il sistema delle arti, dell'architettura, del progetto urbano, e naturalmente, dell'architettura del paesaggio. Per più attenti approfondimenti e per una visione più ampia del fenomeno e del quadro critico di analisi sul rapporto modernità/postmodernità si rimanda oltre ai testi chiave già citati, ad altre opere fondamentali: CHARLES JENCKS, *The language of post-modern architecture*, London 1984. E, più recente, ZYGMUNT BAUMAN, *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

precisata addirittura al secondo: *Saint Louis, California, h.15.32 del 15 luglio 1972*⁵¹. Non sappiamo in quanti possono ricordare il fragore assordante che deve aver fatto l'esplosione della grande macchina da abitare di *Pruitt-Igoe*, definita da qualcuno "grande simbolo del fallimento modernista", o la scena filmata in cui si vede l'edificio disgregarsi in una impressionante nube nera e polverosa. Ma è proprio nell'immagine della sua dissoluzione che viene fissata, da Charles Jencks, l'apertura definitiva della grassa crisalide di una nuova dimensione culturale, nutrita dal pensiero e dalla critica anti-moderna che più forte si erano fatti sentire nel corso degli anni Sessanta⁵². Da lì, si è voluto far emergere lo spirito (trionfante?) del postmoderno.

Pruitt-Igoe era stato progettato dall'architetto nippo-americano Minoru Yamasaki, fedele e premiato applicatore delle teorie abitative dell'architettura moderna. Nello stesso anno in cui il complesso californiano saltava in aria, Yamasaki completava, per uno di quegli strani paradossi della storia, la realizzazione di un altro simbolo dei tempi moderni, il *World Trade Center* di New York. Segno ambivalente tra enfattizzazione del tecnicismo e segnalazione del trionfo del capitalismo americano, come è ben noto il complesso venne distrutto l'11 settembre del 2001 da ben altra, orrenda, furia esplosiva.

Il 1972⁵³ è davvero un anno significativo rispetto alla revisione del credo modernista ortodosso: la pubblicazione del celeberrimo *Learning from Las Vegas*⁵⁴ dimostra che il *diktat* apodittico dell'estetica razionale e dell'architettura senza ornamento praticata dai seguaci del Movimento Moderno era stato soppiantato da un prevalente bisogno quotidiano di simboli e decorazioni. Gli esiti della ricerca sulle forme del paesaggio urbano e sulla valenza delle semantica architettonica nello scenario della più famosa e rutilante città del gioco, svolta da una équipe di architetti ed urbanisti coordinata da Robert Venturi, forniva un messaggio chiaro:

"gli architetti avevano più da imparare dallo studio di paesaggi popolari e locali (periferie e zone commerciali) che dal perseguimento di ideali astratti, teorici e dottrinali. Era giunto il momento, dicevano gli autori, di costruire per la gente e non per l'Uomo. Le torri di vetro, i blocchi di cemento armato, le lastre di acciaio che sembravano travolgere ogni paesaggio urbano da Parigi a Tokyo, da Rio a Montreal, e in nome dei quali ogni ornamento era considerato delitto, ogni individualismo una forma di sentimentalismo e ogni romanticismo un esempio di *kitsch*, hanno lasciato progressivamente il campo ad edifici decorati, a case di gusto locale o progettate <<su misura>>, a fabbriche e magazzini rinnovati, a paesaggi restaurati di ogni tipo: tutto questo in nome della creazione di un ambiente urbano più <<soddisfacente>>. Questa ricerca è divenuta così popolare che persino il principe Carlo è intervenuto denunciando in modo vigoroso gli errori della ricostruzione urbana postbellica e le distruzioni operate dagli urbanisti, che avevano arrecato a Londra, secondo il principe, più danni di quanti ne avessero causati gli attacchi della *Luftwaffe* nella seconda guerra mondiale."⁵⁵

E continuando il gioco dei paralleli temporali, è sempre il 1972 l'anno di presentazione alla Biennale di Architettura di Milano del film "*Les habitants-paysagistes: technique d'apparence*", anche questo frutto di una ricerca meticolosa e attenta sui luoghi creati dai cittadini, sull'estetica dell'ordinario delle periferie urbane francesi, attivata a partire dal 1967 grazie ad un finanziamento della *Delegation General à la Recherche Scientifique et Technique* del governo francese. L'idea e lo sviluppo del lavoro è di Bernard Lassus (che in quel periodo partecipava molto attivamente con le sue opere ad esposizioni d'arte di livello internazionale), e pochi anni dopo il film, gli esiti della ricerca si traducono in un libro dal titolo altrettanto rivelatore di quello di Venturi, ma (immeritamento) meno noto, "*Jardins imaginaires. Les Habitants-paysagistes*".

⁵¹ CHARLES JENCKS, *The language of post-modern architecture*, London 1984, citato in DAVID HARVEY, *The condition of Postmodernity*, 1990. Ed. it. *La crisi della modernità*, EST, Milano 1997, pag. 57.

⁵² Cfr. DAVID HARVEY, op. cit., Ed. it. 1997. In particolare la prima parte "*Il passaggio della modernità alla postmodernità nella cultura contemporanea*", pagg. 14 – 148 .

⁵³ Secondo Harvey "vi è stato un cambiamento nel mondo culturale e nel mondo politico-economico a partire, pressappoco, dal 1972. Questo cambiamento è legato all'emergere di nuove modalità attraverso le quali noi abbiamo esperienza dello spazio e del tempo". DAVID HARVEY, Op. cit. , pag. 9.

⁵⁴ ROBERT VENTURI, SCOTT-BROWN D., IZENOUR S., *Learning from Las Vegas*, Cambridge Massachussets Institut of Technology, 1972. Ed. it. *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Cluva editrice, Venezia 1985.

⁵⁵ DAVID HARVEY, Op. cit. , pag. 58.



Sopra, un'immagine di una *rottamazione edilizia americana degli anni Settanta*, sotto, turisti per le strade di New York, pochi giorni dopo l'attentato alle due torri del World Trade Center.

Il contributo dell'artista – paesaggista francese risultò illuminante: in anni di abbandono e di oblio di una pratica estetica del *verde* pubblico urbano e del paesaggio nell'Europa mediterranea, appunta lo sguardo critico e attento di chi si è formato nella culla delle teorie del moderno, sulla persistenza di un'arte dei giardini privata "povera", vista come testimonianza di una vernacolare risposta estetica alla desolazione degli spazi aperti pubblici prodotti dall'urbanistica funzionalista. Il lavoro di Lassus documentò come alla sterilità figurativa ed allo squallore asettico di molti scenari urbani si poteva contrapporre la fertile vitalità di un paesaggio suburbano e rurale ricco di simboli, di decorazioni artistiche ed artigianali, e per questo fortemente impegnato del senso di mutevolezza, perché "l'abitante-paesaggista non può essere separato dal suo paesaggio, che è legato alla sua vita di tutti i giorni, e che effettivamente è con lui che si ferma e scompare."⁵⁶

Procedendo oltre le significative corrispondenze cronologiche, abbiamo di fatto ormai chiaro che negli anni Settanta cominciano a prendere corpo e dilagare nuove posizioni culturali, iscrivibili nella

⁵⁶ BERNARD LASSUS, *Jardins imaginaires. Les Habitants-paysagistes*, Les presses de la Connissance, lury 1977, pag. 138. Traduzione dal francese di Anna Lambertini.

cifra della postmodernità e così stigmatizzate da Frederick Jameson nel noto saggio *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*:

“(...) critica implacabile del moderno avanzato e del cosiddetto *International Style* (Le Corbusier, Mies), dove la critica formale e l’analisi (...) vanno di pari passo con la riconsiderazione del livello della vita urbana e dell’istituzione estetica. Al moderno avanzato è imputata la distruzione del tessuto urbano tradizionale e della cultura delle aree periferiche (...); mentre l’elitarismo e l’autoritarismo del movimento moderno si rivelano spietatamente nel gesto imperioso del Maestro carismatico.”

Da questi presupposti critici scaturisce un vero e proprio attacco all’elitarismo intellettuale e colto, che sfocia in una sorta di *populismo estetico*, con conseguente

“cancellazione del confine (...) tra cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale e l’emergere di nuovi tipi di testi pervasi di forme, categorie e contenuti di quell’Industria Culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno (...). Il postmoderno ha infatti subito tutto il fascino di questo <<paesaggio>> degradato di kitsch e scarti, di serial televisivi, e cultura da Reader’s Digest, di pubblicità e motel, di show televisivi, film hollywoodiani di serie B e della cosiddetta paraletteratura con i suoi paperback da aeroporto, divisi nelle categorie del gotico o del romanzo rosa, della biografia romanzata e del giallo, della fantascienza e della fantasy: materiali che nei prodotti postmoderni non vengono semplicemente <<citati>> come sarebbe potuto accadere in Joyce o in Mahler, ma incorporati in tutta la loro sostanza”⁵⁷.

Lo spirito postmoderno trova le sue prime incarnazioni in opere architettoniche come *Piazza Italia* di Charles Moore o *l’A&T Building* di Philip Johnson, in cui, con un’ insuperabile attitudine all’ibridazione tra stili, forme, figure, simboli e stereotipi, la storia dell’arte e dell’architettura viene utilizzata come un grande magazzino di possibilità. Estetizzazione, sensorialità, esperienzialità, ipertrofia semantica sono i prodotti della reazione antimodernista: la città diventa un crogiuolo di immagini e di stimoli, forniti in quantità inesauribile dalla cultura dei mass media.

“I segni ed il repertorio del passato, del lontano, dell’immaginario, del triviale” sono importati nell’esperienza quotidiana del cittadino urbano, ed il risultato, non è solo che “tutto, o quasi, diviene problema estetico”⁵⁸, è che la città viene sottoposta ad una condizione di eccedenza estetizzante.

Due dimensioni culturali

Vari autori argomentano che il Postmoderno, avvolto nel mantello di un inquietante nichilismo intessuto del pensiero di Nietzsche, sia stato presentato come il giusto analgesico per smettere di soffrire dei supposti mali del Moderno.⁵⁹

Nelle tesi dei filosofi francesi Foucault e Lyotard, anticipatori della causa postmoderna, viene affermata la fine delle *grandes narratives*, “ovvero dei grandi schemi storico-filosofici di progresso, dei meta-linguaggi e delle metateorie totalizzanti, come il marxismo e la psicoanalisi, che pretendono di scoprire e rivelare verità universali ed eterne; al loro posto si afferma una pluralità di discorsi di potere e di giochi linguistici che corrispondono alla frammentarietà dei rapporti sociali nell’epoca attuale”.⁶⁰

Secondo Amendola “nella società contemporanea sembra avverarsi l’affermazione di Schiller secondo il quale <<l’uomo gioca solo laddove è uomo nel senso più pieno della parola e solo là è interamente uomo, dove gioca>>”⁶¹. La nuova città tematizza il divertimento, e riscopre il valore della scena pubblica come teatro delle nuove ritualità urbane, proprio come nella città *hausmannizzata*. Ma c’è una novità: lo spazio ha assunto una connotazione *ipersensoriale*, che appare indicativa di una nuova fase di costruzione di identità collettive urbane, di necessarie

⁵⁷ FREDERIC JAMESON, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, 1989. Pag.10.

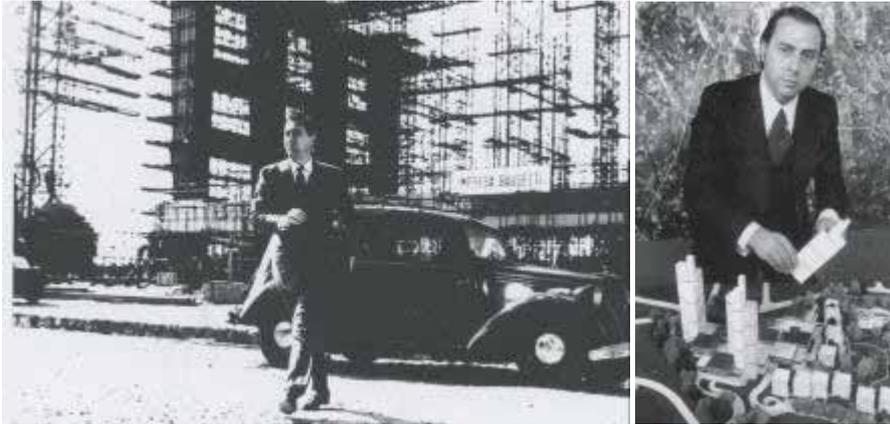
⁵⁸ GIANDOMENICO AMENDOLA, *La città postmoderna*, Laterza, Roma Bari, 2001. Pag.99.

⁵⁹ Cfr. ALBERTO MARTINELLI, *La modernizzazione*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1998. Pag.115; e DAVID HARVEY, Op. cit., Ed. it. 1997, pag.

⁶⁰ ALBERTO MARTINELLI, Op. cit., Pag.114

⁶¹ GIANDOMENICO AMENDOLA, op.cit., pag.108.

identificazioni emotive tra abitanti e luoghi dell'abitare. Il Postmoderno ha introdotto una mutazione nella percezione dello spazio costruito, come argomenta Jameson, e ci ha posto di fronte ad un "iperspazio rispetto al quale non abbiamo ancora maturato adeguate capacità percettive" e che ci richiede di sviluppare nuovi organi, di espandere il nostro sensorio o il nostro corpo in nuove dimensioni finora inimmaginabili e forse in ultima analisi, impossibili"⁶². Si diffonde lo spazio atopico, non misurabile e non misuratore, uno spazio di attività incessanti che generano la sensazione di un vuoto "assolutamente stipato, che è un elemento dentro il quale noi stessi siamo immersi, privati di quella distanza che una volta rendeva possibile la percezione della prospettiva o del volume. Siamo dentro questo iperspazio fino agli occhi e con tutto il corpo"⁶³.



Slancio modernista e flessibilità post-modernista nella costruzione della città del Novecento: fotogramma dal film *Il boom* (Regia di Vittorio De Sica, 1963), e un ritratto anni Ottanta di Silvio Berlusconi imprenditore davanti al plastico del nuovo quartiere di Milano II. (Immagini tratte da da GIOVANNI DURBIANO E MATTEO ROBIGLIO, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli editore, Roma 2003).

Così come nel *modernismo* si era cercato di sottomettere lo spazio, tutto lo spazio abitabile, agli scopi umani, opponendo la forza dell'Essere a quella del Divenire, nella dimensione postmoderna si è operata ciò che Harvey definisce una *compressione spazio-temporale*: labilità, transitorietà, fluidità ne rappresentano le condizioni d'uso. Virilio parla di *dromomania* a proposito di uno spostamento della "strategia d'intervento globale" dallo spazio-tempo (atmosferico, idrosferico, litosferico) allo spazio-velocità (dromosferico e siderale)"⁶⁴. Il cittadino postmoderno vive una condizione quotidiana in cui può attuare l'interconnessione dei simulacri nello stesso spazio e nello stesso tempo, senza percepire la minima traccia dell'origine e dei processi che li hanno prodotti.

"L'implicazione generale è che con l'esperienza del cibo, delle abitudini culinarie, della musica, della televisione, dello spettacolo e del cinema, è ora possibile avere un surrogato di esperienza della geografia mondiale attraverso un simulacro".⁶⁵

L'ecclettismo è la naturale evoluzione di una cultura che può scegliere, dice Jameson. E allora che cosa ne è delle città, dei paesaggi che abitiamo? Se ci sono delle finalità dominanti nel pensiero progettuale contemporaneo, queste sono: contesto, memoria, luogo, identità. Che poi sono tutte espressione della stessa necessità: *idea di radicamento*, laddove il nomadismo (fisico, culturale, affettivo) è assunto come normale *modus vivendi*. Nel tentativo di riassumere in uno schema sinottico comparativo l'equipaggiamento mentale del progettista contemporaneo, David Jacques, storico inglese di architettura del paesaggio, ha costruito un quadro di confronto del tipo di quello elaborato da Hassan sulle differenze schematiche tra cultura del moderno e cultura del postmoderno"⁶⁶.

⁶² FREDERIC JAMESON, op.cit. Pag.80.

⁶³ FREDERIC JAMESON, *Ibidem*.

⁶⁴ PAUL VIRILIO, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari, 1998. Pag.141. Ed. orig. 1983.

⁶⁵ DAVID HARVEY, Op. cit. , pag. 367.

⁶⁶ Contenuto e commentato anche in DAVID HARVEY, Op. cit. , pag. 63.

Procedendo in questo caso non per categorie oppostive, come fa Hassan, ma per temi chiave, Jacques costruisce una sorta di pro-memoria, dichiarando di essersi appoggiato, per la scelta e la selezione della lista di valori, alle ricerche teoriche e pratiche di paesaggisti del Novecento tra cui Sylvia Crowe e Ian Mc Harg (stranamente Jellicoe è escluso dal novero).

Questa operazione critica di Jacques si colloca a metà degli anni Novanta e le sue considerazioni si proiettano sul panorama di quel periodo: si riconosce che l'ecologia ha ormai assunto un ruolo determinante sul tavolo delle priorità del progetto paesaggistico. Non si può guardare all'architettura del paesaggio solo come ad una attività artistica. I geografi culturali, come Dennis Cosgrove, per esempio, dal loro canto sono profondamente influenzati dalle riflessioni estetiche. Quello di cui c'è bisogno, dichiara Jacques con un efficace gioco tautologico anti-modernismo ortodosso, è di *riconoscere nuovi valori etici che non siano troppo incentrati sull'etica*.⁶⁷

EQUIPAGGIAMENTO MENTALE DEL PROGETTISTA	DIMENSIONI CULTURALI	
	<i>Moderno</i>	<i>Post moderno</i>
<i>Temi</i>		
verità	la fiducia determina la certezza finale	la certezza finale richiede flessibilità
conoscenza	Si riduce a semplici verità	si apre alla complessità e alla capacità di interconnettere
chi genera le idee	<i>Zeitgeist</i> , imperativo ecologico, genio individuale	la responsabilità personale, l'intelletto, la raffinatezza
speranze sociali	consenso	pluralismo
visione del futuro	storicista, inevitabile evoluzione della società	incerta, dipende dagli eventi determinati da noi stessi
strumenti delle politiche pubbliche	i designers conferiscono dignità ai luoghi	misure fiscali e gestionali
chi giudica gli interventi	l'artista, l'esperto	un pubblico informato, seguito da critici
che tipo di giudizio	naturale ed immediato	culturale e cognitivo (estetico, significato, etico)
percezione dell'ambiente	ricezione passiva per verità obiettive	azione e senso del luogo determinati da valori
cosa produce bellezza	attributi precisi: armonia, texture	l'esperienza estetica
significati	potere simbolico in termini Jungiani (valori universali collettivi)	Citazioni storiche per produrre conoscenza
Etica del cambiamento	Irrilevante, giudicata in termini artistici	Correttezza politica/ecologica

Rielaborazione dello schema di David Jacques: un sommario delle attitudini mentali del progettista del Novecento, tra moderno e post-moderno. Probabilmente una costruzione impossibile, una forzatura schematica, come ammette lo stesso autore. In ogni caso, un esercizio teorico che dà da pensare.

⁶⁷ Cfr. MICHAEL SPENS, *Landscape Transformed*, Accademy Edition, London 1996, pagg. 8 - 9.

Parole chiave

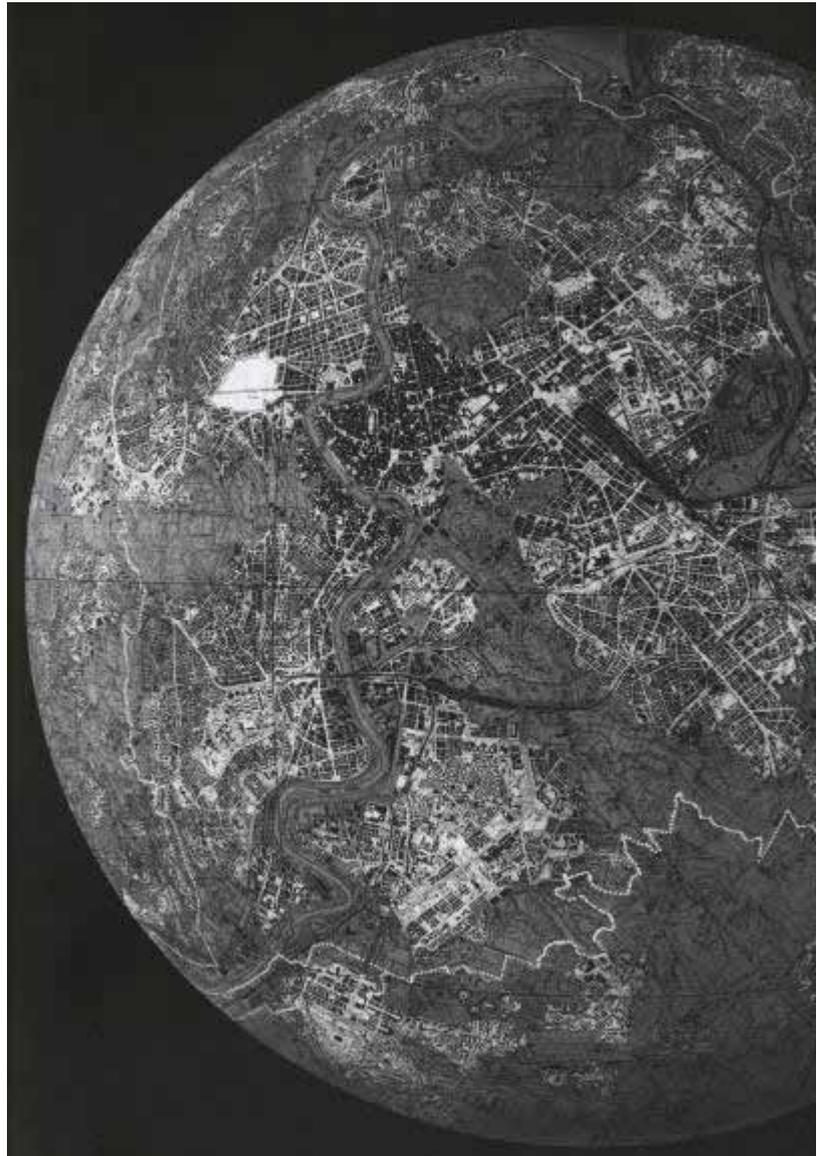
Ibridazione



Un lavoro dell'artista americano Matthew Barney, *Cremaster 4: The Loughton Candidate*, 1994. (Fotografia a colori). L'arte ha sempre lavorato sul dramma del mostruoso, del deforme, dell'orrido. Il brutto, l'orrendo, lo spaventevole esercita una forma di fascinazione. Nel XX secolo, secondo l'architetto filosofo Paul Virilio, si è precisata una vera e propria *estetica della repulsione*, legata a ciò che lui definisce le *arti del motore*. "Faccio riferimento al cinema. Il regista dice: motore, azione. E si comincia a girare. Le arti del motore – per non parlare della macchina fotografica – trionfano sulle arti manuali a partire dal 1918 e per tutti gli anni Venti e Trenta. Si verifica poi la rivoluzione del cinema parlato, l'immagine muta è annullata e si passa dallo spazio della caverna di Platone, cioè dalle immagini e dalle loro ombre, all'antro della Sibilla, dove c'è l'oracolo. Qui le immagini parlano, interrogano. E' già un gran cambiamento per le arti silenziose. A partire da questo periodo tra la prima e la seconda guerra mondiale – periodo che vede, guarda caso, l'apparizione del fascismo e del nazismo, ma anche dell'espressionismo tedesco, il quale anticiperà la visione degli orrori della seconda guerra mondiale – l'arte diventerà sinistra, bieca." Prende spazio l'*orrore estetico*, che si rintraccia anche "nella confusione tra arte e genetica, che poi è un fenomeno legato alla body art, con artisti come Sterlac e Orlan e molti altri. La *body art*, proponendo modificazioni corporali si associa alla genetica".

Oggi l'arte tende sempre di più a manifestare un espressionismo fenomenologico, un espressionismo genetico. Modificando e ibridando i tratti del viso, proponendosi in un autoritratto mostruosamente deformato, Matthew Barney esibisce il suo corpo come un *luogo ambiguo*, su cui alterità e identità aderiscono come pellicole a contatto a formare un unico strato.

(Citazioni da ENRICO BAJ, PAUL VIRILIO, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eleuthera, Milano, 2002. Pagg. 44 – 47)
(Immagine da LEA VERGINE, GIORGIO VERZOTTI, *Il Bello e le bestie*, Skira, Milano, 1998. Pag.159.



Planisfero Roma V, del gruppo romano Stalker: la mappa di Roma avvolge il globo, come una "costellazione di isole". Il lavoro è ispirato da lunghe *transurbanze*, esplorazioni condotte camminando in lungo ed in largo per le città europee. Gli Stalker invitano il cittadino-turista urbano a recuperare la passeggiata come strumento di conoscenza, come pratica estetica, grazie a cui guardare ai territori metropolitani con uno sguardo privo del filtro rassicurante proposto dalle guide e dalle immagini dei *media* e della cultura di massa. Un modo per riacquistare il senso del mondo in cui viviamo, che è soprattutto un mondo urbano. (da FRANCESCO CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, GG, Barcellona, 2002.)

Nel 2000 qualcosa di sconvolgente è successo nella storia del pianeta: il numero degli abitanti delle città ha superato significativamente quello degli abitanti della campagna. La superficie agricola totale che nel 1990 arrivava a 23 milioni di ettari, nel 2000 non arrivava ai 20 milioni. Il trionfo della città diffusa: "una marmellata edilizia", la chiama Francesco Urbani, una concentrazione che "accorpa città un tempo distanti, si slabbra senza confini amministrativi, sembra una nebulosa, ma è pur sempre un oggetto concreto, visibile a occhio nudo, governato non si capisce da chi, certo non da organismi rappresentativi come il Comune o la Regione" (da un articolo di Repubblica del 22 ottobre 2004: *Città. Come cambia e come ci cambia la vita*). La popolazione urbana mondiale è destinata a salire: si calcola che nel 2015, ventitre metropoli avranno superato i dieci milioni di abitanti. In Europa, il continente più urbanizzato, già sette abitanti su dieci sono urbani.

Le società del XXI secolo, perduti i loro valori agricoli e rurali tradizionali, possono ora riprovare a coltivare la loro *Natura* nei parchi e nei giardini urbani.



"Ti scrive sms, si fa regalare fiori e ti fa vincere premi. Ma guai se ti comporti male. La ragazza virtuale vive in un telefonino e arriva in Italia. Da Hong Kong". Questo l'incipit di un articolo di attualità (da "D" di Repubblica del 4 dicembre 2004, *Pronto, sono Vivienne*, di Ilaria Maria Sala), solo uno dei tanti che quasi quotidianamente ci informano sullo stato di salute delle tecnologie al servizio del nostro tempo libero. Questa volta si tratta di allietare i *single peter-pan* o i cacciatori di impalpabili avventure amorose: per loro è pronta una fidanzata virtuale che si può incontrare su un apposito sito. Vivienne, che ha una intrigante biografia fittizia, vive ad *Avaland*, una città digitale che chiunque può visitare in sua compagnia tuffandosi nello schermo del proprio PC, a patto di acquistare e scaricare il programma (cinque euro al mese di abbonamento!). Il progresso tecnologico e scientifico avanza a velocità prodigiosa alimentando il culto dell'*homo creator*, figura così ben descritta da Gunther Anders: dopo i celebri risultati degli esperimenti di clonazione degli embrioni e la nascita della pecora *Dolly*, appare sempre più evidente che l'uomo oggi non si limita a trasformare la Natura, ma persegue implacabile il mito della creazione, esplicitato da alcune parole chiave del vocabolario *progressista* contemporaneo: robotizzazione, mutazione, ibridazione e clonazione. Con un appunto: "se il robot è il momento macchinico della riproduzione in oggetto dell'intelligenza, la mutazione è la dimensione anarchica che non riconosce la linearità di una evoluzione di specie. E' l'automutazione." (FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti*, Costa&Nolan, Milano 1997. Pag. 11).

“L’analogia matematica per il nostro studio è la topologia,
 cioè la geometria delle relazioni senza grandezze o dimensioni,
 che conosce soltanto superfici e direzioni.
 L’analogia biologica è data dalla speciologia,
 dove la forma è rivelata dai mutamenti genetici
 subiti da un vasto numero di individui”
 George Kubler, 1976⁶⁸

La seduzione del reale

Se volessimo tornare per un momento al campo delle definizioni prodotte per cogliere lo spirito della nostra epoca, c'è da ricordare quella di *surmodernità* utilizzata da Marc Augé, l'antropologo francese che deve la straordinaria fortuna delle sue teorie ad un'altra definizione: *nonluogo*. Come ormai ampiamente divulgato, il *nonluogo* di Augé, che poco ha in comune con l'idea di *utopia*, è uno spazio “che non crea né identità singola, né relazione, ma solitudine e similitudine”⁶⁹. E' di questo che la società contemporanea, surmoderna, per Augé si è fatta instancabile e fanatica produttrice, “di nonluoghi antropologici”, che non fanno *Storia*, perché costituiti solo da instancabili flussi e costanti mutamenti. Contrariamente alla modernità baudeleriana, la *surmodernità* “non integra in sé i luoghi antichi: questi, repertoriati, classificati e promossi <<luoghi della memoria>>, vi occupano un posto circoscritto e specifico.”⁷⁰ Come la scoperta di una nuova specie di primate mai prima descritta può (ma a buona ragione) entusiasmare la comunità scientifica internazionale, la codificazione del *nonluogo* ha profondamente colpito l'immaginario degli architetti e degli urbanisti contemporanei, fin tanto da renderla abusata, quando non addirittura distorta nella sua interpretazione. Nell'ultimo decennio le nostre città si sono riempite di *nonluoghi* anche là dove prima c'erano solo *ordinari* vuoti urbani da riplasmare.

“I testi di Augé sono diventati di dominio pubblico per gli addetti ai lavori. Proprio per questo sono stati oggetto di molte distorsioni interpretative, per lo più tese alla trasposizione dei termini *luogo* e *nonluogo* dall'originaria analisi antropologica ad una banalizzante trascrizione fisica di spazi con requisiti diversi e opposti. Questo ha portato con sé la inevitabile quanto prevedibile questione di giudizio secondo cui i primi rappresenterebbero l'universo positivo a cui mirare, mentre i secondi, in quanto negazione dei primi, costituirebbero una sorta di parentesi spazio-temporale, per lo più considerata negativamente, oppure al contrario portata a baluardo di una nuova semiotica architettonica”.⁷¹

Nel recente saggio *La seduzione del luogo*, Joseph Ryckwert, interrogandosi sulle caratteristiche fondamentali del luogo urbano, riporta l'attenzione sulla necessità di rendere gli spazi della città contemporanea fruibili soprattutto per favorire l'esperienza sensoriale nella quotidianità, luoghi reali per i cinque sensi dell'uomo, che necessitano di essere usati nella vita di tutti i giorni e che non possono essere acquistati solo trattando con il software ruminato da computer e strumenti elettronici sempre più allenati all'interazione macchina/uomo.

“Non possiamo aspettarci che il progresso tecnologico risolva automaticamente i problemi urbani. Le soluzioni possono nascere solo dall'azione politica. Restiamo vincolati al luogo in cui viviamo e al nostro unico corpo. Ho il sospetto che anche se si trovasse il modo di trasformarci in bit informatici, resteremmo sempre le creature dei nostri sensi, dato che

L'occhio può solo scegliere di vedere;

⁶⁸ GEORGE KUBLER *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002. Pag. 44. Ed. orig. *The Shape of Time*, 1972.

⁶⁹ MARC AUGÉ, *NonLuoghi*, Elèuthera, Milano 2001, pag. 73. Titolo originale *Non-lieux*, Parigi 1992.

⁷⁰ MARC AUGÉ, op. cit., 2001. Pag.95.

⁷¹ SIMONETTA LICATA, *Nonluoghi ed eterotopie. Indagini sui luoghi dell'altrove*, pagg 199-205 in “Urbanistica” n°106/1996. Pag. 200.

*non possiamo ordinare all'orecchio di calmarsi;
i nostri corpi sentono, dovunque si trovino,
che ci piaccia o no.*

E' per questo motivo che l'idea di *cyberspazio* possa svolgere un giorno le funzioni dello spazio pubblico tangibile è condannata a restare una chimera.⁷²

Il ritorno di attenzione progettuale per parco e giardino è legato ad un tema chiave della dimensione culturale del contemporaneo: la necessità di riconquista del senso del *luogo* come spazio tattile, palpabile, misurabile con tutto il nostro corpo e i nostri sensi. L'atopia genera disorientamento e malessere, il culto della iperrealità e del cyborg rende più faticoso il movimento quotidiano nello spazio fisico: affetti da *dromomania*, per citare Paul Virilio, attraversiamo gli spazi della nostra vita sentendoci inadeguati o oppressi dal troppo pieno.

Marc Augé sostiene che "l'antropologo degli inizi del XXI secolo è necessariamente molto sensibile ai cambiamenti di contesto e di scala che oggi dominano ogni descrizione dello spazio. L'urbanizzazione del mondo si accompagna a delle modificazioni di ciò che può essere definito <<urbano>>. Queste modificazioni sono ovviamente in rapporto con l'organizzazione della circolazione, le migrazioni e gli spostamenti di popolazione, il confronto fra ricchezza e povertà; ma si possono considerare, con una visione più larga, come un'espansione della violenza bellica, politica e sociale"⁷³. Venti di guerra soffiano, sempre secondo Augé, dentro i cantieri dei poderosi interventi di ristrutturazione urbana, dove l'evidenza del troppo-pieno è sfumata, foderata (nel senso in cui si foderà un vestito) dal mistero del vuoto"⁷⁴. La città attuale è costruita come un eterno presente: "edifici sostituibili gli uni con gli altri ed eventi architettonici, <<singularità>> che sono anche avvenimenti artistici concepiti per attirare visitatori da tutto il mondo."⁷⁵

La scrittura figurata densa di suggestioni dell'antropologo francese compone l'immagine di una contemporaneità fatta di valori volatili, ubiqui. Vogliamo pensare allora al parco urbano come ad un luogo, spazio e tempo condensato, che può diventare ambito di resistenza attiva di valori solidi, di temporalità indipendenti.



La campagna pubblicitaria per un nuovo computer portatile: l'appendice informatica come sinonimo di libertà e trasgressione, ma anche di prolungamento del dominio virtuale nella sfera del reale. *L'intrattenimento informatico* colonizza lo spazio ed il tempo del nostro quotidiano, nei momenti liberi, come durante il lavoro.

⁷²JOSEPH RYKWERT, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Biblioteca Einaudi, Torino 2003. Pag. 198. Ed. Or. *The seduction of Place. The History and Future of the City*, 2000.

⁷³ MARC AUGÉ, *Rovine e macerie*, Bollati e Boringhieri, Torino, 2004. Pag. 82.

⁷⁴ MARC AUGÉ, op.cit. Pag. 90.

⁷⁵ MARC AUGÉ, op.cit. Pag. 93.

Funzioni del parco urbano

E' un concetto acquisito: è all'interno di un sistema articolato ed interconnesso di spazi aperti, opportunamente interpretati per differenti classi di ruolo⁷⁶, che il parco urbano può svolgere egregiamente il suo compito. Contesto e forma della città dovrebbero orientare le scelte progettuali relative alla sua composizione ed ai suoi contenuti.

Per riassumere le possibili principali funzioni di un parco si può ricorrere ad una lettura per aspetti tematici, raccogliendo così in un quadro sintetico le caratteristiche tradizionalmente riconosciute da un approccio interdisciplinare.

1. Funzione paesaggistica ed ecologica

- Connettere porzioni di città.
- Definire orizzonti fisici e configurare parti di tessuto urbano.
- Costruire ambiti di mediazione tra dimensione urbana e rurale.
- Migliorare il funzionamento dell'ecosistema urbano.
- Migliorare la qualità dell'ambiente urbano e la sua vivibilità.
- Tutelare risorse naturali, ambientali e storico-culturali.
- Produrre *Natura* e Biodiversità.
- Riqualificare brani di natura o di città.
- Contribuire alla *forma urbis* e al miglioramento del disegno urbano.
- Orientare le trasformazioni dello spazio urbanizzabile.
- Produrre *qualità* figurativa.

2. Funzione antropologica, culturale e sociale

- Offrire spazio pubblico di qualità.
- Favorire la coesione sociale.
- Promuovere il senso del luogo.
- Esprimere memoria culturale e tutelare identità locale.
- Procurare benessere psico-fisico.
- Accogliere e favorire attività ricreative, didattiche e culturali.
- Mettere in scena riti e miti della società urbana.
- Esprimere il *clima estetico* dell'epoca.
- Rispondere a necessità di uso del tempo libero.
- Favorire pratiche di coltivazione della natura, orticoltura e giardinaggio.

3. Funzione politica ed economica

- Promuovere un modello sostenibile di vita urbana.
- Rendere reali valori ideali.
- Costruire identità collettive.
- Rispondere a richieste sociali.
- Stimolare la partecipazione dei residenti.
- Indirizzare l'uso di risorse economiche.
- Produrre risorse naturali e culturali.
- Valorizzare economicamente una porzione urbana, aumentarne la rendita fondiaria.
- Attrarre attività commerciali e terziarie.

⁷⁶ Si veda al riguardo il metodo di lavoro proposto da Guido Ferrara sulla pianificazione degli spazi aperti, ed il relativo elenco in cui si fornisce una lettura per classi e sottoclassi, in GUIDO FERRARA, GIULIANA CAMPIONI, *Tutela della naturalità diffusa, pianificazione degli spazi aperti*, Il Verde Editorile, Milano 1997, pagg. 5-7.

I parchi della città contemporanea (specie di spazi di natura di città)

“Ciò che un tempo si intendeva unitariamente come area verde, ha oggi per l'abitante della città nomi e aspetti infiniti: maggesi, cinture verdi, strisce verdi, bosco, zone a fauna protetta, romantici giardini civici, parchi popolari, ipermercati extraurbani, spianate sui *boulevard*, impianti sportivi all'aperto, lungofiumi e giardini privati.”⁷⁷

Ormai è chiaro: esiste una difficoltà a ricostruire un quadro tipologico convincente ed esaustivo dell'articolata scena del parco urbano contemporaneo. Risulta superata la possibilità di dare del parco urbano una definizione univoca e onnicomprensiva. La complessità morfologica dei vuoti e la varietà di classi di spazi verdi che i nuovi processi di urbanizzazione determinano, rende inadeguata la tassonomia urbanistica disponibile. Si presta l'occasione per ordinare una nuova casistica: proviamo a farlo secondo il concetto di *specie*.

Parlare di *specie di parchi* ci permette di utilizzare vantaggiosamente la metafora biologica: pensiamo al parco come ad una entità vivente, uno spazio in cui si attivano processi naturali, propizio alla vita di persone, piante, animali. In base alla situazione urbana e al tipo di tessuto cittadino in cui è inserito, il parco è in grado di esibire una straordinaria capacità di adattamento morfologico e strutturale.

Assistiamo in questi anni ad una vera e propria colonizzazione di nodi stradali, aree industriali dismesse, ex strutture ferroviarie, binari morti, da parte di parchi e giardini urbani per cui si riconoscono alcuni criteri identificativi di base: “accesso pubblico, offerta di possibilità per il frequentatore di confrontarsi con se stesso, espressione dello *Zeigeist*, che non va fondato esclusivamente sul risarcimento del senso di colpa, sui *clichés* o sull'imitazione”⁷⁸, oltre che, chiaramente, offerta di natura e di esperienza nella natura.

Gli scenari delle città europee dimostrano che, proprio come accade tra specie botaniche, anche i parchi si possono ibridare, dando origine ad entità con caratteristiche diverse dalle matrici originali: i confini tra parco e piazza, parco e *boulevard*, parco e area ricreativa, parco e verde stradale sono diventati sempre più labili fino quasi a dissolversi⁷⁹.

Anche se la tendenza all'ibridazione tra lo spazio verde ed un altro tipo di spazio aperto urbano non è una novità del nostro tempo (basti pensare alle *parkways*, o agli *squares* parigini, per esempio), non si può negare che oggi in questo atteggiamento progettuale si manifestano un senso della ricerca e dell'innovazione sconosciuti al passato.

La necessità di produrre *senso del luogo* e *identità locale* nei processi di morfogenesi spaziale urbana e di riqualificazione della città, spinge infatti il progettista contemporaneo a reinventare continuamente la concezione del parco, come spazio pubblico e spazio figurativo di natura e cultura, facendo leva soprattutto sul suo carattere privilegiato di dispositivo relazionale tra cose, processi, persone, parti di città. Succede qualcosa di simile a ciò che accade in natura, “quando per accidenti diversi e diverse ragioni una specie si fa rara o muore o scompare” e “un'altra prende il suo posto dando al luogo la sua impronta e fisionomia”⁸⁰. Una varietà polisemica e polifunzionale di materiali, tecniche, discipline, strumenti, si dispiega a favore del progetto contemporaneo.

“Di volta in volta le strategie e gli strumenti d'intervento messi in campo mutano al variare dell'ambito di azione, a dimostrazione di come tra gli aspetti connotanti il progetto del parco sia proprio il profondo radicamento nel contesto, nelle sue dimensioni materiali e immateriali, nelle forme fisiche e nelle immagini mentali di chi concretamente ne farà uso”⁸¹.

Come abbiamo avuto modo di sottolineare lungo il nostro itinerario storico e critico, natura e carattere del parco sono sempre strettamente determinate dal genere di relazione che esso instaura con la città ed il tessuto urbano di cui fa parte.

⁷⁷ ADRIAAN GEUZE, *Nuovi parchi per nuove città*, in “Lotus”, pag.51.

⁷⁸ ADRIAAN GEUZE, *Ibidem*.

⁷⁹ Cfr. ANDREU ARRIOLA, ADRIAAN GEUZE ed altri *Modern park design*, Uitgeverij thoth, Amsterdam 1993. Pag. 29.

⁸⁰ IPPOLITO PIZZETTI, *Il genius loci arriva volando*, pagg. 7 – 8 in “Urbanistica informazioni” 186/2002. Pag. 7.

⁸¹ PAOLA DI BIAGI, ELENA MARCHIGIANI, *Parchi della contemporaneità*, pagg. 5 – 6 in “Urbanistica informazioni” 186/2002. Pag. 6.

Se la città oggi soffre di una crisi di identità morfologica e estetica, oltre che nominale (nel dibattito su qualità urbana e processi di urbanizzazione si parla sempre di più di città diffusa, megalopoli, mostruopoli, città – caos, eccetera), il parco ha ritrovato al contrario tutta la sua forza semantica e di carattere, e si afferma come materiale regolatore dei processi di crescita o trasformazione funzionale di parti urbane e come elemento di mediazione nei passaggi di scala irrisolti (da quella architettonica a quella urbana, a quella paesistica, dalla dimensione topografica a quella geografica, eccetera).

L'idea olmstediana del sistema di parchi come strategia per la costruzione di una *forma urbis* e di un ambiente urbano sano e a misura di cittadino, risulta integrata nell'idea di un sistema di specie di parchi in cui si attua anche una strategia di colonizzazione figurativa della città che cambia. Oltre alla questione ecologica, oltre alla questione igienico-salutista, oltre alla questione di soddisfazione dei bisogni dell'abitante urbano, e oltre alla questione di un possibile incremento di qualità estetico-visuale del contesto specifico in cui si colloca, il parco risponde alla *necessità umana di abitare non solo spazi abitabili, ma spazi poetici*: che sono quegli spazi attraversati da alcuni grandi temi costanti come la vita, l'amore, la natura, la morte, e in cui sorge l'immaginazione, si attiva la memoria, si percepisce l'immensità intima⁸².

Come altrove è stato sottolineato, il parco, come figura e come idea, occupa "il rango più elevato nella contemporanea *creazione di luoghi – place making*, per citare Capability Brown"⁸³.

Per questo ci piace pensare che nella città contemporanea in trasformazione prosperino più che tipi⁸⁴, specie di spazi aperti e specie di parchi. Si tratta di spazi destinati a relazioni vitali: un attributo da non dare per scontato, ma che anzi può diventare concetto guida per una interpretazione delle diversità, ancor prima di considerazioni legate a dati dimensionali o alla individuazione di tematismi progettuali.

"Viviamo nello spazio, in questi spazi, in queste città, in queste campagne, in questi corridoi, in questi giardini. Ci sembra evidente. Forse dovrebbe essere effettivamente evidente. Ma non è evidente, non è scontato. E' reale, evidentemente, e probabilmente razionale, quindi. Si può toccare."⁸⁵

Le *specie*, raccolte in due quadri sinottici al termine del capitolo, sono individuate e descritte in base a due differenti filtri di lettura. Uno, sul parco come pattern paesaggistico, si riferisce alla sua interpretazione come *figura di natura* e rinvia ad un valore di auto-rappresentazione semantica. L'altro riguarda il ruolo che il parco interpreta rispetto alla fase del processo di trasformazione urbana che lo vede nascere: si mette in evidenza il rapporto testo/contesto, parco/città. I due elenchi di specie proposti vanno pertanto letti in una logica di integrazione e reciprocità.

L'inquadratura non ha la pretesa di esaurire tutta una panoramica, funziona piuttosto come una lente con cui mettere a fuoco le varietà più diffuse, le declinazioni più ricorrenti dello stesso tema, e per cui si propone una tassonomia aggiornata.

Valutando il valore del parco come luogo *figurale*⁸⁶ possono svilupparsi le seguenti specie:

Parco - giardino. Speciale declinazione di parco, non necessariamente di dimensioni contenute, in cui anche gli aspetti tecnico-funzionali vengono trattati in modo tale da favorire l'amplificazione dei valori percettivi ed estetici e di richiamo alla tradizione figurativa dell'arte dei giardini e del paesaggio. E' fortemente accentuato il valore delle componenti vegetali, sia quando il parco viene concepito come spazio totale della *natura artificialis*, sia quando vi viene affermata una estetica ecologica.

Piazza - parco. Di matrice Ottocentesca, questa *specie* si presenta solitamente in forma di poligono regolare e coniuga le funzioni tradizionali della piazza con quelle del parco. Porzioni di

⁸² Con riferimento al pensiero di Bachelard ed alle riflessioni contenute in particolare in GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975. Ed. orig. *La poétique de l'espace*, 1957.

⁸³ COOPER GUY, TAYLOR GORDON, *Giardini per il futuro*, Logos, Modena 2000. Pag. 32.

⁸⁴ Se per *tipo* intendiamo un campione a cui è conformata una produzione di serie.

⁸⁵ GEORGES PEREC, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989. Pag. 12. Ed. orig. *Espèces d'espaces*, Paris 1974.

⁸⁶ La nozione di *figurale*, introdotta da Lyotard, indica "ciò che va afferrato della raffigurazione stessa, il senso della Figura in sé". Da UBALDO FADINI, *Figure nel tempo*, Ombre Corte, Verona 2004. Pag. 10

natura libera sono inserite all'interno di uno spazio a carattere marcatamente architettonico e che presenta ampie superfici continue pavimentate con materiali *duri*, dove il movimento del visitatore non è guidato da un sistema gerarchizzato e predefinito di percorsi. La piazza-parco è spesso caratterizzato dalla presenza di arredi o sculture di potente impatto scenografico.

Parco - scultura Il parco, o parti di esso, vengono modellate proprio come una grande opera scultorea a scala urbana. Il parco-scultura affonda le sue radici nell'esperienze dei *land artist* e dell'arte ambientale ed ecologica maturate a partire dagli anni Sessanta del Novecento, e nell'opera di Isamu Noguchi, indiscusso maestro dell'arte dei giardini e del paesaggio del XX secolo. Possiamo parlare di *parco-scultura* anche quando uno o più significativi elementi del programma iconografico generale si impongono nel determinare l'identità estetica complessiva del luogo.

Parco - contenitore. Come un sistema di scatole cinesi, come un catalogo di luoghi, il parco plasma un nuovo paesaggio urbano accogliendo al suo interno altri parchi, giardini, o tipi di spazi aperti, o addirittura, se declinato alla scala territoriale, vari nuovi caratteri e funzioni insediativi. E' il caso specifico dei festival di arte dei giardini o delle grandi esposizioni di floricoltura, ad esempio le BUGA tedesche o le Floriadi olandesi, così come di operazioni di ancora più ampio respiro territoriale, come nel caso delle IBA tedesche.

Parco - passeggiata. Analogamente al modello storico delle *promenade*, il parco-passeggiata si sviluppa lungo uno spazio lineare, dove risulta privilegiato ed enfatizzato il tema del percorso e dell'andare. La scelta della distribuzione delle sequenze spaziali lungo un asse principale e l'attenzione progettuale posta nello studio delle modalità di movimento del fruitore costituiscono i principali *input* progettuale. Il parco come alternativa per *attraversare* la città, per collegare parti urbane con un itinerario nel "verde".

Bosco - parco. Una porzione importante del parco, quando non addirittura tutta la sua estensione, è coperta da una macchia boscata, preesistente o di nuova piantagione. Il *bosco-parco* può assolvere obiettivi di tutela o creazione della risorsa bosco in città, e si connota come spazio a forte valore ecologico-ambientale e simbolica, di cui viene previsto un utilizzo ricreativo.

Orto - parco. Espressione contemporanea della *rus in urbe*, il parco-campagna propone inserti di moderna natura coltivata a scopo agricolo e/o mantiene porzioni di paesaggi rurali storici all'interno di un programma spaziale variamente articolato, e può ospitare anche insiemi di orti urbani, giardini di comunità e *city farm*. Concepito non come semplice riproduzione di un'idea di paesaggio agrario o agro-forestale, l'*orto-parco* può comporsi di ambiti messi a disposizione dell'abitante urbano per favorire attività di coltivazione della natura, di tipo orticolo-produttivo o ornamentale.

Parco-parcheggio. Declinazione progettuale felicemente indagata dai paesaggisti contemporanei. Dal concetto di uno spazio aperto mono-funzionale, strumentale alla sosta degli autoveicoli, si è arrivati all'ideazione di un ambito ibrido, flessibile e multifunzionale, che incorpora caratteri e/o materiali propri del parco in un *vuoto* urbano riscattato dal semplice ruolo di asettica e an-estetica infrastruttura a servizio e complemento del sistema della mobilità.

Rispetto al secondo filtro, sono state invece individuate le seguenti *specie spaziali-funzionali*:

Parco - centrale. Mimando i primi modelli Ottocenteschi, il parco-centrale viene a plasmare un ampio vuoto di forma regolare, contornato dal pieno del costruito che lo tiene racchiuso come in un recinto spesso. Nella città contemporanea, più che alla scala urbana-metropolitana (come nel caso dello storico *Central Park* di New York), il parco centrale riesce a trovare più facile collocazione a quella di quartiere o di isolato, per costituire, per lotti residenziali o aree commerciali, un cuore di *natura artificialis* che intrattiene con il contorno una relazione di interdipendenza spaziale fondata sulla contrapposizione pieno/vuoto.

Infraparco. Nasce nei vuoti e negli interstizi del tessuto urbanizzato, negli spazi del "fra", siano

essi generati dall'inserimento o dalla dismissione di infrastrutture della mobilità (lineari o areali) o di aree industriali e/o commerciali. L'*infraparco*, quando prende forma in siti post-industriali, può incorporare e metabolizzare al suo interno resti e strutture della precedente attività produttiva, che vengono trattati come imponenti *objets trouvés* e acquisiti come speciali landmark, in modo tale da connotare il parco come dispositivo culturale per la interpretazione di un paesaggio archeologico industriale.

Una varietà speciale è quella leggibile come nuovo *spessore* urbano (piastra-parco, parco-ponte, eccetera), dove lo spazio plasmato come area a parco continua ad assolvere anche un ruolo infrastrutturale, di collegamento tra pezzi o livelli di città.

Parco - connettivo. Il parco come tessuto di ricostruzione di rapporti spaziali, formali e funzionali tra parti diverse del costruito che presentano una configurazione frammentata e sfrangiata o tra pezzi di città e pezzi di campagna. Il parco lega, avvolge, riconfigura e in genere si caratterizza per l'alto grado di permeabilità e accessibilità e per la varietà dei collegamenti spaziali.

Parco - cerniera. Il parco come elemento lineare di ricostruzione di rapporti spaziali, formali e funzionali tra parti diverse del tessuto costruito che presentano una configurazione chiaramente definita. Lo spazio vuoto in questo caso più che mediare, ricuce e ristabilisce necessarie continuità, rende porosa la comunicazione spaziale.

Parco - pioniere. Il vuoto progettato come strategia di colonizzazione del territorio periurbano. Nel suo processo di avanzamento verso il non costruito, la città si espande a partire dalla definizione degli elementi del sistema degli spazi aperti, di cui il parco rappresenta la forma a maggiore valenza figurativa. Il parco-pioniere può caratterizzarsi sia come strumento di tutela e valorizzazione di realtà paesaggistiche esistenti e a rischio (aree agricole, zone boscate) oppure come riserva di una *nuova natura* a trasformazione indotta.

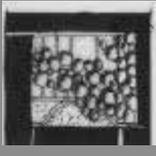
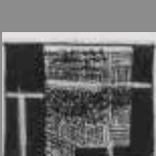
Parco - margine. Il parco come soluzione formale per le situazioni spaziali che si creano al contatto tra la città e i suoi bordi o tra ambiti differenti, la città e i suoi limiti fisici-naturali e amministrativi, ma anche tra parti di paesaggio urbano ed elementi infrastrutturali lineari. Il parco-margine è una figura di mediazione tra diverse aree omogenee, tra ambiti spaziali differenti per ruolo, funzione, caratteristiche fisiche. La morfologia prevalente (non assoluta), è quella della fascia.

I due elenchi di *specie* di parchi non costituiscono classificazioni alternative: al contrario possono essere tra loro vantaggiosamente incrociati a reciproca integrazione. Le *specie* sono state descritte considerando aspetti parimenti connotativi del parco: quelli evocativi e semantici legati al suo valore di *figura di natura* e di *forma di paesaggio urbano*, e quelli funzionali spaziali, letti in rapporto al contesto in cui è inserito.

L'obiettivo della definizione di questa chiave interpretativa è duplice:

1. fornire al pianificatore, al progettista e al cittadino comune spunti per una riflessione culturale e tecnica, a partire dal riconoscimento dell'ampio spettro di sfumature funzionali e semantiche connesse al tema della progettazione degli spazi di natura in città;

2. evidenziare una volta di più la necessità di un approccio sistemico alla progettazione del parco urbano. In questo senso la lettura per specie di spazi può integrare, intervenendo come strumento progettuale alla scala topografica, l'operazione di pianificazione paesaggistica di definizione delle classi di ruolo degli spazi aperti.

Specie figurali di parco urbano relazione forma-figura			
IDEOGRAMMA	DENOMINAZIONE	ORIGINE DELLA DENOMINAZIONE	RUOLO SEMANTICO E FIGURALE
	Parco/giardino	Enfasi tematica	La ricerca progettuale enfatizza la continuità con la tradizione dell'arte dei giardini e dei paesaggi; le specie vegetali vengono utilizzate come accentuazione del ruolo del parco come spazio sensoriale; produzione di valori simbolici.
	Parco/piazza	Ibridazione tipologica	Interpretazione prevalente del ruolo dello spazio pubblico come ambito a vocazione monumentale. La facilitazione del controllo visivo dello spazio trattato come una scena aperta, amplifica la funzione del parco come teatro dei rituali collettivi.
	Parco/scultura	Amplificazione e figurativa	Il parco modellato come una scultura: enfattizzazione degli aspetti plastici-figurativi; creazione di <i>land-mark</i> urbani; produzione di simboli e di memoria culturale.
	Parco/passeggiata	Ibridazione tipologica ed enfasi tematica	Il parco come spazio di collegamento e attraversamento del paesaggio urbano. Amplificazione del tema della <i>promenade</i> : il parco è luogo dell'andare.
	Bosco/parco	Enfasi tematica e funzionale	Il parco come occasione di creazione e/o tutela della risorsa bosco in città. Ambito a marcata valenza ecologico-ambientale, educativa e figurativa.
	Orto/Parco	Enfasi tematica e funzionale	Il parco come spazio collettivo di coltivazione della natura e di produzione agricola in città, come dispositivo di promozione di coesione sociale e di meccanismi partecipativi, ma anche come luogo per la tutela e la conservazione attiva di lacerti di paesaggi rurali.
	Parco/parcheggio	Ibridazione tipologica	Riabilitazione in chiave estetica di una tipologia di spazio aperto funzionale (il parcheggio) e immissione di nuova qualità urbana.
	Parco/contenitore	Enfasi tematica e funzionale	Il parco come catalogo di luoghi e come sistema unitario per organizzare la disposizione di spazi eterogenei per forma, significato e funzione

Specie spaziali-funzionali di parco urbano
(relazione parco-città)

IDEOGRAMMA	DENOMINAZIONE	LOCALIZZAZIONE PREVALENTE	RUOLO SPAZIALE/FUNZIONALE
	Parco/centrale	Nella città compatta, o nella città continua, alla scala di quartiere e di isolato.	<ul style="list-style-type: none"> - Amplifica il valore percettivo dell'interdipendenza spaziale pieno/vuoto; - Riduce la densità del costruito; - Crea una riserva di suolo "fertile" e permeabile in un ambiente fortemente minerale artificiale ; - Favorisce gli scambi sociali e senso del luogo.
	Infra/Parco	Nei vuoti di risulta delle infrastrutture per la mobilità, oppure nei territori post-industriali (scala urbana e/o territoriale).	<ul style="list-style-type: none"> Qualifica paesaggi degradati; Minimizza l' impatto acustico e visivo; Attua un recupero figurativo di "vuoti a perdere"; Crea riserve di natura periurbane.
	Parco/connettivo	Nella città continua e nella città diffusa	<ul style="list-style-type: none"> Enfatizza il valore dei vuoti in ambito urbano e favorisce la naturalità diffusa; Collega e separa parti e frammenti del costruito; Rende poroso il sistema di relazioni spaziali; Favorisce la separazione tra zone urbane che accolgono attività incompatibili
	Parco/cerniera	Tra parti di città, tra porzioni ben definite di territorio urbanizzato	<ul style="list-style-type: none"> Crea nuove connessioni tra parti diverse di città; Ricuce e ricompone porzioni di tessuto urbano; Ricostruisce rapporti spaziali, formali e funzionali tra differenti ambiti urbani.
	Parco/pioniere	Nel territorio della città diffusa	<ul style="list-style-type: none"> Anticipa una nuova "regola insediativa fondata sul valore dello spazio aperto per il paesaggio non urbanizzato; Favorisce azioni di tutela valorizzazione di risorse agro-forestali.
	Parco/margine	<p>Tra parti di città continua o diffusa, tra spazio urbano e spazio rurale.</p> <p>La varietà più diffusa è quella che si sviluppa lungo i fronti d'acqua (parco fluviale, parco canale, parco costiero).</p>	<ul style="list-style-type: none"> Forma spazi di mediazione nelle situazioni spaziali problematiche che si determinano al contatto tra ambiti differenti (urbano/rurale, la città ed i suoi limiti fisici-naturali, ecc.); Ricostruisce rapporti spaziali, funzionali, formali e figurativi; Valorizza il ruolo degli spazi aperti incolti.

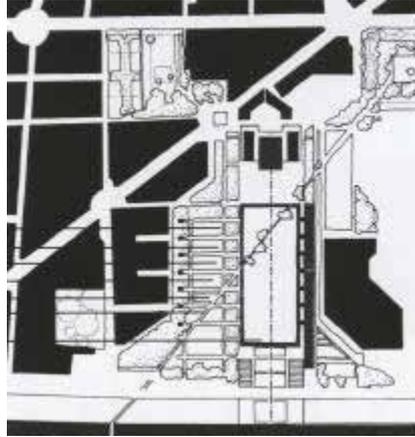
Un repertorio

Parco-giardino/Parco-connettivo

Il parigino **Parc André-Citroën**, 12 ettari di superficie, rappresenta la risposta dei paesaggisti francesi alla definizione della nuova idea di parco europeo, in contrapposizione agli esiti del concorso della *Villette*. Possiamo assumerlo come riferimento per la specie **parco-giardino**, in considerazione della forte valenza assegnata dai progettisti agli aspetti simbolici, semantici, estetici.

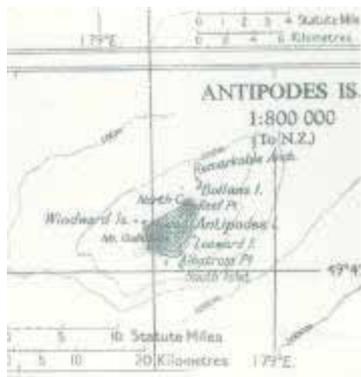
Il progetto è frutto della collaborazione *forzata* tra i due gruppi vincitori del concorso e per questo Bédarida lo definisce un *ibrido fatto di citazioni*.

Regola compositiva e *movimento* sono i due temi chiave che hanno guidato la redazione finale.



Il concorso per la progettazione del nuovo parco André Citroën, da realizzare in un ampio lotto nella zona ovest della città reso disponibile dopo la delocalizzazione (avvenuta nel 1972) di impianti e capannoni della Citroën, venne bandito nel 1985 dalla municipalità parigina, in aperta rivalità con la politica statale dei Grandi Progetti presidenziali inaugurata da Mitterand, che aveva portato, tra l'altro, anche al lancio del concorso della Villette. Se il Parco della Villette ideato da Tschumi, con il suo "tripudio di folies, di tettoie metalliche e di luci notturne" (Marc Bédarida, 1995) era ben lontano dal richiamare ad una "percezione convenzionale della natura e del paesaggio", con la realizzazione del parco André Citroën la amministrazione comunale volle tutto al contrario puntare sulla introduzione di un vero e proprio spazio simbolo del giardino, un luogo a vocazione monumentale ispirato alla tradizione francese.

Tra i progetti presentati al concorso, la commissione ne scelse due: quello presentato dall'équipe costituita dal paesaggista Gilles Clément e dall'architetto Patrick Berger, e quella formata dal paesaggista Alain Provost associato a Jean-Paul Viguier e J.F. Jodry. Le proposte, che risultavano entrambe pienamente aderenti alle richieste del bando (mutare dal giardino del Luxembourg la suddivisione in vari insiemi, ma non la rigidità della composizione; ispirarsi al parco di Les Buttes-Chaumont per la flessibilità, senza però adottare la stessa interpretazione monofunzionale), presentavano varie analogie compositive: tutte e due infatti "proponevano un grande spazio centrale fiancheggiato da due canali di dimensioni ineguali, ove veniva ad innestarsi una serie di spazi variamente articolati; entrambi coniugavano alla qualità dell'impostazione alcuni accenti di una retorica assai lirica sulla natura." (Marc Bédarida, 1995). Fu richiesto così alle due équipe di lavorare insieme alla redazione del progetto finale: per questioni pratiche e per evitare di restare invischiati in comprensibili rivalità professionali, i due gruppi decisero di lavorare separatamente alla progettazione di due entità ben distinte seppur complementari, *spartendosi* a metà la superficie dell'intervento. Clément e Berger lavorarono alla zona nord, con il giardino bianco, le grandi serre sul piazzale, la sequenza di giardini tematici e il giardino in movimento; Provost, Viguier e Jodry si occuparono della parte sud, con il giardino nero e quello della metamorfosi, il grande parterre centrale e il canale d'acqua. Inoltre, Berger fu incaricato dell'arredo, Clément dell'illuminazione, Provost dei movimenti di terra e Viguier del viadotto del metrò.



A Lille, nel progetto vincitore di un concorso internazionale per il nuovo **Parco Henry Matisse**, antistante la *Gare-Lille Europe*, un terrapieno con un lembo di paesaggio forestale ricostruito crea il tema centripeto della composizione. Progettato da Gille Clément in collaborazione con l'Atelier Empreinte (1990-1995), il parco, che si estende su una superficie di complessivi 8 ettari resa disponibile dalla dismissione di infrastrutture ferroviarie, oppone al carattere *fluid*, di luogo mutante, della stazione ferroviaria, la presenza stabile della natura rigogliosa e prorompente di un frammento di bosco, l'*île Derborance*, simbolico richiamo di una delle rare foreste primarie europee, quella di Derborance, nel Vallese in Svizzera. Piantata sopra un'isola-terrapieno inaccessibile di 3.500 metri quadrati, con alte pareti di cemento grezzo, e la forma di un'isola della Nuova Zelanda esistente agli antipodi della città di Lille, la piccola foresta di ailanti, robinie e querce è stata concepito come un simbolo-rifugio della biodiversità e del Terzo Paesaggio.

(Immagini da ISOTTA CORTESI, op. cit. pagg. 241 – 243 e da GILLES CLÉMENT, LOUISA JONES, *Gilles Clément. Une écologie humaniste*, Aubanel, Ginevra 2006)

Parco-contenitore/Parco-connettivo



Planimetria generale del **Parco Bornstedter Feld**, sede della BUGA (*Bundesgartenschau*) di Potsdam, del 2001.

La sistemazione di un'ampia area di 60 ettari effettuata per accogliere la mostra internazionale di giardini, ha costituito l'occasione per la realizzazione di un sistema a parco, articolato in vari episodi formali e funzionali. E' questo una specie che possiamo definire di **parco-contenitore**.

Il progetto realizzato è il frutto della rielaborazione della proposta dello studio Latz & Partner, vincitrice di un apposito concorso internazionale bandito nel 1997. Il parco, a nord del centro storico di Potsdam, occupa un ex campo militare sovietico ed è stato individuato come il cuore di una nuova espansione urbana, costituendo tessuto di connessione tra varie porzioni di città .



La *Promenade Plantée* a Parigi, progettata di Philippe Mathieux e Jacques Vergely, è stata realizzata, a partire dal 1987, lungo un ampio tratto del tracciato dismesso della vecchia linea ferroviaria della *Petite ceinture*.

Possiamo assumerla come esempio paradigmatico di **Infra-parco**: è un intervento con cui si dà vita ad una lunga, odorosa e articolata passeggiata sensoriale, sospesa sopra la città e che attraversa un tessuto urbano molto eterogeneo (immagini da Lotus n. 80, pagg. 23-24).

Prende vita in questo intervento il concetto di *coulée verte*, messo a punto in Francia proprio per recuperare linee ferroviarie abbandonate o aree industriali dismesse, aumentando la presenza di vegetazione in ambito urbano e favorendo al contempo la mobilità pedonale e ciclabile con il collegamento di ampie porzioni di città tramite percorsi protetti che utilizzano il vecchio sedime ferroviario.

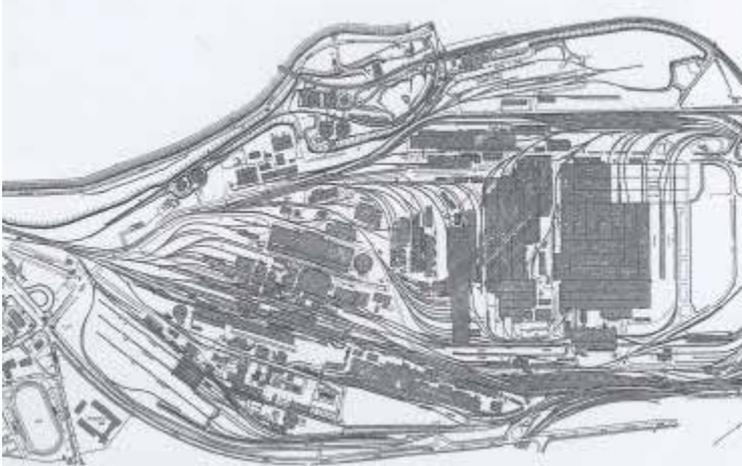
La *Promenade Plantée* si svolge per quasi 3 km e mezzo integrando viadotti, tunnel, trincee delle vecchia ferrovia e, collegando Place de l'Opera-Bastille al Bois de Vincennes.

Nel suo sviluppo lineare comprendente 1.350 ml di percorso in quota su viadotto, la *Promenade* mette a sistema anche quattro giardini realizzati in tempi diversi da differenti progettisti. La vegetazione arborea ed arbustiva scelta per comporre il *softscape* scandisce con decisione i passaggi stagionali, grazie ai ritmi delle fioriture e al cambio di colore del fogliame. La specie prevalente utilizzata per costruire filari di alberi è il tiglio, accompagnato da una quindicina di specie di *Prunus*, che offrono lo spettacolo di una alternanza di fioriture continuo da fine aprile a fine novembre. Questo parco-passeggiata, che reinterpreta anche la tradizione dei giardini pensili, propone al cittadino una particolare modalità di fruizione del paesaggio urbano, offrendone punti di vista inediti.



(Fotografie di Anna Lambertini)

Parco - pioniere /parco - margine



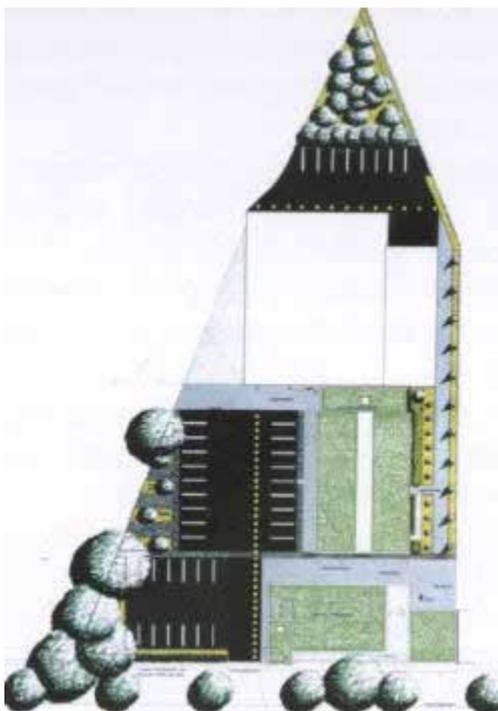
Planimetria generale dell'area prime dell'intervento e di progetto del **Parco a Caen**, in Normandia, progettato da Dominique Perrault (1995 – 1997).

Una griglia regolare a grandi quadrati di 100x100 metri, suddivisi da tracciati in asfalto nero larghi due metri, viene sovrapposta sul terreno lasciato libero dalla dismissione di un impianto siderurgico, in una porzione di territorio che non è più campagna ma non è ancora città. La soluzione, come spiega il progettista, si propone come un intervento di *pré-paysagement*, dettando una organizzazione spaziale che secondo Bédarida “ignora superbamente tutte le specificità del luogo” e “tende semplicemente a procurare un riferimento geometrico ed una scala di misura” (Marc Bédarida, 1999). Secondo Isotta Cortesi invece, la griglia di misurazione introdotta per regolare la trasformazione del nuovo paesaggio è solo apparentemente leggibile come un elemento astratto, ponendosi piuttosto come un dispositivo rivelatore: “le linee nere rendono manifesti nella loro distensione quegli oggetti che, rimasti sul campo ‘dopo la battaglia’, ritrovano ragione della loro esistenza, nel divenire parte di una installazione di archeologia industriale (...)”. (Isotta Cortesi 1999).

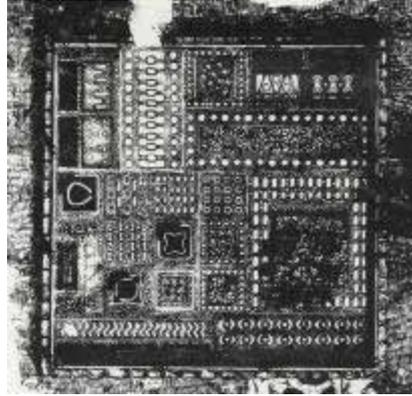
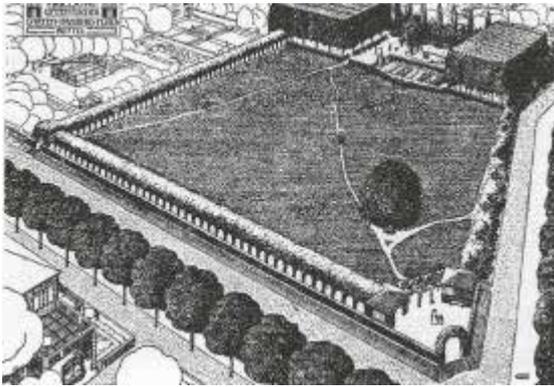


Sopra, Planimetria e viste dell'**Ibryd-Parking Place** (Parking dans l'Anse du Verdon), Martigue, Francia, progettato da **Agence Ter**, realizzato nel 2000.

Sotto, schema concettuale, planimetria e viste di un parcheggio realizzato a Berlino/Prinzlauer Berg dallo studio di paesaggisti tedeschi **STraum a**.



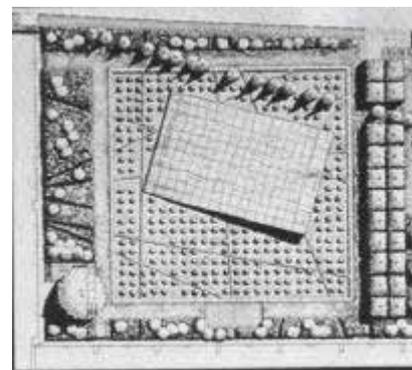
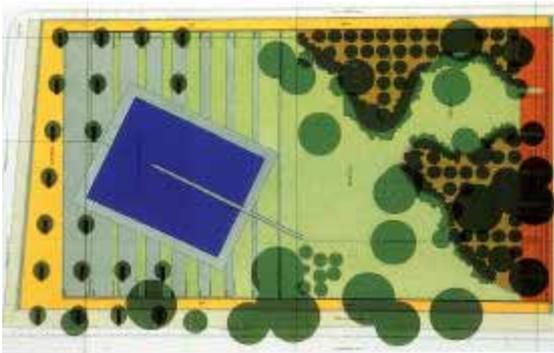
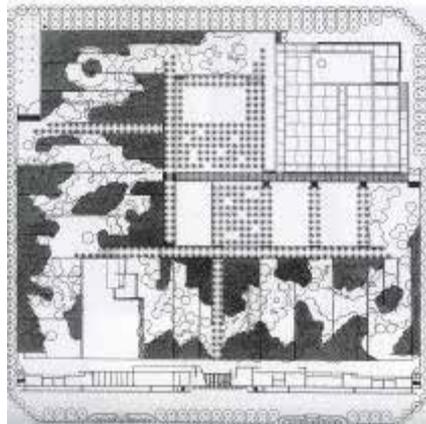
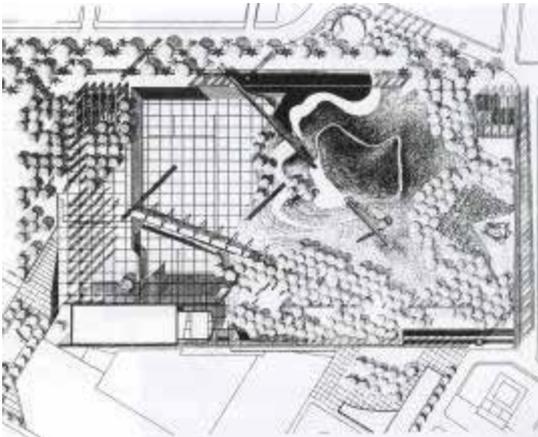
Piazza - Parco



Sopra, Matrici figurative e progettuali della prima metà del Novecento di piazza-parco (a sinistra un progetto di giardino pubblico ad Amburgo di Leberecht Migge, del 1910 ca., a destra planimetria del Vasa Park di Eric Glemme).

Sotto, quattro esempi di piazza-parco realizzati negli ultimi decenni del Novecento, a Barcellona (anni Ottanta) e a Berlino, (anni Novanta).

Nella piazza-parco, che presenta solitamente una forma poligonale regolare, il controllo visivo dello spazio, la mancanza di canali ottici dominanti, la presenza di importanti elementi scultorei o architettonici costituiscono gli ingredienti progettuali principali. Quando il sito in cui si interviene presenta una certa variabilità altimetrica, si tende ad intervenire con sistemi ad ampi terrazzamenti piani.





Progetto-icona di una nuova cultura del progetto di paesaggio post-industriale, il **Landschaftspark Duisburg Nord** redatto dal paesaggista Peter Latz e realizzato nel periodo che va dal 1991 al 1999, può essere assunto come riferimento per la specie *infra-parco*. Ripulendo un vasto territorio di 230 ettari lungo il corso del fiume Emscher nella Ruhr, il parco funziona come dispositivo di riqualificazione ambientale e paesaggistica di una vasta area in precedenza occupata da impianti siderurgici e acciaierie, e quindi pesantemente segnata da decenni di intensa e inquinante attività industriale.

Istanze ecologico-ambientali, una aggiornata estetica del rovinismo e una nuova concezione di paesaggio ricreativo convivono in questo progetto fondato sul dialogo con uno scomodo *genius loci*.

“Peter Latz, nel preservare le preesistenze industriali, ha celebrato il carattere principale del luogo; inoltre, nel mutare la funzione degli oggetti ha attribuito loro, a volte anche in modo inaspettato, un significato rinnovato (...)” (Isotta Cortesi, 2000). La metafora della rovina viene recuperata: a Duisburg “si incontrano torri con rami di fico che escono da una piccola crepa: questi edifici in crescita sono i soggetti dei miti del futuro” afferma Latz, che apertamente dichiara di aver scelto di tramutare i vecchi impianti industriali abbandonati in una successione di nuove figure evocative, capaci di affascinare e colpire l’immaginazione dei visitatori proprio come le rovine pompeiane.

L’intervento di Latz indica, alla fine degli Ottanta, come sia necessario, per far crescere la cultura del progetto di paesaggio, una rivisitazione della dialettica tra valori ecologici e valori estetici, da interpretare non in termini non seccamente oppositivi, ma piuttosto integrativi.

“La fornace Thyssen-Meiderich di Duisburg non diventerà un parco, essa ritornerà natura, un procedimento che è già iniziato. Sarà contributo e parte della campagna del ventunesimo secolo” (Peter Latz 1993.)

(Immagini e citazioni da ISOTTA CORTESI, op. cit. pagg. 229 – 239).

Parco - margine /Orto - parco



Issoudun è una piccola cittadina medievale francese di una regione della valle della Loira (Indre): il fiume Théols la attraversa dividendola in due parti. La risistemazione di una ampia area inondabile, lungo un tratto fluviale, ha costituito l'occasione per la creazione di un nuovo parco urbano di poco meno di due ettari e mezzo, progettato da **Michel Desvigne e Christine Dalnoky**, vincitori di un concorso bandito nel 1992. Il disegno del parco incorpora la trama della preesistente parcellizzazione del territorio agricolo, dovuta alla presenza di numerosi orti privati ormai abbandonati, assumendo il tema della frammentazione geometrica dello spazio come principio guida per la riconfigurazione di una porzione di paesaggio urbano. Un ampio rettangolo coltivato, formato dalla somma di due spazi distinti, il *quadrilatero degli iris* e il *quadrilatero dei salici*, incorniciati da una pavimentazione in doghe di legno, costituisce la figura emblematica del **Parc de la Théols**. Memoria del luogo, semplicità formale, ricostruzione di relazioni spaziali tra la città ed il fiume e contenimento dei costi di realizzazione e gestione costituiscono i principi informatori delle scelte progettuali.

La scelta della vegetazione (ad esempio le diverse specie e varietà di salici, in forma arbustiva ed arborea, disposte a formare una suggestiva composizione cromatica e di differenti textures) indica la capacità di riuscire a conciliare raffinatezza progettuale e necessità pratiche: le piante utilizzate sono poco costose e in caso di inondazione possono ricrescere velocemente.

(Immagini da ROBERT HOLDEN, *Progettare l'ambiente*, Logos, 2003; pagg. 64 – 67).