

DAL ROMANTICISMO ALL'IMMAGINE MULTIMEDIALE

Rappresentazioni, tecniche e tipi di comunicazione grafica dell'architettura di parchi e giardini dal XIX secolo alla contemporaneità di Europa Centrale e Stati Uniti d'America

Dottoranda: Sara Panetta

Tutor: Prof. Gaetano Ginex, ICAR/17

Cotutor: Prof. Alessandro Villari, ICAR/15

Supervisor: Albert Fekete

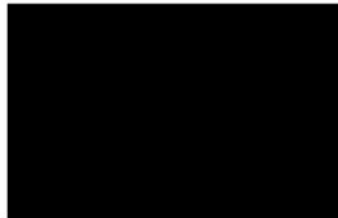




DAL ROMANTICISMO ALL'IMMAGINE MULTIMEDIALE

Rappresentazioni, tecniche e tipi di comunicazione grafica dell'architettura di parchi e giardini dal XIX secolo alla contemporaneità di Europa Centrale e Stati Uniti d'America

Dottoranda: Sara Panetta



Coordinatore:
Prof. ssa Francesca Fatta

Tutor:
Prof. Gaetano Ginex, ICAR/16

Cotutor:
Prof. Alessandro Villari, ICAR/15

Supervisor:
Albert Fekete





La presente Tesi di Dottorato è cofinanziata con il sostegno della Commissione Europea, Fondo Sociale Europeo e della Regione Calabria. L'autore è il solo responsabile di questa Tesi di Dottorato e la Commissione Europea e la Regione Calabria declinano ogni responsabilità sull'uso che potrà essere fatto delle informazioni in essa contenute.

Tutte le immagini presenti sono riprodotte per fini puramente didattici e di ricerca. Per tutte le fonti si rimanda all'apparato bibliografico e sitografico.

Le foto, ove non diversamente specificato, sono da considerarsi proprietà dell'autore

In copertina: Collage architettura del paesaggio a cura dell'autore. Jakubil István, *Kep*.
Robert Irwin, *Two Running Violet V Forms*.

Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria - Dipartimento di Architettura e Territorio
- dArTe

Dottorato di Ricerca in Architettura e Territorio - XXXIV ciclo

Coordinatore:

Prof. ssa Francesca Fatta

Tutors:

Prof. Gaetano Ginex, ICAR/17

Prof. Alessandro Villari, ICAR/15

Supervisor:

Albert Fekete

Dottoranda: Sara Panetta

Collegio dei Docenti:

Ottavio Salvatore Amaro

Marinella Arena

Francesco Cardullo

Alberto De Capua

Francesca Fatta

Vincenzo Fiamma

Gaetano Ginex

Massimo Lauria

Martino Milardi

Valerio Morabito

Francesca Moraci

Daniela Porcino

Venera Paola Raffa

Ettore Rocca

Adolfo Santini

Antonella Blandina Maria Sarlo

Marcello Sestito

Rita Simone

Alba Sofi

Rosa Marina Tornatora

Michele Trimarchi

IT
DAL ROMANTICISMO ALL'IMMAGINE MULTIMEDIALE

*Rappresentazioni, tecniche e tipi di comunicazione grafica dell'architettura di
parchi e giardini dal XIX secolo alla contemporaneità di Europa Centrale e
Stati Uniti d'America*

EN
FROM ROMANTICISM TO THE MULTIMEDIA IMAGE

*Representations, techniques, and types of graphic communication of park and
garden architecture from the 19th century to contemporary Central Europe and
the United States of America*

*Eppure là
dove ho avuto paura di andare
è stato
il posto perfetto per me,
luogo giusto
il riparo migliore*

*là dove ho avuto
timore di fare
è stata in verità
la mia mossa più riuscita,
capolavoro personale
un intuito sano*

*proseguendo la più forte
sensazione di smarrimento
ho imboccato la mia strada leale,
vicino all'esitazione
ho trovato il mio sospiro migliore
e scavalcata l'incertezza
ho fatto mio
il panorama dell'audacia*

*dove c'è stato
il mio più grande impaccio
adesso vive la mia stabilità più ferrea,
e l'ardimento
è il nuovo coinquilino della mia perplessità*

*eppure là
dove le mie guance rosse
si sono presentate alla più maestosa
delle timidezze,
ancora amo sicuro di me*

A chi, tacitamente o meno, ha reso possibile questo lavoro. Con una parola, un gesto o anche semplicemente restandomi accanto, mi ha permesso di non smettere mai di crederci

ABSTRACT

INTRODUZIONE

ARTICOLAZIONE DELLA RICERCA, FONTI E METODI, FINALITÀ DELLA TESI

21

PARTE PRIMA| FASE ANALITICA

IL CAMPO PROBLEMATICO DELLA RICERCA E LO STATO DELL'ARTE

I. DALLA NATURA ALL'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO

ABSTRACT

IT|EN

1.1. Definizioni e forme di paesaggio

39

1.2. Nascita, diffusione e insegnamento dell'architettura del paesaggio: National Horticultural Society e American Society of Landscape Architecture

45

II. LA COSTRUZIONE DEL PAESAGGIO. LETTURE CRITICHE

ABSTRACT

IT|EN

II.1. Il paesaggio come testo: Europa Centrale e Stati Uniti a confronto 55

II.2. Dal Movimento Sociale dei parchi pubblici alla privatizzazione dei giardini domestici 69

II.3. Il Sublime Postmoderno 109

PARTE SECONDA | FASE ILLUSTRATIVA

RIFLESSIONI TEORICHE E LETTURE CRITICHE SULLE TEMATICHE E CONFRONTI INTERPRETATIVI

III. GUARDARE, PERCEPIRE, RAPPRESENTARE, COMUNICARE

ABSTRACT

IT|EN

III.1. L'immagine come costruzione della realtà 139

III.1.1. L'arte tra comunicazione visiva e comunicazione culturale 145

III.1.2. Fotografia, cinema e media come forme "altre" di comunicazione 155

III.2. La pittura di paesaggio 167

III.2.1. Il paesaggio dipinto in Ungheria e America 177

III.2.2. La Colonia di Nagybánya e la Scuola del Fiume Hudson 189

III.3. Rappresentazione e ideologia 197

III.3.1. Metodi, strumenti e procedure per la costruzione dell'immagine 201

PARTE TERZA | FASE PROPOSITIVA

RIFLESSIONI SU SISTEMI E PRASSI. ANALISI RAPPRESENTATIVA E PUNTI NODALI PER FUTURE RICERCHE

IV. LA RAPPRESENTAZIONE DEL PAESAGGIO

ABSTRACT

IT|EN

IV.1. Matrici artistiche: l'immagine per l'individuazione dei progetti 217

IV.2. Matrici geometriche: la grammatica dei progetti 241

IV.3. Rappresentazione casi studio 243

IV.4. Colophon autori 277

PARTE QUARTA| FASE CONCLUSIVA

V. LA COMUNICAZIONE DELL'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO

<i>V.1. Contributo dell'arte nel progetto di paesaggio</i>	289
<i>V.1. Contribution of art in landscape design</i>	302

INDICE DELLE FIGURE	306
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA	314
-------------------------------	-----

SITOGRAFIA E BIBLIOGRAFIA GENERALE	318
---	-----

ABSTRACT

La consapevolezza che il paesaggio è una narrazione collettiva, espressione e allo stesso tempo fondamento dell'identità dei luoghi, è stato il punto di partenza per la sua costruzione, considerando anche il fatto che il suo progetto non si ottiene per semplicistiche operazioni di deduzione consequenziale o dal meccanicistico intreccio di dati oggettivi. I luoghi, alla luce di scelte critiche di giudizio sulle loro possibilità e funzionalità, vengono riconosciuti in quanto osservati, riletti e ricostruiti ed il loro progetto diviene una matrice semiotica e semantica grazie alla quale è possibile studiarli. Indispensabile per comprenderli, includendo storia e cultura, per definire come sono nati e si sono evoluti e come da pure e semplici rappresentazioni pittoriche siano stati costruiti *palinsesti* su cui, giorno dopo giorno, viene messa in scena la vita umana.

Questa tesi si basa sull'ipotesi che più volte nel corso della storia gli architetti del paesaggio ed i designers hanno guardato all'arte per trarre ispirazione per i loro progetti e che con l'evolversi di questo rapporto i ruoli si siano addirittura invertiti. Per questo è risultato fondamentale – ai fini della ricerca – indagare e capire come la rappresentazione del paesaggio si è costruita, in rapporto con i tempi e le diverse culture e con le varie correnti artistiche che l'hanno caratterizzata. Da indagini riguardanti la rappresentazione dell'architettura del paesaggio nel contesto statunitense – ricco di esempi e modello da cui trarre ispirazione – per una serie di vicissitudini che hanno quasi imposto, in tempi pandemici, un periodo di studio a Budapest, Capitale dell'Ungheria, la ricerca si è interessata su come diversi luoghi – Europei e Statunitensi – abbiano affrontato i cambiamenti e le trasformazioni riguardati appunto, la rappresentazione e comunicazione dell'architettura del paesaggio. Si è così concentrata l'indagine su come l'evoluzione dei principi teorici dell'architettura del paesaggio siano stati affrontati in due contesti molto distanti e differenziati fra loro, Europa Centrale – nello specifico prendendo come caso studio l'Ungheria – e Stati Uniti d'America. Sono stati affrontati i cambiamenti delle due società, come hanno costruito i loro luoghi e soprattutto come li hanno rappresentati e comunicati

The construction of the landscape was made possible by the realization of its being a collective narrative, and foundation of the identity of places. Its design is not achieved by simplistic operations of consequential deduction or by the mechanistic interweaving of objective data. But rather, places, are recognized as they are observed, re-read and reconstructed. In this way, their design becomes a semiotic and semantic matrix, thanks to which it is possible to study them. Such a matrix is indispensable for understanding them, after studying their history and culture; it serves to define how landscapes came into being and evolved. Starting from pure and simple pictographic representations, over time, they have become the palimpsests on which human life is staged.

This thesis is based on the hypothesis that several times over time, landscape architects and designers have looked to art for inspiration for their designs; but also, that as the disciplines have evolved, this relationship has even been reversed. From an investigation concerning the representation of landscape architecture in the U.S. context - rich in examples and model from which to draw inspiration - due to a series of vicissitudes that almost forced, in pandemic times, a period of study in Budapest, Capital of Hungary, the research became interested in how different places - European and U.S. - have dealt with changes and transformations concerning precisely, the representation and communication of landscape architecture. Thus, the investigation focused on how the evolution of theoretical principles of landscape architecture have been addressed in two very distant and differentiated contexts, Central Europe - specifically taking Hungary as a case study - and the United States of America. The changes in the two societies, how they constructed their places, and especially how they represented and communicated them were addressed

INTRODUZIONE
ARTICOLAZIONE DELLA RICERCA, FONTI E METODI, FINALITÀ DELLA TESI

INTRODUCTION
RESEARCH ARTICULATION, SOURCES AND METHODS, PURPOSE OF THE THESIS



“Choosing plants to fulfill design requirements through their inherent qualities as materials, the author shows in this working model how a space composition in plant form types is achieved through definition of space, without restricting circulation. He refers to it as ‘sculpture in plant materials; not in the ordinary sense of an object to be looked at, but the constructivist type of sculpture which is large enough and perforated to admit circulation.’ transparent glass brick, plant forms below eye level, and tree branches above eye level give a sense of division without obscuring the view, resulting in a three-dimensional composition”
Pencil Points, April 1939

Il progetto di paesaggio è il risultato di relazioni tra analisi e sintesi, oggettività e soggettività, ricerca ed intuizione e, da sempre, esprime il suo potenziale come disciplina integrata tra arte ed architettura, tra la teoria del *perché* fare le cose e *come* farle. Mai universale ed unico, ogni contesto, cultura, paese e territorio ha sempre messo in atto azioni diversificate per la sua valorizzazione, tutela e progettazione. Riuscire a comprenderne il modo in cui è stato affrontato e come medesimi strumenti siano stati utilizzati in circostanze differenti, implica automaticamente un confronto tra i luoghi ed un'osservazione delle circostanze storiche, culturali e artistiche.

Per la maggior parte di analisi e tentativi di ricostruzione storico/culturale di una Nazione, indifferentemente dal periodo e dal contesto, l'Europa Occidentale è stata un punto di riferimento costante. Tale affermazione risulta ancora più fondata quando si parla di arte, architettura e di architettura del paesaggio. Quest'ultima è il risultato evidente di una moltitudine di frammenti, un mosaico tanto vario quanto eterogeneo in cui la volontà di conservazione e tutela della tradizione si scontra con l'apertura a nuove direzioni: non è difficile e nemmeno impossibile notare, accanto a giardini classici italiani, inglesi e francesi, le contaminazioni avanguardistiche olandesi e tedesche, o le incidenze degli spazi vitali spagnoli e quelli calmi e "zen" giapponesi.

Non bisogna tralasciare come nell'ultimo secolo soprattutto, ogni aspirazione e stile architettonico si sia sempre più avvicinato all'America e all'*americanismo*, che sembra aver messo in ombra ogni altra cultura con radici ben più radicate e solide, a ragione di una crescente propaganda ambientalista con cui si sta tentando di riportare il paesaggio da fenomeno estetico a fenomeno puramente ecologico. Ma anche, che accanto a queste ispirazioni innovative, racchiusi e conservati tra mura ed edifici monumentali, resistono giardini e parchi che fieramente tentano di conservare un carattere austero e unico.

I luoghi in cui viviamo sono caratterizzati da *cluster* culturali, progettuali e artistici in cui non sempre è facile riconoscere segni e stili tipicamente appartenenti ad una o ad un'altra tradizione. A questo si è tentato di ovviare ricercando nella rappresentazione dell'architettura del paesaggio, nei suoi elementi, nelle caratteristiche, nelle tecniche e nelle metodologie come nella sua composizione – dallo schizzo al disegno tecnico, dalla mano al computer – dei precisi tratti distintivi che potrebbero contraddistinguere e collegare immediatamente un progetto ad una precisa corrente artistica annullando ogni distanza che intercorre tra i vari paesi e culture.

I parchi ed i giardini pubblici, i piccoli e grandi spazi di natura addomesticata all'interno del paesaggio urbano, con il loro disegno, forse anche più delle stesse architetture, sono stati in grado di raccontare e descrivere la storia di un luogo; emblema di una cultura, di una società, dimostrazione non solo di come l'uomo si è preso cura dei suoi spazi, ma anche di come – sapientemente o meno – li abbia arricchiti di elementi *naturali* ed abbia sempre ricercato il suo legame primordiale con la Natura. Infatti, è abbastanza noto come la più alta ispirazione di quasi la totalità degli esseri umani sia quella di possedere una casa di pro-

prietà con giardino annesso. Oggi luogo comune, in passato testimonianza di realizzazione sociale ed economica, oltre che manifesto di appartenenza ad una classe di élite. Ed inoltre, il bisogno di riconnettersi alla campagna ed alla natura vergine dalla mano dell'uomo, ha posto importanti questioni sul concetto di come il paesaggio, soprattutto ai giorni nostri, sia diventato ormai l'elemento strutturante e fortemente incisivo della qualità della vita, soprattutto perché pensato, progettato e realizzato in base a personali gusti e stili.

È forse questa la ragione del crescente interessamento al tema di una moltitudine di discipline, da quelle politiche e sociali, alle umanistiche, scientifiche ed artistiche. Soprattutto quest'ultima, nel corso del tempo, ha stretto con la progettazione dei luoghi, un interessante rapporto di ispirazione e interconnessione, contraddistinguendo le varie culture e contribuendo alla formazione di una personale identità. Il paesaggio e la sua rappresentazione si configura dunque come un *medium* attraverso cui poter studiare i luoghi, capace di dimostrare come questi siano nati e si siano evoluti, come sia stato letto, interpretato e comunicato.

Landscape design is the result of relationships between analysis and synthesis, objectivity and subjectivity, research and intuition. It has always expressed its potential as an integrated discipline between art and architecture, between the theory of why to do things and how to do them. Never universal and unique, each context, culture, country and territory, has always implemented different actions of landscape enhancement, protection and design. Being able to understand how it has been approached and how the same tools have been used in different circumstances, automatically implies a comparison between places and an observation of historical and cultural, but especially artistic, circumstances.

Western Europe has been the constant point of reference for most analyses and attempts at historical/cultural reconstruction of a nation, without taking into account the period and context. The assertion is even more well-founded when it comes to art, architecture, and landscape architecture. The latter is the obvious result of a multitude of fragments, a mosaic as varied as it is heterogeneous in which the desire to preserve and protect tradition clashes with openness to new directions. It is not difficult or even impossible to notice, alongside classical Italian, English and French gardens, Dutch and German avant-garde contaminations, or the incidences of Spanish living spaces and Japanese calm and “zen” ones.

It should not be overlooked how in the last century especially, every aspiration and architectural style has come closer and closer to America and Americanism, which seems to have overshadowed every other culture with far more deep-rooted and solid roots, due to a growing environmentalist propaganda by which an attempt is being made to restore landscape from an aesthetic to a purely ecological phenomenon. But also that alongside these innovative inspirations, enclosed and preserved within monumental walls and buildings, there are gardens and parks that proudly attempt to retain an austere and unique character.

The places in which we live are characterized by cultural, design and artistic clusters in which it is not always easy to recognize signs and styles typically belonging to one or another tradition. This was attempted to be remedied by searching in the representation of landscape architecture, its elements, characteristics, techniques and methodologies - from sketching to technical drawing, from the hand to the computer - for precise distinguishing features that could distinguish and immediately link a project to its country of origin and to a precise artistic current.

Public parks and gardens, the small and large spaces of domesticated nature within the urban landscape, by their design, perhaps even more than the architectures themselves, were able to tell and describe the history of a place; emblematic of a culture, of a society, demonstrating not only how man has taken care of his spaces, but also how - wisely or not - he has enriched them with natural elements and has always sought his primordial link with Nature. In fact, it is quite well known how the highest inspiration of almost all human beings is to own their own home with an attached garden. Today commonplace while in the past a testimony to social and economic achievement as well as a manifestation of belonging to an elite class. And

furthermore, the need to reconnect with the countryside and nature unspoiled by the hand of man has raised important questions about the concept of how the landscape, especially in the present day, has now become the structuring and strongly incisive element of quality of life, especially as it is thought of, designed and realized according to personal tastes and styles.

This is perhaps the reason for the growing interest in the subject from a multitude of disciplines, from political and social to the humanities, science and art. Especially the latter has, over time, forged an interesting relationship of inspiration and interconnection with the design of places, distinguishing various cultures and contributing to the formation of a personal identity. Landscape and its representation is thus configured as a medium through which places can be studied, capable of demonstrating how they were born and evolved, how it was read, interpreted and communicated.

La tesi si compone di quattro fasi:

nella prima – la fase *analitica* – è stato definito inizialmente cosa si intende per paesaggio – dalla semplice associazione alla natura alla definizione dell'architettura del paesaggio – riportando come Ungheria e Stati Uniti abbiano affrontato il tema e quali istituzioni dei rispettivi Paesi se ne occupano, arrivando alla conclusione che la consapevolezza estetico-percettiva dei luoghi ha influenzato i campi di applicazione, comunicazione e la progettazione stessa, insieme alla definizione di norme di tutela e salvaguardia ed il suo insegnamento all'interno delle Università. Successivamente l'analisi dello studio dell'arte ha permesso la costruzione critica della disciplina di progettazione di paesaggio nei due Paesi, a partire dal XIX secolo con l'apertura dei primi giardini privati al pubblico che ha permesso la nascita e la formazione dei grandi parchi pubblici, analizzando gli esempi più significativi di Ungheria e Stati Uniti: il Városliget ed il Népliget da un lato ed il Central Park dall'altro; fino alla modernizzazione della progettazione e la costruzione di numerosi giardini privati in America, esempio di testimonianza eccellente delle competenze paesaggistiche, di contro ai molti più ridotti esempi ungheresi, ostacolati da una politica ed una cultura meno permissiva; riportando infine le nuove forme di progettazione dal secondo dopoguerra fino agli anni più contemporanei, che prestano maggiore attenzione alle tecnologie ed alla sostenibilità. È stato messo a confronto – attraverso la lettura e l'interpretazione del paesaggio come un testo – come l'Ungheria e l'America abbiano trovato nella progettazione del paesaggio, ognuna a modo loro, la propria formazione identitaria ed abbiano utilizzato questo mezzo per trasmettere determinati valori e messaggi: da un lato il tentativo di rinascita e rivendicazione della propria identità nazionale a seguito di anni di dominazione straniera; dall'altro l'uso smodato dell'*entertainment* e della spettacolarizzazione con la messa in scena dell'unica disponibilità materiale di cui si era in possesso, la natura selvaggia appunto. Questa parte della ricerca ha permesso di mettere in luce come le due Nazioni abbiano presentato principi teorici e progettuali molto simili: entrambi i paesi, con metodi e tempi diversi, sono riusciti ad uscire dall'ombra di Francia e Inghilterra ed impostare una propria base progettuale ed un proprio stile nel corso del tempo. È pur vero che però il lavoro in Ungheria di Heinrich Nebbien, Keresztély Ilsemann, Ármin Pecz Sr, Béla Rerrich, Imre Ormos e Mihály Möcsény, non si è imposto sulla scena paesaggistica in modo incisivo e non è mai stato influente al punto tale da definire uno stile nazionale riconosciuto, ma merita ugualmente di essere analizzato e compreso e, soprattutto, fatto conoscere. Differentemente dall'America che, a partire dalla grande figura di Frederick Law Olmsted e dei suoi collaboratori e seguaci – da Lawrence Halprin a Fletcher Steele, fino ai moderni Garrett Eckbo, Dan Kiley, Thomas Church ed ai contemporanei Peter Walker e James Corner per citarne alcuni – è stata in grado non solo di definire la disciplina della progettazione paesaggistica come autonoma e indipendente, ma di caratterizzare e guidare persino, la teoria ed il design del paesaggio nazionale ed internazionale.

La seconda fase – *illustrativa* – si è incentrata sulle riflessioni teoriche della rappresentazione del paesaggio e della stretta relazione che intercorre fra questo e fra le correnti artistiche.

L'arte in tutte le sue forme si è fatta promotrice del processo comunicativo dell'architettura paesaggistica e, l'immagine in particolar modo, dal linguaggio universale ed una forza comunicativa tale da poter essere compresa da chiunque abbia determinate competenze, ha interessato e coinvolto tutti i campi della progettazione, andando quasi a sostituire altre forme di conoscenza, risultando di determinante importanza per la costruzione di *un'altra* realtà. Dai quadri di bellezza illusoria e frammenti di umanità perduta, alle fotografie e pellicole cinematografiche che *parlano* di paesaggi talvolta inarrivabili, fino alle contemporanee forme di rappresentazione multimediale che invadono i nostri spazi e ci consentono di avere contezza di qualsiasi paesaggio in tempi brevissimi, è stato messo in evidenza come solo un'attenta loro lettura ed interpretazione sia in grado di *comunicare qualcosa*. Assunte dunque, come detentore del dato reale, sono stati analizzati le rappresentazioni del paesaggio delle due scuole più influenti in Ungheria e in America: la Colonia di Nagybánya e la Scuola del Fiume Hudson che hanno riprodotto in maniera magistrale nei primi anni dell'Ottocento i luoghi non ancora conosciuti dei loro Paesi, contribuendo a dare vita a quella che alla fine del secolo sarà conosciuta come l'architettura del paesaggio.

Le rappresentazioni della natura dunque, sono state assunte come base del processo conoscitivo che hanno contribuito successivamente al passaggio da una visione di *natura selvaggia ed incontaminata* – elemento apprezzato da un punto di vista puramente estetico e soggettivo, periferico e di sfondo – a *paesaggio* – come combinazione ragionata e concreta di elementi naturali e fattori antropici, composti insieme e caratterizzanti una determinata cultura e comunità. Con queste premesse è stata impostata la terza fase della tesi – *propositiva* – all'interno della quale le pratiche e le esperienze di progettazione significative di uno e dell'altro Paese sono stati presi in esame e messi a diretto confronto con l'arte, tentando di dimostrare non solo i cambiamenti avvenuti nel corso del tempo di tecniche e metodi di rappresentazione e di progettazione, ma anche ricostruendo e reinterpretando i progetti secondo elementi compositivi e struttura geometrica, tentando di dimostrare come il loro disegno non si fermi alla semplice applicazione di *formale/informale* ma sia il risultato di un processo espressivo che coinvolge tanto i campi architettonici quanto quelli artistici

Infine, nell'ultima fase – *conclusiva* – nella consapevolezza della non sussistenza di una base scientifica certa che comproverebbe la diretta connessione tra progetto di architettura del paesaggio ed opera artistica, viene proposta una rilettura della geometria dei progetti risultante dalla loro analisi come fosse un concept analitico, rielaborato come forma d'arte, a testimonianza del rapporto tra arte e architettura del paesaggio, lasciando comunque il campo aperto per eventuali ricerche ed approfondimenti futuri

The thesis consists of four phases:

in the first - the analytical phase - the meaning of landscape was first defined. From simple association with nature to the definition of landscape architecture. And it was reported how Hungary and the United States have approached the topic and which institutions in the two countries have dealt with it. It was concluded that the topic of landscape has influenced the fields of application, communication, and design, all the way to the definition of landscape protection and preservation standards and the teaching of the topic within universities. Subsequently, the analysis of the state of the art enabled the critical construction of the discipline of landscape architecture in the two countries. It started in the 19th century, with the opening of the first private gardens to the public and the establishment of large public parks. In this regard, the Városliget and Népliget for Hungary and Central Park for America were taken as examples for analysis. Modern landscape design was continued with the construction of numerous private gardens in America, which was regarded as an example of excellent testimony to landscape design skills. While on the other hand, a smaller number of examples were noted in Hungary, hampered by a less permissive policy and culture. Finally, new forms of design from after World War II to more contemporary years were reported. It was noted how these projects pay more attention to technologies and sustainability, rather than the application of aesthetics and art. A comparison was made-through reading and interpreting the landscape as a text-of how Hungary and America found their identity formation in landscape design. Although in different ways, they have used landscape designs to communicate certain messages. On the one hand, the attempt to revive and reclaim their national identity following years of foreign domination. On the other, the inordinate use of entertainment and showmanship. In fact, America staged the only thing at its disposal: the wilderness. This part of the research allowed us to highlight how the two nations presented very similar theoretical and design principles. Both countries, managed to come out of the shadow of France and England and set up their own design base and style over time. It is true, however, that the work in Hungary of Heinrich Nebbien, Keresztély Ilsemann, Ármin Pecz Sr, Béla Rerrich, Imre Ormos, and Mihály Möcsény, did not make its mark on the landscape scene in any incisive way. Just as it is also true that they were unable to influence and define a recognized national style; but the architecture of the Magyar landscape, equally deserves to be analyzed and understood and, above all, made known. America, on the other hand, beginning with the great figure of Frederick Law Olmsted and his collaborators and followers-from Lawrence Halprin to Fletcher Steele to the modern Garrett Eckbo, Dan Kiley, Thomas Church and contemporaries Peter Walker and James Corner to name a few-has been able not only to define the discipline of landscape design as autonomous and independent, but to characterize and even guide, national and international landscape theory, and design

The second phase - illustrative - focused on theoretical reflections of landscape representation and its close relationship with landscape design. In fact, art in all its forms

became the promoter of the communicative process of landscape architecture. The image in particular, because of its universal language and a communicative force that can be understood by anyone with certain skills to understand it, has interested and involved all fields of design. It has almost replaced all other forms of knowledge, proving to be of decisive importance in the construction of another reality. From the paintings of illusory beauty From the paintings of illusory beauty and fragments of lost humanity, to the photographs and film films that speak of sometimes unattainable landscapes, to the contemporary forms of multimedia representation that invade our spaces and allow us to have an account of any landscape in a very short time, it has been pointed out that only a careful reading and interpretation of them can communicate anything. Assumed, then, as the holder of the real datum, the landscape representations of the two most influential schools in Hungary and America were analyzed: the Nagybánya Colony and the Hudson River School, which masterfully reproduced in the early nineteenth century the undiscovered places of their countries, helping to give birth to what would be known at the end of the century as landscape architecture.

Representations of nature are thus taken as the foundation of the cognitive process. These contributed decisively to the transformation from a view of wild and unspoiled nature to landscape: the former view appreciated exclusively from an aesthetic and subjective point of view. The second view concerning more of a reasoned and concrete combination of composition of natural and man-made elements, which characterize a given culture and community. The third phase of the thesis - the propositional phase - was set up and the design practices and experiences of Hungary and the United States were examined. These practices were then directly compared with art, techniques and methods of representation and design. The purpose was to demonstrate how the design of landscape architecture projects is not simply defined by formal/informal categories, but how design is the result of an expressive process involving both architectural and artistic fields

Finally, in the last - concluding phase - in the awareness of the non-existence of a certain scientific basis that would substantiate the direct connection between landscape architecture project and artistic work, a reinterpretation of the geometry of the projects resulting from their analysis is proposed as if it were an analytical concept, reworked as an art form, testifying to the relationship between art and landscape architecture, while still leaving the field open for possible future research and investigation

Il focus della tesi si è incentrato sull'evoluzione dei principi teorici e compositivi della progettazione del paesaggio, della stretta interrelazione e del reciproco rapporto di influenza che ha legato questa al campo dell'arte. La tesi intende fornire una chiave di lettura critica al tema della rappresentazione e comunicazione del paesaggio ed un quadro di riferimento teorico e di confronto e non esclusivamente una descrizione storico-critica dei periodi trattati – XIX, XX e XXI secolo – o la semplice comparazione fra architettura del paesaggio ungherese e statunitense. Il lavoro di ricerca ha seguito un percorso metodologico che ha riguardato la *complessità* e la *multidisciplinarietà* del tema trattato; gli aspetti culturali ed i principi teorici e progettuali ed infine il dialogo tra segno e disegno e, dunque, tra progetto e arte. Secondo quanto detto sopra, il primo approccio è stato quello di indagare lo stato dell'arte circa le questioni riguardanti l'architettura del paesaggio, la sua rappresentazione, progettazione e comunicazione, confrontando come l'Ungheria e gli Stati Uniti – scelti come ambito geografico di riferimento – hanno affrontato la questione. L'apparato scientifico di autori che hanno trattato il tema nel contesto statunitense è sicuramente molto vasto ed è stato una base teorica utile per la lettura e la definizione di una personale critica al tema nel contesto ungherese, in cui la letteratura di base è risultata carente di fonti bibliografiche, iconografiche e progettuali paesaggistiche, soprattutto per gli anni del primo e secondo dopoguerra. Sono stati inoltre indagati gli aspetti storici e culturali che hanno interessato la progettazione paesaggistica dei due contesti, supporto rilevante ai fini della tesi, per la comprensione dell'evoluzione della disciplina paesaggistica. Punto nodale della ricerca è stata invece l'interpretazione delle teorie paesaggistiche secondo un approccio storico-artistico, fondamentale per l'individuazione delle regole fondative dell'identità del paesaggio e come questo abbia dialogato con l'arte ed abbia tratto dai suoi principi compositivi le basi per la sua costruzione. Il percorso di interpretazione ha tenuto conto della nascita dei grandi parchi pubblici e della loro connessione con le prime rappresentazioni paesaggistiche romantiche e bucoliche, fino alla progettazione di parchi e giardini privati, ispirati maggiormente dalle avanguardie. Infine, attraverso un approccio estetico-culturale, sono state studiate le caratteristiche formali ed i modelli iconici che si situano alla base della costruzione del paesaggio e del suo apprezzamento e con un approccio interpretativo sono stati analizzati gli strumenti della rappresentazione grafica con la produzione di disegni delle piante di otto progetti di architettura del paesaggio di Stati Uniti ed Ungheria. All'interno di queste interpretazioni gli esempi scelti come casi studio sono stati scomposti in due categorie – *costruzione euclidea* e *costruzione biomorfa* – ed a loro volta in regolare e caotica, dimostrando come la progettazione dell'architettura del paesaggio non si esaurisca alla distinzione tra formale e informale, ma come questa sia stata il risultato di un processo che ha coinvolto tanto i campi architettonici quanto quelli artistici. Il fine è quello di dimostrare come la multidisciplinarietà del tema possa essere letta, scritta ed interpretata con gli stessi strumenti che utilizza l'arte per la sua composizione

The focus of the thesis was on the evolution of the theoretical and compositional principles of landscape design and the close interrelationship and mutual influence that has linked this to the field of art. The thesis aims to provide a critical key to the topic of landscape representation and communication and a theoretical framework for comparison and not exclusively a historical-critical description of the periods covered - 19th, 20th and 21st centuries - or the simple comparison between Hungarian and U.S. landscape architecture. The research work followed a methodological path that addressed the complexity and multidisciplinary nature of the subject matter; the cultural aspects and theoretical and design principles; and finally the dialogue between sign and design and, therefore, between design and art. According to the above, the first approach was to investigate the state of the art about the issues concerning landscape architecture, its representation, design and communication, comparing how Hungary and the United States--chosen as the geographic scope of reference--have addressed the issue. The scientific background of authors who have dealt with the topic in the U.S. context is certainly extensive and has been a useful theoretical basis for reading and defining a personal critique of the topic in the Hungarian context, where the basic literature was lacking in bibliographic, iconographic and landscape design sources, especially for the years after World War I and II. The historical and cultural aspects involved in the landscape design of the two contexts, were also investigated, as a support relevant to the thesis, for understanding the evolution of the landscape discipline. Instead, the nodal point of the research was the interpretation of landscape theories according to an art-historical approach, which is fundamental to the identification of the foundational rules of landscape identity. It was investigated how landscape design dialogued with art and took from its compositional principles the basis for its construction. The path of interpretation took into account the birth of the great public parks and their connection with early romantic and bucolic landscape representations, up to the design of private parks and gardens, inspired more by the avant-garde. Finally, through an aesthetic-cultural approach, the formal characteristics and iconic patterns underlying landscape construction and appreciation were studied. Using an interpretive approach, the tools of graphic representation were analyzed followed by the production of drawings of eight landscape architecture projects from the United States and Hungary. Within these interpretations, the examples chosen as case studies were broken down into two categories - Euclidean construction and biomorphic construction - and in turn into regular and chaotic, demonstrating how the design of landscape architecture does not end at the distinction between formal and informal, but how it was the result of a process involving both architectural and artistic fields. The aim is to demonstrate how the multidisciplinary nature of the theme can be read, written about, and interpreted with the same tools that art uses for its composition

Partendo dal confronto di come il tema della rappresentazione e costruzione del paesaggio, delle sue tecniche e modelli rappresentativi e comunicativi siano stati affrontati in Europa Centrale e negli Stati Uniti, la tesi studia i concetti relativi alla costruzione dei luoghi, riassumendo i più importanti cambiamenti teorici e le implicazioni culturali. Ma non solo, si concentra anche su come l'arte – e più nello specifico la pittura romantica di paesaggi e l'arte avanguardistica nel Novecento – abbia direttamente influenzato il processo compositivo dei luoghi e la loro capacità comunicativa, accelerata e resa più immediata dall'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, dall'uso delle tecniche digitali e della multimedialità. Il risultato più importante in termini accademici derivato da tale proposta, è in primo luogo, il tentativo di analisi del fenomeno dell'Americanismo e della sempre più diffusa imitazione degli stili e delle teorie americane e la costruzione di un processo conoscitivo e di analisi di un contesto come quello ungherese non ancora del tutto conosciuto e compreso, carente dal punto di vista delle fonti bibliografiche, iconografiche e progettuali, ma che merita un suo pieno studio e comprensione, tentando anche di dimostrare come i due contesti, seppur diversi tra loro, possono comunque avere delle caratteristiche comuni e che è possibile individuare influenze reciproche tra le due Nazioni. Ed in secondo luogo, tentare di dimostrare con la rielaborazione artistica dei disegni di architettura del paesaggio, come le implicazioni e le influenze tra arte e architettura del paesaggio potrebbero non essere delle semplici teorie

THESIS PURPOSE

Beginning with a comparison of how the topic of landscape representation and construction, its representational and communicative techniques and models have been approached in Central Europe and the United States, the thesis studies concepts related to the construction of places, summarizing the most important theoretical changes and cultural implications. But not only that, it also focuses on how art - and more specifically Romantic landscape painting and avant-garde art in the twentieth century - has directly influenced the compositional process of places and their communicative capacity, accelerated and made more immediate since the early 1990s by the use of digital techniques and multimedia. The most important result in academic terms derived from this proposal, is first and foremost, the attempt to analyze the phenomenon of Americanism and the increasingly widespread imitation of American styles and theories and the construction of a cognitive process and analysis of a context such as the Hungarian one that is not yet fully known and understood, lacking from the point of view of bibliographic, iconographic and design sources, but which deserves its full study and understanding, also attempting to show how the two contexts, though different from each other, can nevertheless have common features and that it is possible to identify mutual influences between the two nations. And secondly, to attempt to demonstrate through artistic reworking of landscape architecture designs, how the implications and influences between art and landscape architecture might not be mere theories

PARTE PRIMA | FASE ANALITICA
IL CAMPO PROBLEMATICO DELLA RICERCA E LO STATO DELL'ARTE

CAPITOLO I
DALLA NATURA ALL'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO

ABSTRACT | EN

It is difficult to give an unambiguous definition of landscape or to classify it according to a single discipline dealing with it. It would be more appropriate and correct to say that there are many fields that deal with the subject and that within a single territory there are several landscapes, even among them overlapping - in whole or in part - as layers of a layered system, which combine to form a unity, capable of giving heterogeneous elements a recognizable, nameable and above all, easily communicable character. To understand its nature, what its evolution and scope has been, the process that has led from its recognition to its valorization, protection and communication, one should first of all, pause to understand the multiple meanings the term possesses. Beyond the philosophical interpretations, the multidisciplinary nature of the subject, the fact that it is still a branch that is not fully known and very often associated with and understood in architectural design, as a result space between one building and another or sometimes even ignored, makes its very definition, but also understanding, somewhat complicated. Born as a concept referring exclusively to nature with the introduction of that element in painting, over time it has gone from having a peripheral view to an increasingly central one, assuming great importance and special attention in many disciplines and fields, especially scientific ones. The concept and the word landscape, regardless of the matrix to which the various languages belong, have evolved according to a generalized common dynamic toward the relationship between human community and territory.

ABSTRACT | IT

È difficile dare una definizione univoca di paesaggio o classificarlo in base ad una sola disciplina che se ne occupa. Sarebbe più opportuno e corretto affermare che molti sono i campi che trattano il tema e che all'interno di un singolo territorio esistono più paesaggi, anche fra loro sovrapposti – in tutto o in parte – come layer di un sistema stratificato, che concorrono a formare un'unità, in grado di dare ad elementi eterogenei un carattere riconoscibile, nominabile e soprattutto, facilmente comunicabile. Per capire la sua natura, quale sia stata la sua evoluzione ed il suo campo di applicazione, l'iter che ha portato dal suo riconoscimento alla sua valorizzazione, protezione e comunicazione, bisognerebbe prima di tutto, soffermarsi a capire i molteplici significati che il termine possiede. Al di là delle interpretazioni filosofiche, la multidisciplinarietà del tema, il fatto che sia ancora un ramo non del tutto conosciuto e molto spesso associato e compreso nella progettazione architettonica, come spazio di risulta tra un edificio ed un altro o talvolta anche ignorato, rende la sua stessa definizione, ma anche comprensione, alquanto complicata. Nato come concetto riferito esclusivamente alla natura con l'introduzione di tale elemento nella pittura, col tempo è passato dall'aver una visione periferica ad una sempre più centrale, assumendo grande importanza e particolare attenzione in molte discipline e campi, soprattutto scientifici. Il concetto e la parola paesaggio, indifferentemente dalla matrice di appartenenza delle varie lingue, si sono evoluti secondo una dinamica comune generalizzata verso il rapporto tra comunità umana e territorio.

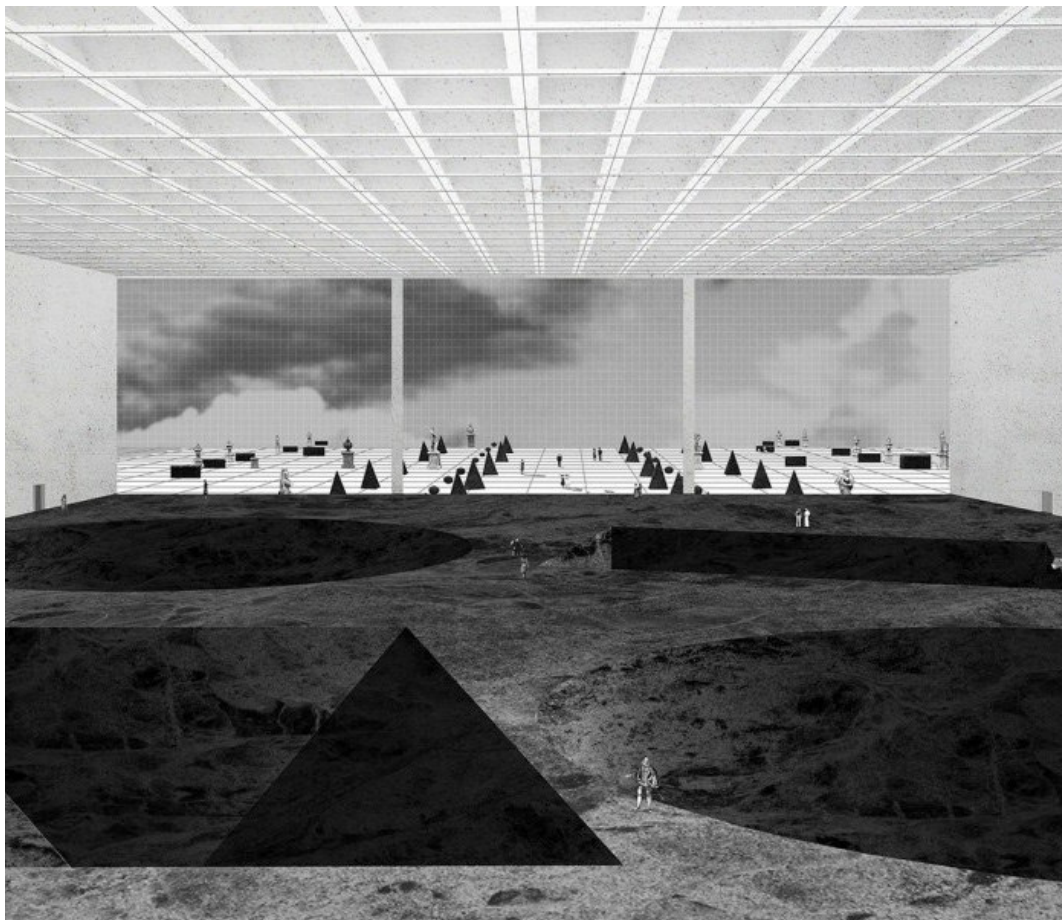


Fig. 1. Nemestudio, Museum of Lost Volumes. Collage in bianco e nero

1.1. Definizioni e Forme di Paesaggio

Studiosi, architetti e paesaggisti si sono tutti spesi per dare il loro contributo alla definizione del termine paesaggio. Ma essendo esso stesso un tema versatile e dalla terminologia incerta, definirlo secondo un'“espressione utile” sarebbe troppo semplicistico se non addirittura quasi impossibile. Anche per la stessa terminologia siamo in possesso di varie interpretazioni, ma quello che sembra offrire maggiori livelli di approfondimento e che ha offerto ulteriori sviluppi è stato quello presentato dalla semiologa francese Jeanne Martinet la quale, in una conferenza dal titolo *Le paysage: signifiant ed signifié* tenuta all'Università di Saint-Étienne nel 1983, affermò che il termine deriverebbe dalla parola danese *land-schap*, usata dai pittori fiamminghi durante la seconda metà del XV secolo, con la quale intendevano concentrare il focus del tema non sulla rappresentazione di insieme, ma sul soggetto rappresentato. A confermare l'origine della parola e conferendole una data certa – 1462 – l'agronomo e geografo francese Yves Luginbühl, tra l'altro uno dei principali fondatori della Convenzione Europea del Paesaggio, grazie al quale per la prima volta al termine vengono associati anche la parola ed il senso di “comunità”: lo studioso infatti, fece coincidere la matrice della parola paesaggio con *lant* – territorio – e *scap/schaft* – comunità – andando dunque a legare l'elemento naturale con quello umano. *Lantscap* conterrebbe in sé una previsione dell'avvenire e per questo risulterebbe interessante, poiché è la prima definizione che si ricollega e fa pensare al progetto di territorio e dunque alla visione, presa di coscienza e rilettura di un determinato luogo. Visto in questo senso, paesaggio è un termine legato alla “terra” ed allo stesso tempo è uno *scenario*, una manifestazione visiva dell'identità territoriale, che trovò nelle applicazioni pittoriche il massimo grado di espressione.

Successivamente si diffuse il termine francese *paysage*, coniato dal poeta Jean Molinet¹, che pare voglia significare *fare un paese*, andando dunque a sottolineare la specificità della relazione tra una comunità ed il suo habitat; ed ancora, i termini inglese *landscape* e tedesco *landshaft*, che presentano un'eccezione più percettiva e naturalista. Ad esempio, James Corner, reinventando in un certo senso la teoria dell'architettura del paesaggio, afferma l'esistenza di un tema apparente che unifica i campi della progettazione elaborando un'unica teoria – *l'immaginazione del paesaggio*² – secondo la quale non esisterebbe nulla di naturale al suo interno: anche se evoca la natura ed impegna i processi naturali nel tempo, esso è prima di tutto un costruito culturale, esistente come prodotto dell'immaginazione. È come se i paesaggi fossero pensati e rappresentati prima come immagini e successivamente come progetti, come se fosse la mente a stimolarli. Se per Corner è un elemento legato ad un particolare sito, alle sue specificità ed alla sua storia, per Henri-Frédéric Amiel – filosofo e critico svizzero – è uno “*stato dell'anima*”, un riflesso dello sguardo sul mondo di ogni individuo, una visione puramente soggettiva legata all'esistenza, ai ricordi ed alle emozioni connessi al paesaggio³. L'evoluzione del pensiero critico dell'uomo e la consapevolezza che *paesaggio* fosse qualcosa in più di *territorio naturale* o la somma delle sue bellezze, portò alla luce una definizione del termine prima e del suo campo di applicazione poi, ben più diversificati e profondi. Alexander Von Humboldt – naturalista e geografo tedesco – ad esempio, descrisse il paesaggio come risultato di un sistema complesso e dinamico, in cui vari fattori – naturali e culturali – si integrano influenzandosi a vicenda e portando all'attenzione il concetto di *paesaggio culturale*, inteso come quella parte di territorio che l'uomo ha trasformato, direttamente o indirettamente, dopo aver osservato ciò che lo circonda e costruendo su questo un'immagine con la quale potesse egli stesso riconoscersi⁴. Viene introdotto così l'elemento percettivo, che assieme alla storia ed alla memoria, costituisce la base per la costruzione dell'identità territoriale. In questa prospettiva, l'approccio al tema è quindi essenzialmente di tipo soggettivo e rivolto alla dimensione *percettivo-estetica* e *storico-culturale*, che lega il paesaggio indissolubilmente all'idea del bello e che rimane confinato a territori le cui bellezze suscitano un'espressione poetica o diventano il soggetto del pittore grazie al quale viene reso fruibile a chiunque ne fosse stato in grado di recepire il senso estetico. Accanto a queste considerazioni possiamo anche annoverare che, a partire dalla fine del XIX secolo, i geografi cominciarono a vedere il paesaggio come entità frutto delle relazioni dinamiche dei fattori che concorrono alla formazione di un territorio; e nella prima metà del secolo scorso questo concetto fu esteso alle correlazioni di carattere ecologico, portando ad interpretare il paesaggio come un vero e proprio ecosistema, con strutture e processi fisico-biologici in costante interazione nello spazio e nel tempo. L'attenzione all'ecologia e ad un uso sempre più consapevole del paesaggio risvegliò alla coscienza, sul finire degli anni Settanta, principi progettuali indirizzati sempre più verso le teorie scientifiche, che consideravano il territorio come risultato del rapporto tra processo e forma di fattori storici, economici e non da ultimo naturali. All'interno di questo dibattito si inserisce Ian McHarg – architetto e paesaggista scozzese – ricordato come una delle personalità più influenti del XX secolo, che formò e diede un nuovo scopo all'architettura del paesaggio *con* la natura e del suo essere dinamico, contribuendo tra l'altro, al cambia-

mento radicale sia dell'insegnamento che della pratica della progettazione paesaggistica, rivelando la condizione particolarmente danneggiata in cui versava il paesaggio in quel periodo e che solo gli architetti del paesaggio, o chiunque dotato di animo sensibile e attento nei suoi confronti, potevano risolvere, attraverso l'uso delle scienze naturali per la progettazione ambientale. Secondo le sue analisi e letture territoriali, era indispensabile integrare gli aspetti naturalistici ed ambientali nei processi di pianificazione di quello che volgarmente viene chiamato con il sostantivo di un colore – il *verde* – ma di cui si intende l'integrazione tra ambiente, paesaggio ed ecologia. Queste considerazioni hanno portato a delle teorie su *come* lavorare con la natura e un contributo fondamentale al tema ci è stato dato da Leo Löwenthal e Denis Cosgrove – sociologo e filosofo tedesco il primo, professore di geografia americano il secondo – i quali descrissero i due possibili atteggiamenti che l'uomo mette in atto nei confronti del paesaggio: da un lato come *insider*, l'abitante che ha una conoscenza dei luoghi basata sulla memoria e che li produce vivendoci al suo interno e lavorando con essi; e dall'altro l'*outsider*, lo spettatore esterno che non ha alcun interesse a produrre paesaggi, ma la sua è solo una considerazione estetica ed ha una conoscenza basata sulla fruizione dei luoghi. In base a questa teoria, per i primi il paesaggio è utilizzato per la creazione dell'identità e per la sua successiva trasmissione, mentre per i secondi è fondamentale solo la ricreazione. Dunque, il paesaggio nasce e si sviluppa secondo due scuole di pensiero: da un lato *umanistica* – grazie alla quale ha avuto origine e diffusione – e dall'altro *scientifica* – strettamente connessa alla sua progettazione e gestione. Dall'osservazione e rappresentazione, come motivo ispiratore per esplorare nel profondo della coscienza umana fino all'indagine ed all'espressione dell'attività umana *su* e *con* la natura, il paesaggio ha guadagnato un ruolo di primaria importanza nel dibattito contemporaneo. Come già affermato è un elemento strettamente correlato alla Natura, anzi, *parte integrante* di essa. Comunemente, infatti è stato associato al termine *panorama* e, come tale, usato vicendevolmente: sia in considerazione dei caratteri tipici di un luogo, la cui percezione ne dà significato, sia come rappresentazione di una scena di cui si riconosce la portata e la valenza estetica. Ma al di là della mera percezione, il paesaggio è soprattutto un costruito culturale, considerato un processo condiviso di riconoscimento che fa riferimento ad un patrimonio sia fisico che mentale e che assume importanza grazie alla capacità di coinvolgere intimamente dei soggetti e per essere la sintesi essenziale e veicolo privilegiato di trasmissione di valori estetici, etici ed in particolar modo, conoscitivi. Ed è proprio questo fattore ad aver caratterizzato e quasi *imposto* direttive per una corretta ed efficace progettazione e gestione del territorio. Il suo progetto – al pari di qualsiasi altra azione architettonica, alla grande o piccola scala – è stato il risultato di elaborazioni di *venustas, firmitas ed utilitas*⁵, in un continuo divenire, insieme a dimensioni non meno importanti, quali quelle sociali ed economiche. Per paesaggio non si intende solamente l'insieme dei caratteri fisici che danno forma ad una vista particolare o espressione di memoria di luoghi visti o vissuti; esso si è classificato come un teatro di passioni nel quale l'individuo ha trovato ogni giorno la sua identificazione: è stato il luogo in cui gli ungheresi liberi hanno dato sfoggio della propria indipendenza, organizzando parate ed eventi commemorativi nei parchi o semplicemente dimostrando quanto fosse superata la distinzione di classe e vivendo i luoghi, borghesi e

classe media insieme. O dove Anna Halprin – che influenzò insieme al marito Lawrence in maniera decisiva il processo creativo con il suo approccio chiamato *RSVP*⁶ – ha messo in scena le sue rappresentazioni coinvolgendo il pubblico e facendolo sentire partecipe del proprio posto nel mondo. Come dichiarazione di valori condivisi, è il luogo in grado di far conoscere e riconoscere il valore di identità ad una comunità che lo abita; o ancora, è l'insieme del mondo naturale, di elementi materiali o immateriali, un corpo di caratteri percepiti e condivisi, di grande rilevanza non solo sotto il profilo progettuale e culturale, ma anche sociale. Ha assunto nell'età contemporanea un ruolo così centrale da essere diventato *“una babele incessante che invade tutti i domini della vita”*⁷.

Ciò che forse rende interessante e allo stesso tempo di difficile comprensione il concetto di paesaggio è che la sua rappresentazione e struttura è stata vissuta ed interpretata in modo differente a causa della classe, della composizione e educazione di ogni singola comunità. Il suo discorso è sempre stato impostato in modo differente e complesso ed inoltre, molte sono le descrizioni pervenuteci nel corso del tempo: da quelle dei sentimenti suscitati dalla vista di un bel panorama, alla classificazione di ogni elemento componente del progetto, alla sua descrizione empirica fino alle particolarità di ogni territorio. I luoghi naturali e spettacolari, sono divenuti le quinte di una rappresentazione legata alle storie degli uomini: dalla letteratura epica di Omero e Virgilio, il cui paesaggio immobile è divenuto lo sfondo delle vicende di dei ed eroi; alle poesie di Dante e Petrarca, quando diventa partecipe alle vicende umane; il paesaggio georgico dell'inglese Wordsworth, contrapposto a quello pastorale di Gilpin, o quello di Coleridge e Wolf, vittima di una profonda crisi di valori che l'urbanizzazione ed il processo tecnologico hanno reso quasi irricognoscibile.

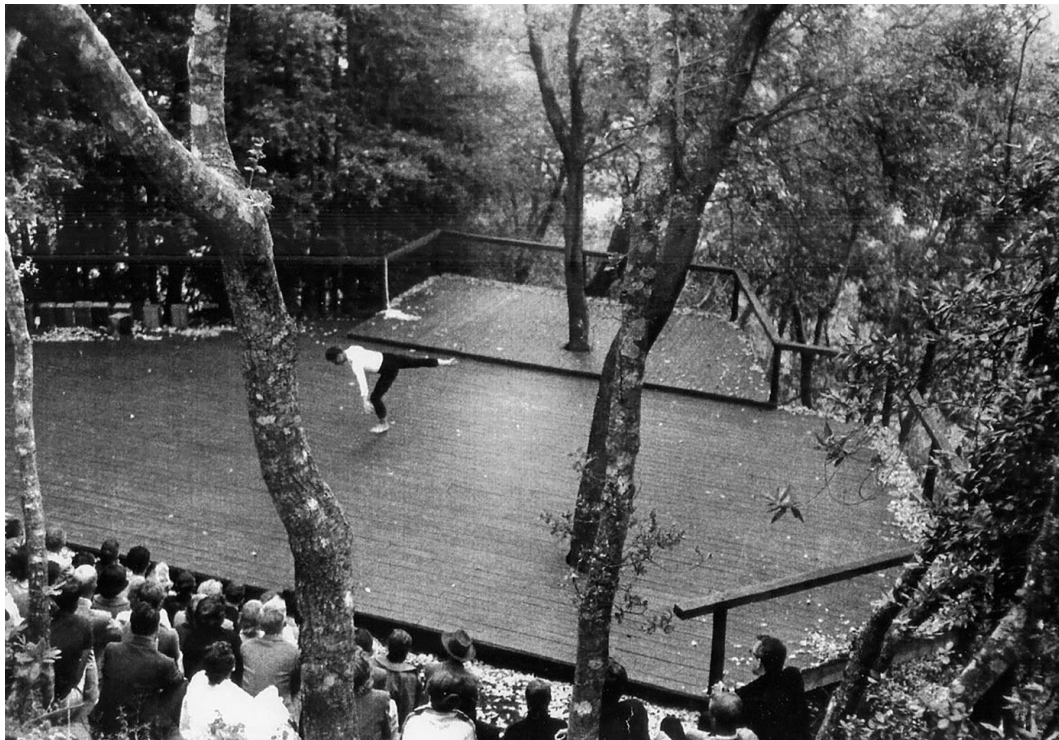


Fig. 2. Merce Cunningham performing on Anna Halprin's dance deck, California, 1957

Il paesaggio, dalla letteratura al progetto, quindi dal linguaggio alla scrittura, ha indicato un nuovo atteggiamento ricettivo e solo riconoscendo i modi in cui è stato creato – verbalmente o artisticamente – è possibile iniziare a creare *concretamente* il paesaggio e dunque parlare di trasformazione dalla Natura alla sua architettura. Quest'ultima si è sempre contraddistinta per essere il luogo in cui la natura si manifesta e mostra le varie forme della bellezza. La visione del giardino inteso come *arte della natura* ed allo stesso tempo come *natura che si trasforma in arte* è intesa tanto nei termini astratti della narrazione e della rappresentazione, quanto nei simboli materiali e concreti della geomorfologia: vegetazione, acqua, terra, sono tutti elementi utilizzati come materiali fisici di architettura, grazie ai quali possono essere costruiti campi, orti, spazi aperti, giardini e parchi alle più svariate scale. Dal parco pubblico – un particolare giardino collettivo con funzioni pubbliche, destinato a decorare e fare da sfondo a qualcosa ed accogliere attività ricreative – ai giardini storici e privati, al cui interno non è presente alcuna attività ricreativa o commerciale, ma che circondano case, palazzi, ville e aree di particolare pregio, ai parchi industriali ed istituzionali, sono tutte aree apprezzate non solo da progettisti e paesaggisti, ma dall'intera comunità che li vive, per il loro importante contributo che danno alla qualità della vita nelle città. Nel paesaggio sembra si sia sedimentato un patrimonio fatto non solo di testimonianze fisiche o regole morfologiche, ma anche immagini, luoghi comuni visivi ed *iconemi*¹⁰, un patrimonio estetico stratificato nell'immaginario collettivo, strettamente connesso all'identità del luogo, rintracciabile nei paesaggi scritti e rappresentati.



ASLA

Fig. 3. American Society of Landscape Architecture, Logo

1.2 Nascita, diffusione ed insegnamento dell'architettura del paesaggio: National Horticultural Society e American Society of Landscape Architecture

Nella sua complessità, il paesaggio è considerato come l'insieme di elementi che possono essere letti ed interpretati solo da chi ne comprende la reale caratterizzazione e per questo motivo sono state messe in atto azioni decisive di protezione e tutela del patrimonio paesaggistico e l'istituzione di strategie per la sua progettazione e comunicazione attraverso l'insegnamento. L'origine, l'uso e la diffusione del termine *relativamente* recente, separa l'atteggiamento nei confronti del tema in due periodi di tempo ed in due campi d'azione: *pre* e *post* paesaggio, tra estetica del paesaggio e sua realtà oggettiva. È corretto tenere in considerazione l'eredità tramandataci dai grandi artisti rinascimentali, dal gusto del pittoresco e dall'esaltazione della natura e del sublime ma, come architetti, quello che risulta di maggiore interesse non è tanto l'elemento immateriale, quanto il paesaggio come elemento fisico. Ci sono voluti diversi secoli prima che alla natura fosse data un'interpretazione diversa dal mero oggetto di piacere e che il significato di paesaggio passasse dalla sua rappresentazione ad elemento fondamentale per la progettazione moderna e contemporanea, fino all'introduzione di leggi e norme per la sua salvaguardia e ad un suo uso più attento e responsabile. Com'è noto, il concetto di paesaggio e le problematiche inerenti alla sua tutela, rappresentano una tematica complessa, a cui si aggiunge la forte disomogeneità sotto il profilo giuridico come nella formulazione ed emanazione di norme e regolamenti, che ha interessato il contesto europeo tanto quanto quello transoceanico. In Europa il problema della

qualità del paesaggio è risultata una questione vitale, di rilevante peso politico, posta come priorità, tentando non di *convincere* ma, piuttosto, di *porre domande* e suscitare curiosità ed attenzione: tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il valore dei paesaggi è stato riconosciuto infatti, al pari dei monumenti, il che ha fatto sì che venissero emanate leggi di protezione e tutela⁸. Oggi i paesaggi che fanno parte del nostro patrimonio naturale si sono nel tempo ridotti e si è data maggiore importanza alla tipizzazione dei caratteri ai fini del turismo e del marketing dell'immagine, soprattutto poiché non si è stati in grado di riconoscere le forme disponibili sul territorio e di indirizzare gli interventi secondo linee "virtuose". Ma il timore per la perdita della natura e dei paesaggi ha dato avvio – intorno agli inizi del XIX secolo – a movimenti di protezione e soprattutto di divulgazione ed insegnamento di questi. È pur vero che in ambito culturale l'Europa sia più all'avanguardia rispetto agli Stati Uniti d'America, ma è agli americani che dobbiamo oggi l'accezione moderna di *landscape architecture*. È soprattutto con il primo architetto del paesaggio, Frederick Law Olmsted, la cui personalità continua tuttora a dare un potente contributo alla disciplina, che verso la fine del 1860 questa assunse i caratteri che la contraddistinguono ancora oggi⁹. La prerogativa di portare maggiore riconoscimento al tema, contribuendo alla definizione dell'architettura del paesaggio come disciplina a sé stante, è divenuta di così fondamentale importanza al punto che, il 4 gennaio 1899 a New York, un piccolo gruppo di individui diversi, ispirati dagli stessi principi e da un nuovo modo di pensare alle cose del mondo, si riunirono per formare l'ASLA, l'*American Society of Landscape Architects*, unendo e facendo avanzare la professione dell'architettura del paesaggio che da quel momento è cresciuta fino a diventare un'organizzazione che vanta un gran numero di professionisti dediti a migliorare gli spazi delle persone, a creare armonia all'interno dei loro ambienti e che in soli cento anni, è stata capace di elevare la professione da un semplice mosaico di elementi e competenze prese in prestito dal mondo dell'arte, dell'architettura e dell'ingegneria, ad una con un programma di laurea in più di sessanta dei più importanti College ed Università d'America. La consapevolezza del design paesaggistico dei parchi coincise invece in Ungheria con il periodo del Compromesso austro-ungarico e dell'unificazione della capitale Budapest, dando avvio ad una progettazione sempre più attenta degli spazi aperti pubblici. La formazione poi del Dipartimento dei Parchi e la crescente importanza del giardinaggio e dell'orticoltura, sono stati fortemente associati alla situazione storica, sociale e politica del territorio magiaro del XIX secolo il quale, nonostante la repressione, trovò nel giardinaggio la sua affermazione e quando la Società Nazionale di Orticoltura Ungherese nel 1881 divenne una scuola statale, riorganizzata con il titolo di Royal Hungarian Horticultural College, non solo fu aperto l'Arboretum di Buda, ma venne dato avvio all'insegnamento della progettazione del paesaggio. Nonostante avrebbe svolto un ruolo cruciale nello sviluppo della città solo successivamente la Seconda Guerra Mondiale, l'insegnamento del giardinaggio ornamentale e paesaggistico ha svolto un ruolo significativo nella storia dell'orticoltura ungherese, contribuendo alla creazione di spazi artisticamente modellati ai fini dell'abitazione umana e progettati da maestri, secondo le aspirazioni e le tendenze della cultura paesaggistica degli altri paesi. In America nel 1900 all'Università di Harvard fu offerto il primo corso accademico di Architettura del paesaggio, che venne però

confuso – come anche Olmsted temeva – come una branca specializzata dell'architettura e non come un campo specifico. Malgrado questo il Paese ha vantato, e tuttora la situazione è rimasta immutata, molti dei corsi migliori di architettura e pianificazione paesaggistica, che formarono alcuni dei più famosi architetti della storia. L'insegnamento dell'architettura del paesaggio in Europa invece, rimane ancora oggi un terreno non del tutto ben definito: sebbene sia ampiamente riconosciuta come professione, il numero di università che si occupano di tale materia è ancora molto sbilanciato; corsi di insegnamento possono trovarsi all'interno di diversi dipartimenti di accademie delle belle arti o di architettura, come anche nelle università di tecnologia, con le svariate chiavi di lettura della materia. In più, anche se gran parte dei corsi dedicati al paesaggio siano stati fondati nella prima decade del XX secolo in paesi come Norvegia, Germania e Portogallo, in altri paesi si è iniziato a dare maggiore peso e rilevanza alla disciplina con l'istituzione di corsi specializzati solo recentemente. Sono comunque vantati programmi educativi vari che differiscono per un ampio spettro di contenuti, dimensioni, approcci e obiettivi didattici. La nostra contemporaneità, molto più sensibile al tema del paesaggio ed alla sua costruzione architettonica, deve sicuramente al passato il grande merito di aver compreso l'importanza della materia e di aver introdotto una sorta di *alfabetizzazione*: una lettura che ha concesso di imparare non solo a vedere e leggere il paesaggio, ma anche a saperlo formare e comporre assieme ai suoi elementi, riconoscendo le complessità e tutte le questioni – artistiche, sociali, architettoniche – che hanno accompagnato il corso della storia.

Note di chiusura

¹ M. Annunziata, *Cultural landscapes: l'inquadrimento nella ricerca multidisciplinare*, in G. Gabrieli, *Cultural landscapes: metodi strumenti e analisi del paesaggio*, Publisher: Oxford: Hadrian Press, 2014

² J. Corner, *The Landscape Imagination: Collected Essay of James Corner 1990-2010*, Princeton Architectural Pr; 1° edizione, 2014

³ “Un paesaggio qualsiasi è uno stato dell’anima, e chi legge nell’uno e nell’altra è meravigliato di trovare la similitudine di ogni particolare”
H. F. Amiel, 31 ottobre 1852

⁴ R. Franzini Tibaldeo, *La conoscibilità del mondo secondo Alexander von Humboldt: l’esperienza del paesaggio*, Rivista geografica italiana, 122, 2015. pp. 1-14

⁵ Così intese la bellezza Vitruvio, nel primo secolo avanti Cristo, quando nel suo trattato propose la celebre triade firmitas, utilitas e venustas scrivendo: “In ogni costruzione si deve tener conto della solidità, dell’utilità, della venustà. La solidità si consegue quando i fondamenti poggiano sul sodo, e si adoperino buoni materiali senza avarizia; l’utilità richiede che la costruzione risponda allo scopo, e ogni cosa sia messa al suo posto; la venustà, o grazia, quando l’aspetto dell’opera piaccia per la sua eleganza e quando la reciproca commensurabilità delle parti sia stabilita con regolari e avveduti calcoli di simmetrie”. Vitruvio, *De architectura*
Il *De architectura* è l’unico testo esplicitamente dedicato all’architettura che ci sia pervenuto dall’antichità. Generalmente letto nel quadro di una riformulazione del sapere in chiave tecnico-operativa, il trattato vitruviano pare non lasciare spazio, di prim’acchito, ad alcuna ambizione teoretica. Dal punto di vista estetico, Vitruvio fu erede della tradizione stoica per la quale “la bellezza è ciò che è idealmente proporzionato [...]. Si doveva ritenere una cosa bella quando si adattava al proprio scopo e quando serviva da ornamento”. Ma nello scavo vitruviano c’è molto di più, e anche l’estetica stoica va messa a problema. Al lavoro di Vitruvio si deve il cosiddetto “tripode vitruviano”, *firmitas, utilitas, venustas*, che inserisce definitivamente la bellezza nell’orizzonte architettonico, ne fa problema per la sua pratica costruttiva e tecnica. Come ha scritto Roberto Masiero “bellezza può e deve essere attribuito dell’architettura e può finalmente, in modo esplicito e a pieno titolo, entrare a far parte del giudizio di valore; l’architettura deve ricercare l’equilibrio tra la bellezza funzionale e la bellezza formale (essa deve essere ciò che appaga l’occhio, ma anche ciò che procura piacere conforme allo scopo); deve essere oggettiva in quanto vincolata alle stesse leggi di natura”. Ma il *tripode* definisce, prima ancora che un profilo estetico, un dispositivo *logico-razionale*. I tre termini sono infatti complementi di una forma di *ratio*. La *firmitas* definisce il campo della statica dell’edificio, la sua robustezza, saldezza. L’*utilitas* l’idoneità allo scopo, la funzionalità. E infine, la *venustas*, le *ragioni della bellezza*.
M. Assennato, F. Very, *Architettura, Teoria, Venustas*, in *Venustas*, eurau ‘10, giornate europee della ricerca architettonica e urbana, T2_1 I fondamenti del trasmettere, p. 64

⁶ Resource, Score, Valuation and action, Performance. Come in natura, dove il risultato emerge senza essere imposto, con lo stesso atteggiamento ci si pone di fronte al processo creativo, che si svela e si rigenera di continuo in un mezzo di scoperta e sperimentazione che non si propone come un risultato definitivo o predefinito né condizionato da giudizi di valore.
L. Colombari, *Anna e Lawrence Halprin: il Ciclo RSVP*, danzaericerca 2017, 9, p.173-187

⁷ M. Jakob, *Il Paesaggio*, Il Mulino, 2009

⁸ Mentre in Europa la Convenzione Europea del Paesaggio, ufficialmente sottoscritta nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze il 20 ottobre 2000, ha avuto un impatto decisamente positivo per quanto riguarda la tutela del paesaggio domestico e la geografia del paesaggio, negli Stati Uniti d’America, emerse intorno agli anni Settanta dalla scuola di Berkeley un approccio filosofico al paesaggio, che sottolineava

l'importanza della percezione e il suo carattere sociale, ed in più, la valutazione dell'impatto ambientale stimolò lo sviluppo di nuovi metodi per lo studio dei territori. Nonostante l'attuazione della CEP abbia richiesto anni, a causa anche della struttura dell'amministrazione statale e del fatto che il paesaggio stesso ed il suo utilizzo influenzano una vasta gamma di attività che vanno all'agricoltura all'infrastruttura, dall'edilizia agli aspetti turistici, ha promosso e stimolato ricerche e processi di pianificazione partecipata che hanno coinvolto molti stakeholder e richiesto una conoscenza scientifica per una facile e chiara comunicazione dei concetti. In Usa non c'è una data certa per indicare la nascita del movimento per la tutela del paesaggio, ma è noto che nel 1872 fu istituito il primo Parco Nazionale e con esso la difesa della natura selvaggia

⁹ “Preferisco che ci chiamino Architetti del paesaggio piuttosto che Giardinieri del paesaggio, perché il primo titolo porta meglio l'idea della professione” aveva affermato Olmsted in un lettera al suo collega Charles Eliot nel 1886 e quello che più sorprende è che ci sia ancora una tendenza piuttosto comune – sia nell'opinione pubblica che negli ambienti accademici – a ridurre il ruolo del paesaggista e, con esso, il campo di applicazione dell'architettura del paesaggio, a due compiti certamente importanti ma limitati: uno, riconosciuto nella figura del gardener, riguardante la progettazione dei parchi e dei giardini e quindi, di una scala urbana ridotta; l'altro il paesaggista, che cerca di evocare ed interpretare quelle che sono le predisposizioni di un luogo, concentrandosi sulla pianificazione ed esecuzione di aree vaste

¹⁰ Per Ugenio Turri gli iconemi del paesaggio sono “le unità elementari della percezione, le immagini che rappresentano il tutto, che ne esprimono le peculiarità, ne rappresentano gli elementi più caratteristici, più identificativi” e che sommate con le altre in combinazione, formano l'immagine complessiva. Il paesaggio si configura come una sintesi, una sommatoria ed una combinazione razionale di elementi – di tanti iconemi – alcuni dei quali diventano anche riferimenti primari, le componenti imprescindibili di un determinato paese. E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1979

CAPITOLO II
LA COSTRUZIONE DEL PAESAGGIO. LETTURE CRITICHE

ABSTRACT | EN

The following paragraphs aim not only to reconstruct the history of the evolution of landscape architecture in Central Europe and the United States of America, but also to investigate critically what is the relationship - equalities, similarities, contradictions, differences and limitations -, found in one and the other country. The starting point is the analysis of the period of greatest cultural, artistic, social and political fervor, the late 18th century. What were the reasons that prompted many Old and New World cities to introduce landscape design into their urban layout are investigated. Emphasis will be placed, therefore, on the birth and spread of the public park and garden, especially following the opening of private gardens in churches, monasteries and villas, to the entire community. Classifying themselves as elements of social catalyzation and tools for unifying society by reducing the existing gaps between the component classes. At the origins of landscape architecture there is certainly an interest in elevating the latter from a purely "garden art" to a scientific and humanistic subject; a discipline in which art and technique come together to better respond to certain demands and needs of the community, in an aesthetic key certainly, but with a greater social focus. This practice is what Hungary and the U.S. share, whose landscape design, at first, was much more characterized by a focus on the social than toward mere aesthetic enjoyment. The two countries, in the 150-year history of landscape architecture, with different techniques of expression and ways of thinking and designing, managed to masterfully deal with major changes. They created gardens and parks that became icons, representations and mirrors of society

ABSTRACT | IT

I paragrafi che seguono si pongono l'obiettivo non solo di ricostruire la storia dell'evoluzione dell'architettura del paesaggio in Europa Centrale e Stati Uniti d'America, ma di indagare in maniera critica quello che è il rapporto – uguaglianze, similitudini, contraddizioni, differenze e limiti – riscontrati nell'uno e nell'altro Paese. Punto di partenza è l'analisi del periodo di maggiore fervore culturale, artistico, sociale e politico, quale la fine del XVIII secolo, indagando quelle che furono le ragioni che spinsero molte città di Vecchio e Nuovo Continente, ad introdurre la progettazione paesaggistica nella loro disposizione urbana. Verrà posto l'accento dunque, sulla nascita e diffusione del parco e del giardino pubblico – a seguito dell'apertura dei giardini privati di chiese, monasteri e ville – a tutta la comunità, classificandosi quali elementi di catalizzazione sociale e strumenti per unificare la società riducendo i divari esistenti fra le classi componenti. Alle origini dell'architettura del paesaggio vi è sicuramente l'interesse ad elevare quest'ultima da pura e semplice "arte dei giardini" a materia scientifica ed umanistica insieme, disciplina in cui arte e tecnica si uniscono per rispondere al meglio a determinate richieste e necessità della comunità, in chiave estetica certamente, ma con una maggiore attenzione al sociale. Tale pratica è ciò che accomuna Ungheria e Usa, la cui progettazione del paesaggio in un primo momento si caratterizzò molto di più per l'attenzione al sociale che verso il mero godimento estetico. I due paesi, in 150 anni di storia dell'architettura del paesaggio, con tecniche di espressione e modi di pensare e progettare relativamente ai loro contesti, riuscirono ad affrontare con maestria i grandi cambiamenti, trasponendoli in giardini e parchi diventati icone, rappresentazione e specchio della società

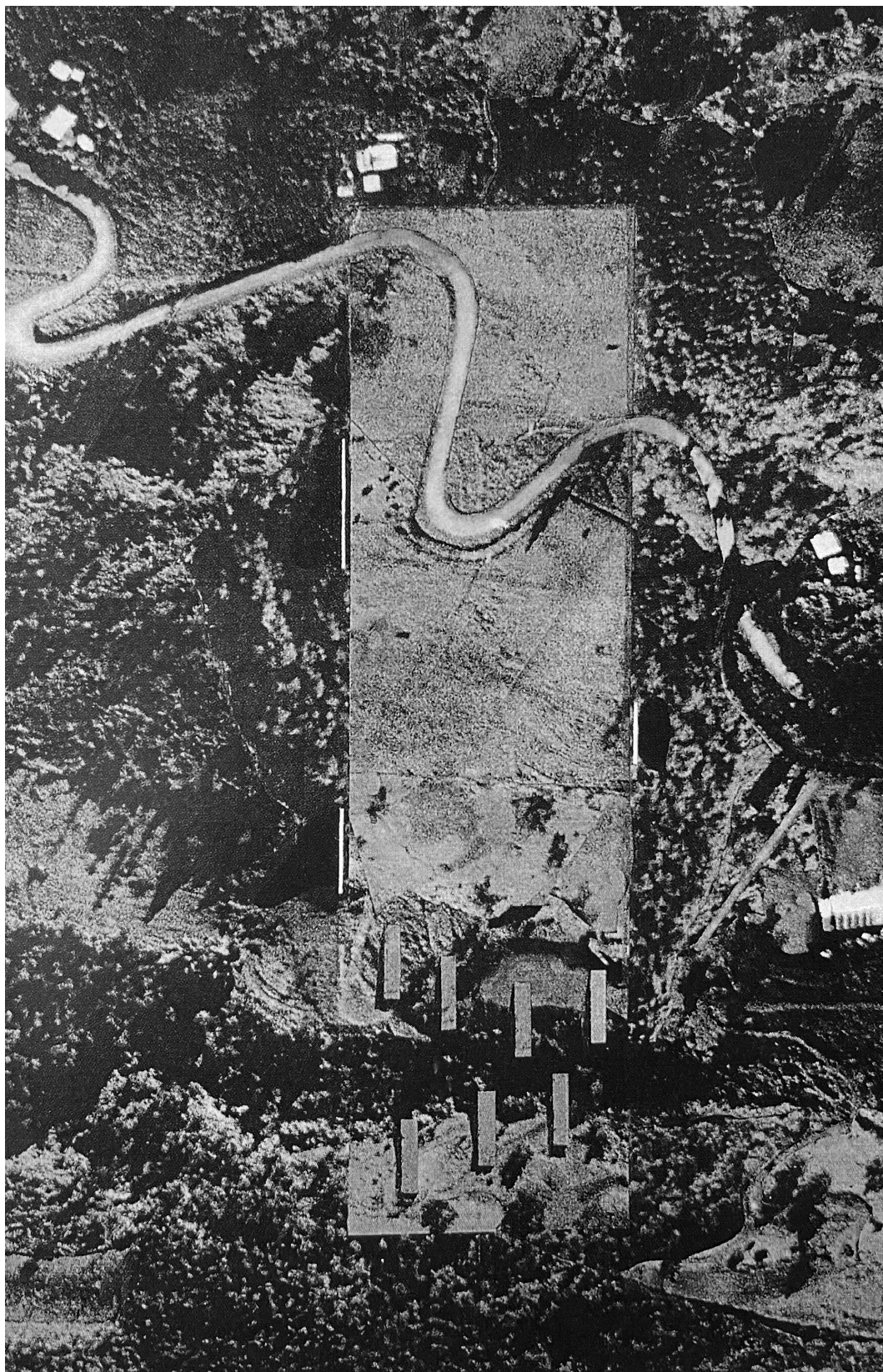


Fig. 1. Sistemazione paesaggistica, François Roche, DSV & Sie, Maïdo, Isola della Reunión, Francia 1997

“Il Paesaggio va considerato sulla base di ogni intervento umano, come un ambiente costruito a livello materiale e simbolico; leggerlo come un vero e proprio testo vuol dire interpretarlo e proporre che i segni dell'intervento umano siano leggibili come ogni altra forma culturale”¹¹

W. Spirn, The Verbal interpellates the Visual

II.1. Il paesaggio come testo: Europa Centrale e Stati Uniti a confronto

Affrontare il tema del paesaggio come fosse un testo¹² vuol dire innanzitutto, parlare di questo da un punto di vista semiotico¹³ e da uno semantico¹⁴, indagando quindi i vari tipi di linguaggio con cui il paesaggio si esprime nelle sue molteplici forme e caratteristiche, oltre alle svariate grammatiche con cui si presenta e che ne hanno permesso di renderlo generatore e diffusore di significato¹⁵. Per questo motivo ed in primo luogo, viene proposta un'interpretazione di paesaggio allargata alla nozione di *segnicità* avendo dunque la consapevolezza che il concetto stesso sarà da intendersi come l'effetto dell'interazione tra l'uomo ed il territorio, tra l'umano e il non umano, tra l'intenzionale e l'inintenzionale, tra il segno dell'evento e la cultura della natura. Come sarà esplicitato più avanti la parola non è l'unica forma di linguaggio usata dall'uomo e di cui questo dispone: allo stesso modo delle rappresentazioni artistiche, i segni, consapevolmente o meno, lasciati in natura e marcanti un determinato territorio lo hanno trasformato in *paesaggio* che successivamente è stato comunicato a qualcun'altro e percepito in modo analogo o del tutto differente a colui che l'ha operato. L'ambiente costruito attraverso questi segni è testimonianza di eventi che si fanno forme ed è espressione di una società, una comunità che si riconosce in essi. Ogni sistema di segni¹⁶ può essere analizzato attraverso la semiotica che li definisce come un testo e unità fondamentale dell'attività comunicativa che compone un messaggio; per questo motivo giardini e parchi, ma in generale tutta l'Arte paesaggistica, vengono considerati come processo semiotico *comunicativo* oltre che espressivo.

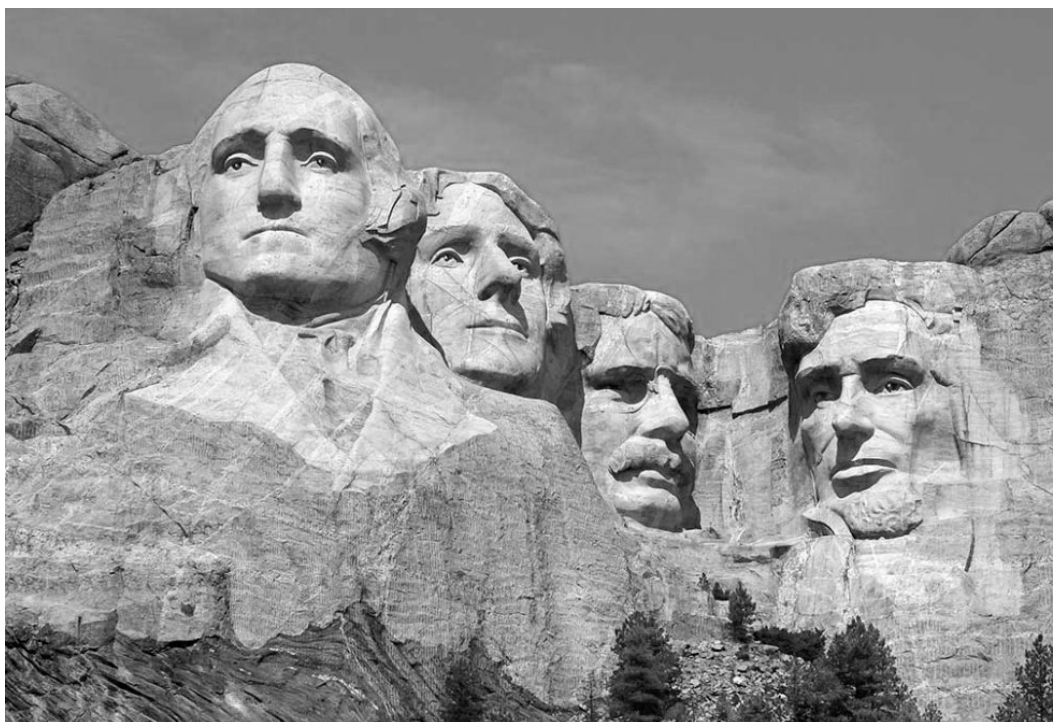


Fig. 2. *In alto.* Veduta Colline di Gellért - Budapest, Ungheria
Fig. 3. Veduta Monte Rushmore - Dakota del Sud, Stati Uniti

Essi sono forniti di un proprio vocabolario progettuale e di propri sistemi di segni che possono essere analizzati e studiati come un linguaggio, che evolve e cambia col cambiare della civiltà che lo produce e che si compone di un significante e di un significato, di una componente percettibile e di una intellegibile e che attua un processo di *scrittura*, una forma di appropriazione che crea memoria, tradizioni e dunque storia e cultura e soprattutto, rende fattibile l'idea di *identificazione*, la sola che possa permettere di parlare di "paesaggio". Per la sua riconoscibilità e interpretazione è necessario comprendere l'evoluzione della *mentalità paesaggistica*¹⁷ delle generazioni che si sono susseguite nel tempo e in un determinato contesto; come vedevano, percepivano, valutavano e in funzione di ciò, come plasmavano il loro ambiente, è uno strumento di analisi utile a capire come creavano identità. Se si considera il paesaggio come un testo, la cui particolare materia visivo-ambientale veicola un determinato contenuto del tutto analogamente alla materia della lingua o di un sistema semiotico non necessariamente linguistico-concettuale, si può procedere ad un'indagine a carattere semiotico-testuale, funzionale tanto all'agire dell'uomo quanto alla sua facoltà simbolico-rappresentativa del mondo in cui egli stesso vive. In questo senso, oggetto del capitolo è il paesaggio assunto come *testo narrativo* le cui componenti segniche sono le forme del progetto, le loro evoluzioni e tutte le implicazioni – culturali, urbanistiche e sociali, ideologiche ed estetiche – che hanno contribuito alla sua definizione e trasformazione. Dunque, l'analisi dei progetti di architettura del paesaggio, dalle prime forme di espressione come arte sociale fino alle più contemporanee manifestazioni di spazio virtuale, consente la ricostruzione della cultura e dei modi di fare di una società, che non sono mai univoci ed universali, ma variano non solo in base a fattori interni naturali, ma anche e soprattutto a fattori esterni culturali. Il paesaggio non può essere considerato come materia generale e trattato in medesimo modo ovunque: ogni società e cultura si è distinta, positivamente o meno, per i modi in cui è stata capace di creare il proprio territorio ed esprimere sé stessa. Nel corso del tempo, in linea ed in stretta relazione con le innovazioni artistiche e culturali, ogni Paese ha interpretato a modo suo il tema ed ha manifestato – attraverso un proprio stile e con caratteri differenti – la propria identità e la propria nazionalità attraverso la progettazione del paesaggio. Vengono presi come ambito di studio e confrontati Europa Centrale, con più attenzione al paesaggio dell'Ungheria e di Budapest post-unificazione¹⁸, e Stati Uniti d'America che si caratterizzano come due Paesi completamente diversi fra loro, ma che ad un'attenta analisi potrebbero presentare alcuni tratti comuni. La prima è stata sempre ai margini e alle spalle della più sviluppata ed indipendente Europa Occidentale, in termini culturali ed artistici, architettonici ed urbanistici, e non da ultimo relativamente alla progettazione paesaggistica. L'America, sebbene priva di un passato equiparabile a quello europeo e senza una propria arte topiaria, ha avuto il grande privilegio di aver dato i natali all'architetto del paesaggio sicuramente più famoso ed importante della storia ed è in questo territorio che è nata e si è evoluta sul finire dell'Ottocento la *landscape architecture* come disciplina autonoma. Ma entrambi i Paesi, in poco tempo e con risorse differenti, sono riusciti ad emergere nel panorama della progettazione del paesaggio in maniera magistrale. Il XIX secolo per i due Paesi si delinea come periodo di situazioni

culturali dissimili: mentre in Europa Occidentale la Rivoluzione Industriale, iniziata in Inghilterra, stava dettando le regole della nuova società interessata da cambiamenti artistici e culturali, urbanistici e progettuali e dove maggiormente si sentì l'esigenza di promuovere la scoperta della natura per la salubrità della vita, l'Europa Centrale si trovava a dover fare i conti con grandi sconvolgimenti e lotte di indipendenza, con la volontà di far emergere la propria autonomia ed identità non raggiunta a causa di una massificazione indiscriminata, dettata da una costante pressione ideologica dei regimi politici. Al contrario, gli Stati Uniti d'America godevano di una smisurata disponibilità di risorse, sicurezza materiale, comfort e ricchezza, che le permisero di espandersi e solidificarsi, ma soprattutto di delineare e successivamente diffondere un carattere nazionale americano basato sull'ideale di indipendenza e di *individuo sovrano*, unico, indipendente, autosufficiente e soprattutto responsabile di sé stesso e con le potenzialità per poter realizzare la propria vita all'altezza della Nazione che abitava. Mentre l'Europa Occidentale viene sempre più sospinta verso l'influenza positiva della cultura statunitense del periodo, i Paesi schierati sul fronte Orientale si trovano a dover rinunciare alle proprie tradizioni e vedere instaurarsi un clima di *multiculturalismo*. La cultura classica, che da sempre aveva caratterizzato questi territori, si avvia a perdere la supremazia a vantaggio però di uno straordinario sviluppo della scienza e della cultura tecnica, sottolineato dal positivismo che è stato in grado di dare avvio ad un clima in cui la comunicazione si amplifica e si accelera; si perdono quelli che fino a quel momento erano stati gli unici punti di riferimento e si va alla ricerca di una propria autonomia e autodeterminazione trovando ampia affermazione nella progettazione degli spazi della città con l'inserimento di elementi naturali. In questo clima di repressione si manifestano crescenti ondate migratorie di milioni di persone che abbandonano i territori meno sviluppati verso i Paesi in cui la Rivoluzione Industriale stava dando maggiore impulso al benessere e allo sviluppo di ogni aspetto della vita dell'uomo, ma soprattutto un pensiero critico maggiormente stimolato, un allargamento dello spazio culturale e un'apertura verso i cambiamenti e i modi di organizzare gli spazi abitativi e che si traducono in un effetto di negazione e atteggiamenti di indipendenza, nel senso di intolleranza verso le condizioni che fino a quel momento avevano impedito l'attuazione della libertà, con la sola pretesa di voler "iniziare tutto da capo". A partire dalla fine dell'Ottocento anche le città americane subiscono enormi trasformazioni, provocate dal flusso migratorio che vide circa 50 milioni di cittadini europei trasferirsi negli Stati Uniti¹⁹, inseguendo quello che viene definito il *Sogno Americano*. Gli europei importarono le loro usanze, costumi e cultura, ma causarono allo stesso tempo il congestionamento delle città, caratterizzate da un alto livello di cementificazione, strutture fatiscenti e condizioni malsane dell'ambiente. Le trasformazioni antropiche, gli insediamenti industriali, le infrastrutture imponenti, portarono le popolazioni a concentrarsi sempre più nelle città, abbandonando le campagne e alimentando le condizioni già decisamente degradate, insalubri e basse della qualità della vita e delle abitazioni. Le città soffrirono i cambiamenti morfologici e funzionali che si registrarono ad un ritmo vertiginoso soprattutto in quelle proto-industriali, accentuando anche la già forte disomogeneità delle condizioni di vita tra i cittadini appartenenti alle diverse classi

sociali. È accaduto che l'ideologia della progettazione, da entrambi le parti – europea ed americana – ha iniziato ad orbitare sull'utilizzo delle risorse naturali e la natura è divenuta così il motivo conduttore del dibattito sugli orientamenti delle trasformazioni dei paesaggi del costruito, rivestendosi di una forte carica ideologica: se la città produce mali e malesseri, la Natura offre rimedio e consolazione, promuove civilizzazione e stimola industriosità. Come risaputo è anche che la progettazione del paesaggio ha richiesto da sempre una mediazione attenta tra natura e sviluppo, tra tutela ed uso dell'ambiente, che ponesse attenzione ai siti e che leggesse attentamente i riferimenti visivi, come anche i segni storici e le connessioni con l'ambiente circostante. I paesi socialisti, ancora dominati da uno Stato che voleva far prevalere l'ideologia del lavoro, della disciplina e del rispetto delle autorità, che vedevano imposti i modi e gli stili di progettazione e di uso del suolo, iniziano, a partire dalle riforme di cultura ed arte che stavano interessando il resto d'Europa, a sollecitare al riformismo molti sovrani e borghesi, i quali si fanno promotori di tutta una serie di iniziative, provvedimenti amministrativi e miglioramenti infrastrutturali, limitando quelli che erano i poteri della Chiesa, in primo luogo, e alimentando il sorgere di una nuova cultura borghese, critica del sistema assolutista che aiuta la crescita e l'espansione delle città. Ed in questo periodo si sentì l'esigenza di ricercare determinati livelli di benessere, tradotti in requisiti progettuali di qualità, ossia di tutti i fattori, artefatti e caratteristiche che aumentassero il soddisfacimento percettivo di un determinato spazio urbano.

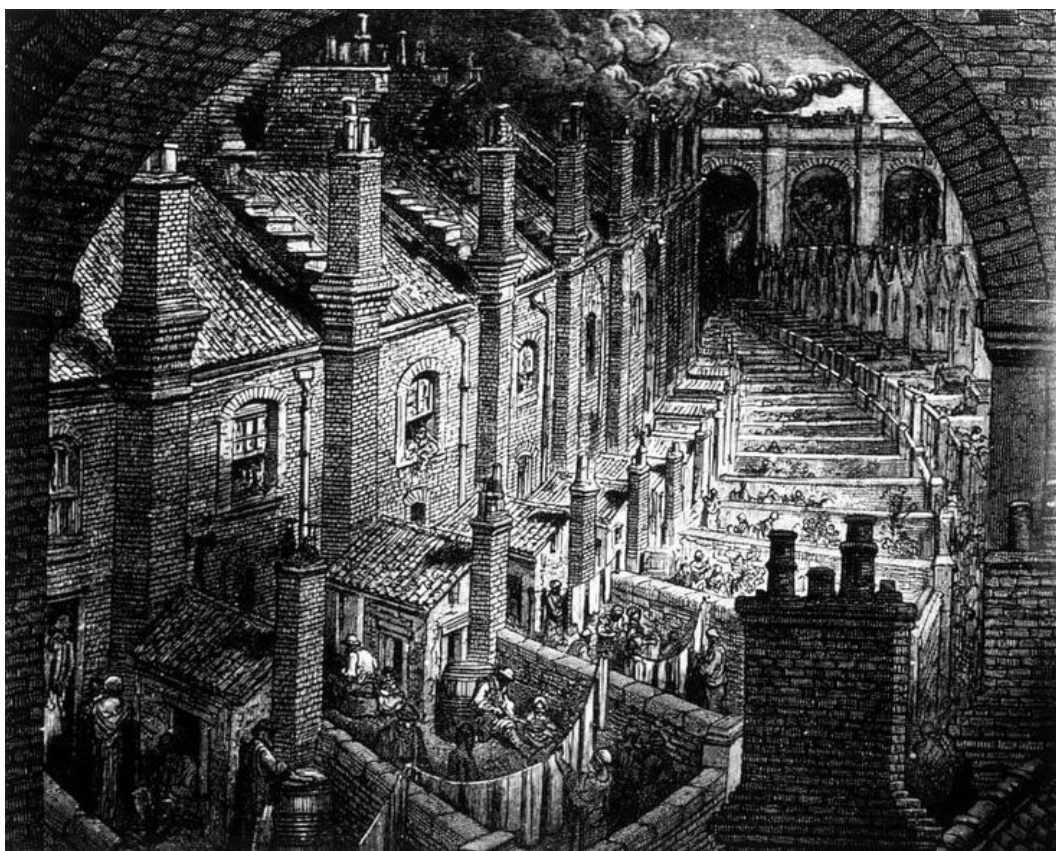


Fig. 4. Quartiere operaio nel centro di Londra, Gustave Doré, 1872



Ne sono esempi illustri le modifiche apportate all'Isola Margherita, al Városliget e al Népliget o le colline Gellért di Budapest, come anche le numerose piazze che seppur cambiarono la loro destinazione d'uso a seguito del secondo conflitto mondiale, si arricchirono di vegetazione e divennero catalizzatori sociali e luoghi di manifestazione privilegiata di uno stile ungherese nazionale caratterizzato dall'esaltazione delle culture folkloristiche.

L'America, dal canto suo, godeva di illimitate risorse naturali di cui si servì per migliorare la progettazione: Frederick Law Olmsted, Warren H. Manning e Calvert Vaux disegnarono l'East Coast degli Stati Uniti d'America creando parchi dai sentieri curvilinei e dislivelli che seguivano le forme del terreno, filari di alberi e vegetazione attentamente studiata e che riproducevano con gusto paesaggistico una natura selvaggia dominata dall'intervento dell'uomo. Il ruolo della natura in città, dei parchi e dei giardini viene riconosciuto, dapprima in Europa e poi successivamente anche nel Nuovo Continente, come fondamentale strumento per la risoluzione dei problemi riguardanti salute ed uguaglianze sociali; il sistema del *parco-giardino* cominciò a poco a poco a rivestire un ruolo sempre più significativo, caratterizzandosi come luogo di novità per le trasformazioni urbane in chiave naturalista. Molte società hanno impostato le basi per la loro formazione con il ripensamento e la progettazione non solo dei territori densamente costruiti, ma anche di quelli rimasti ai margini delle città e vuoti, trasformandoli in spazi vitali e naturali. Il paesaggio, sempre più segnato dalla presenza della macchina e del cemento è assunto come tema dominante, in risposta alle necessità di avvicinamento dell'uomo al mondo naturale. Già l'Europa tardo settecentesca, più sensibile all'insegnamento della Natura, vede l'affermarsi della tipologia del

Fig. 5. *In alto*. Veduta dell'Isola Margherita, Budapest – Ungheria

giardino pubblico urbano come arte per la progettazione delle città con le diverse sfumature delle due più influenti aree culturali – francese ed inglese – con un dibattito che riguarderà molto da vicino il senso estetico, le sue forme e la sua rappresentazione, ruotando attorno a due poli di riferimento. Da un lato la Francia che dispone la natura come scenografia urbana o come materiale di sfondo e che enfatizza lo spessore del costruito, la concepisce come un vasto spazio ordinato e geometrico contraddistinto da ampi viali rettilinei e boschetti a struttura radiale – richiamo alla natura addomesticata. Già nella seconda metà del Seicento Parigi aveva cominciato a trasformare gli antichi e ormai obsoleti baluardi difensivi cittadini in gradevoli viali per le passeggiate, offrendo un significato del tutto nuovo al termine *boulevard*²⁰, decisamente ben rappresentate dall'architetto André Le Nôtre nei giardini delle Tuileries, in Vaux-le-Vicomte e negli Champs-Élysées. Dall'altro lato l'Inghilterra, dove ormai era divenuta consuetudine quella di trasformare le tenute aristocratiche in giardini pubblici e le città erano cresciute mantenendo al loro interno tre particolari tipologie di spazio verde: 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; ed infine, gli *square*, recinti verdi privati inseriti all'interno di lotti costruiti e di uso esclusivo dei residenti²¹. Ognuna di queste categorie, in una nuova modalità di progettazione che prediligeva le forme naturalizzanti per l'urbano, ha contribuito alla definizione di *rus in urbe* ed all'impostazione dei parchi pubblici del secolo successivo.

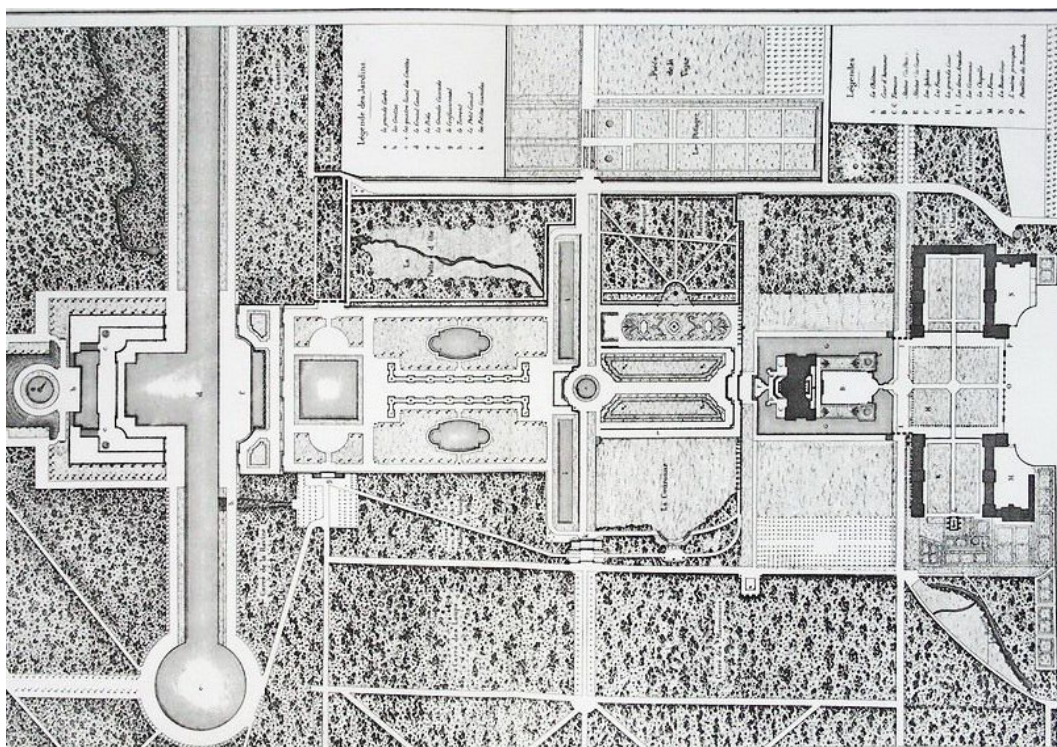


Fig. 6. Vaux-le-Vicomte, André Le Nôtre, Parigi, 1656-1661

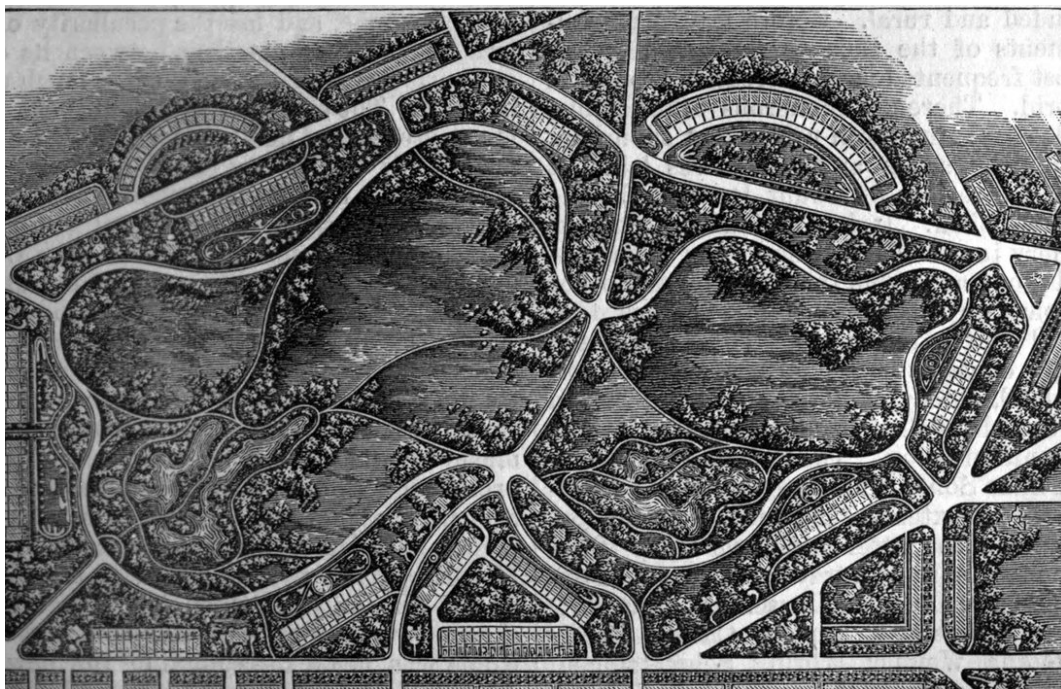


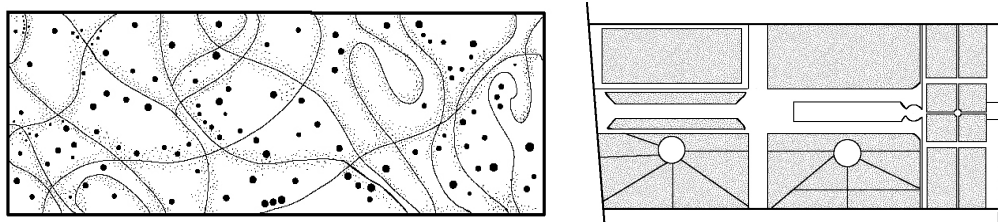
Fig. 7. *In alto*. Vaux and Olmsted Map of Prospect Park, 1870

Fig. 8. Joseph Paxton, Birkenhead Park, 1847

Con queste prerogative era nato, sul finire degli anni Cinquanta dell'Ottocento, il Birkenhead Park di Joseph Paxton, in un sobborgo di Liverpool in rapida espansione e che si caratterizzò per essere il luogo dove Frederick Law Olmsted per la prima volta si rese conto delle finalità democratiche che queste realizzazioni potevano rivestire. Da non sottovalutare è anche il fatto che a partire dal Settecento si iniziano a pubblicare i primi importanti contributi teorici sul tema della progettazione dei giardini e dei parchi pubblici, attenzionando particolarmente la questione del *bello*, ed attraverso un'ampia trattatistica, vengono tracciate le basi dell'estetica nella concezione moderna, che pone l'arte e la bellezza come problema filosofico ma anche scientifico e che riguarderà molto da vicino il giardino, spazio estetico per eccellenza, sia nelle sue forme che nella sua progettazione. Si assiste all'affiorare di una sensibilità estetica per il paesaggio derivata dalle sempre più crescenti rappresentazioni pittoriche paesaggistiche e il manifestarsi di una nuova umanità che prova gratificazione e piacere nel contemplare un panorama, generando un legame tra uomo e natura. Vengono inoltre pubblicati trattati a Londra²² come a Parigi²³ sul tema riguardante la lettura estetica della natura ed il suo ripensamento per la progettazione urbana, come anche gli scritti filosofici e naturalistici del potente ruolo del paesaggio sull'immaginazione umana e come la natura potesse aiutare a guarire alcune malattie mentali: Johann George von Zimmermann ed il suo trattato *Ueber Die Einsamkeit*, aveva ampiamente influenzato Olmsted nel suo lavoro da cui, insieme agli scritti del teologo Horace Bushnell, aveva appreso la lezione di come l'inserimento degli elementi naturali all'interno della città potesse migliorare le condizioni di vita delle persone e della città stessa. Ma la vera rivoluzione possiamo trovarla nei trattati tedeschi: una nuova visione del giardino pubblico, non solo



Fig. 9. C. C. Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* 5 Bde, 1779-178



come applicazione dei principi progettuali del giardino privato ad una scala maggiore, ma come luogo di risposta alle necessità che la vita quotidiana richiedeva, è stata data nel 1775 da Christian Cajus Lorenz Hirschfeld²⁴, che ha promosso il giardino pubblico da un nuovo punto di vista: non si è limitato alla sola asettica applicazione progettuale dello stile paesaggistico inglese o geometrico francese, ma piuttosto si è interessato della reinterpretazione delle finalità stesse a cui una simile realizzazione era tenuta a rispondere. È con Hirschfeld, il massimo sostenitore dell'esigenza della natura in città e che i parchi ed i giardini dovessero essere non solo luoghi di piacere, ma contribuire anche all'apprendimento, che lo stile paesaggistico viene adattato al giardino pubblico. Molti dei progetti di fine Ottocento di Germania ed Ungheria in particolar modo, furono ampiamente condizionati dalle sue teorie: architetti come Gustav Meyer, Heinrich Nebbien, Armin Pecz Sr, Miklos Ybl e soprattutto Hans Christian (Keresztély) Ilsemann, giardiniere capo di Budapest, promossero progetti che arricchirono l'urbano di aree verdi assunte come fondamento dell'arte patriottica in cui l'istruzione intellettuale dei visitatori venne assunto come l'elemento fondante. Il vero secolo dei parchi è sicuramente l'Ottocento, che aveva raccolto l'eredità dei secoli precedenti, in cui erano stati elaborati e definiti gli impianti classici e paesaggistici, e che tra l'altro aveva anche visto l'affermarsi della figura del paesaggista. In questo periodo il parco urbano è stato pensato e realizzato come *oasi di natura nella città* o come espressione di *natura urbanizzata*. Allestito secondo principi di 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; un'esperienza estetica, un ambiente idilliaco, una vista pittoresca, il ristoro nella natura e, naturalmente, luogo per l'esercizio fisico. Fino a questo momento gli unici spazi verdi disponibili erano stati quelli delle residenze private, dei castelli e delle ville, che per la prima volta cominciano ad essere aperti al pubblico e presi come modelli di riferimento per il ripensamento delle aree periferiche fortemente abbandonate, ma soprattutto, comincia ad essere messa in discussione la loro progettazione in chiave *moderna*, in relazione alla nascita e allo sviluppo della città anch'essa moderna e industrializzata e che vedrà successivamente nascere ed evolvere nuove teorie di progettazione. È pur vero che il concetto di *moderno* nella storia dell'architettura e dell'architettura del paesaggio è difficile da definire, sia periodicamente che stilisticamente; forse non è nemmeno possibile definire una tendenza chiara, unitaria e radicalmente nuova nel giardinaggio paesaggistico che possa esplicitare ciò che esattamente si chiama "paesaggio moderno". Tuttavia, ci sono due aspetti in cui le aspirazioni ed i *modus operandi* possono essere

Fig. 10 - 11. *In alto*. Schema a cura dell'autore. Oasi di natura in città e natura urbanizzata

considerati al passo coi tempi: da un lato, l'emergere della sensibilità sociale ed il suo diventare un principio di progettazione dominante; dall'altro, il primato della funzione sulla forma ed il desiderio di espandere la gamma di usi possibili con l'affermazione di una metodologia progettuale centrata sull'utente. Da questo momento in poi si è aperta la strada ad un nuovo modo di pensare agli spazi dell'uomo, da quelli pubblici a quelli privati, e sono stati prodotti giardini e parchi che non solo costituiscono delle opere d'arte di per sé, ma sono stati assunti come icone e modelli di riferimento, scrivendo la storia di trasformazione dell'architettura del paesaggio. L'emergere di queste nuove tenenze è molto pronunciato nello sviluppo dei parchi pubblici urbani, che in Germania dà vita al *Volkspark*²⁵ mentre in America ai sistemi di parchi e di greenway. Entrambi i modelli furono perseguiti, riproposti ed imitati nella politica di ripensamento e di riprogettazione delle grandi città industrializzate: il parco tedesco venne visto chiaramente dai ricercatori come un primo approccio moderno di progettazione del paesaggio; l'esempio americano come la più alta ispirazione di ammodernamento. L'industrializzazione e la frattura fra uomo e natura hanno generato ed alimentato il desiderio di recuperare, non più solo simbolicamente, ma anche esteticamente, il rapporto con essa. E questo desiderio ha dato vita al *giardino pittoresco*²⁶, elaborato in modo differente da un lato e dall'altro dell'Oceano: in Europa si tradusse in esempi splendidi basati su soluzioni stilistiche che, ascoltando i bisogni della società, vennero tradotti in forme, funzioni, strutture spaziali e basi progettuali evolute rispetto ai giardini privati e che utilizzavano colori vivaci ripresi dall'Art Nouveau. In America, i primi progetti risentirono molto del pastorale e del pittoresco inglese, perseguendo uno stile naturalista legato ancora ai canoni Beaux Art, ma rielaborati soprattutto nel diverso significato che si attribuiva alla creazione di un ambiente naturale: non solo la natura nei suoi aspetti pastorali e bucolici, ma un'equilibrata fusione di ideali estetici e caratteristiche botaniche, geologiche e soprattutto della funzione sociale che questi spazi rivestivano. Se nel Settecento si ricercava la bellezza, la grazia, il sublime ed il pittoresco, con la cultura moderna si manifesta il genio individuale e la volontà di far emergere la propria autonomia ed indipendenza anche in chiave progettuale e che si tradusse nei

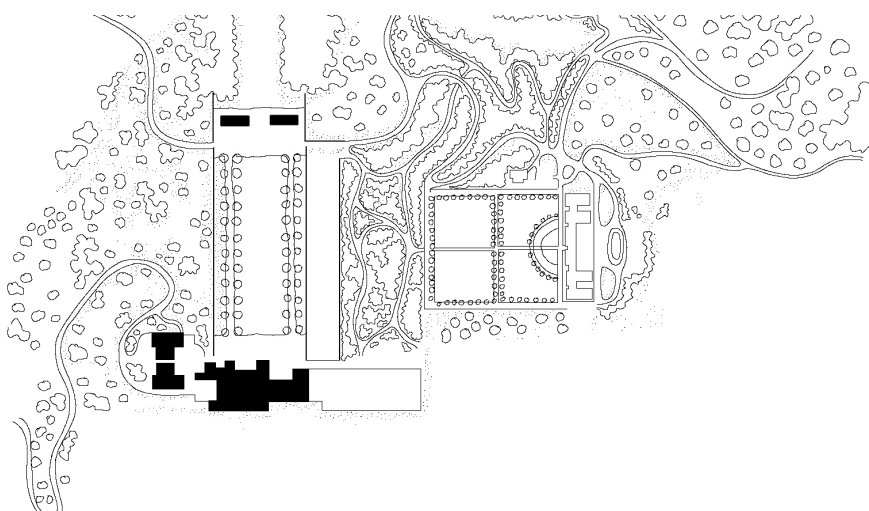


Fig. 12. Schema a cura dell'autore. Giardino pittoresco

Paesi Europei con l'uso delle piante autoctone come elementi esclusivi della progettazione, preferite alla vegetazione esotica, contribuendo non solo all'affermazione dell'ideale nazionale perseguito dagli architetti paesaggisti, ma anche alla definizione del periodo chiamato "*collection garden*"²⁷ ed allo sviluppo della dendrologia, permettendo a molte specie di alberi ed arbusti di resistere tutt'oggi. Mentre in America, con l'idea che la progettazione dell'ambiente naturale fosse il modo migliore per rivelare quella che era la società in sempre più rapida crescita, vennero fissati regole, strumenti e linee guida da seguire, per progetti che mirassero a diventare opere d'arte, ma al servizio della società e non fini e sé stessi²⁸. Gli ideali estetici e le idee di Natura che avevano condizionato la progettazione del paesaggio di tutto l'Ottocento, vedono nel primo Novecento una concezione del tutto differente, fino al declino, a partire dal secondo dopoguerra, del parco e del giardino come spazio ricreativo, il loro appiattimento sulla più generica concezione di *verde urbano* e l'affermarsi della politica dello standard, l'applicazione acritica di indirizzi normativi ma soprattutto l'accezione dei requisiti dimensionale e quantitativo come unici parametri di giudizio e classificazione. Nonostante la sempre più evidente perdita di interesse e di sensibilità alla progettazione del paesaggio, dalla seconda metà del Novecento però, possiamo notare come la contemporaneità abbia permesso di dare forma ad un'accurata progettazione in cui nulla è stato lasciato al caso, ma ogni elemento è stato compreso per dare forma ad un disegno omogeneo tra forme ed usi del paesaggio stesso. Una contemporaneità per i paesi dell'Europa Centrale segnata da spaesamento, deterritorializzazione, frammentazione, smarrimento di senso di identità, della storia e del luogo; nodi concettuali affrontati nell'oscillare tra tradizione ed innovazione, tra valori del passato e idee del futuro e che trova nel dibattito sulla condizione dell'uomo del XXI secolo, sulla sua crisi identitaria e sulla volontà di costruzione di nuove identità paesistiche ed urbane, sullo spazio dell'abitare e sulle relazioni tra uomo ed ambiente, motivo di ripensamento e progettazione dei luoghi e di ogni forma del paesaggio. Contemporaneità in America segnata da un disegno del paesaggio caratterizzata per la rivitalizzazione dello spazio con un design sensibile dal punto di vista sociale ed ambientale, di derivazione romantica e dove, accanto a progetti di puro e semplice gusto modale, per il compiacimento della massa, è possibile trovare progetti che pongono grande attenzione al paesaggio e riprendono i canoni del passato in chiave contemporanea, risultando forme d'arte, ma con pratica sociale responsabile e attenti ad ogni esigenza del sito, all'ecologia e al clima, anche seguendo quelle che erano le teorie ecologiste degli anni Sessanta²⁹. La denuncia di una società che ha perso il suo legame primordiale con la natura e la crisi della stessa sul finire del Novecento, la predominanza della quantità al posto della qualità, hanno determinato la progettazione in maniera più incisiva dettando quelle che devono essere le linee guida della composizione odierna. L'impeto romantico, gli ideali patriottici, le influenze del giardino inglese ed in parte lo stile imperiale portato da Napoleone; il flusso migratorio, i conflitti mondiali con distruzioni e conseguenti ricostruzioni; boom economici e crisi; le riprese che hanno investito il campo architettonico, urbanistico e paesaggistico, come quello sociale, economico e non da ultimo anche culturale e artistico, si sono intrecciati nell'ispirazione dei primi progettisti di giardini facendo maturare nella civiltà occidentale prima e successi-

vamente in quella transoceanica, la consapevolezza di un bisogno che ha generato la costruzione estetica del paesaggio come risposta a determinate esigenze ed in cui la Natura è stata assunta come caratteristica dominante, non solo estetica, ma anche fondamento e materia prima della progettazione. Ilsemann da un lato ed Olmsted dall'altro, per primi con un proprio stile, una propria formazione ed un proprio pensiero, appartenenti a culture e società differenti, sono stati in grado di costruire e dare forma ad una disciplina che ai giorni nostri ha assunto una nuova centralità nei processi di trasformazione e riqualificazione urbana e che nel corso del tempo ha assistito a cambiamenti e rivoluzioni di stili, forme e contenuti che Ormos, Eckbo, Möcsényi e Olin, insieme ad altri illustri protagonisti dell'architettura del paesaggio, hanno saputo tradurre in progetti di straordinaria bellezza ed importanza, in linea con la vita sociale e la cultura che di volta in volta si è andata affermando.



Fig. 13. Asher Durand, Kindred Spirits 1839

“Il parco pubblico, luogo estetico per eccellenza, spazio pubblico bello ed utile, si candida a diventare l’ambito privilegiato delle relazioni umane 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 estetico”

R. Assunto, Il paesaggio e l’estetica, Napoli, 1973

II.2. Dal Movimento Sociale dei parchi pubblici alla privatizzazione dei giardini domestici

Le vicende del parco pubblico, in Nord America come in Europa, sono la testimonianza del forte impegno tecnico 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”*³⁰. La principale forma di architettura del paesaggio dell’epoca contemporanea è oggi comunemente e correttamente intesa come uno spazio variamente finalizzato a rispondere ad esigenze ricreative, culturali o di bisogno della natura da parte della popolazione:

“[...] Sono assimilabili ad un’ampia fascia della società e sono concepiti per soddisfare i loro bisogni sociali e servire le loro attività all’aperto”

K. Jørgensen

“Il parco, nella sua forma di Nuovo Mondo, simboleggiava le possibilità della democrazia repubblicana”

K.R. Jones

“Il loro scopo è quello di fornire al pubblico condizioni favorevoli per trascorrere il tempo libero all’aperto, sia quotidianamente che nei fine settimana, all’interno del comune, in modo informale, accessibile a tutti”

I. Jámbor

“Un parco pubblico è uno spazio verde di uso pubblico di dimensioni significative, destinato a fornire alla popolazione un uso polivalente del tempo libero e a sciogliere il tessuto urbano”

R. Czétényi

Un tempo luoghi elitari e riservati, utilizzati in principio come rappresentazione del potere e della ricchezza dei proprietari, successivamente riconvertiti e reinterpretati in modo da intervallare e circondare i quartieri densamente costruiti delle città con aree che portarono molteplici impatti, non solo ambientali, ma anche e soprattutto sociali. Nel corso della storia dell'arte dei giardini, i parchi pubblici urbani sono stati i primi spazi ad essere permanentemente e liberamente accessibili a tutti, creati per preservare la salute fisica e psicologica dei visitatori, rappresentando un modello di società basato sull'ideale di *libertà e democrazia*. All'inizio del capitolo è stata affrontata la questione di come il *verde urbano*, nell'accezione a noi nota, sia nato nell'Ottocento quale esito di un'evoluzione urbana e politica della città, sia europea che americana: gli spazi aperti, da sempre presenti nei nuclei abitati, in quest'epoca acquisiscono un valore diverso divenendo spazi della *rappresentazione sociale*. È evidente la differenza fra la cultura del paesaggio europea ed americana in questo senso: mentre in Inghilterra il gusto derivava da una glorificazione della natura che scaturì originariamente dagli scritti di Jean Jacques Rousseau, in America aveva invece sfumature politiche e molti consideravano lo stile geometrico o formale come caratteristico delle società autocratiche. Vi era la credenza che una società impostata sulla base di "ogni uomo possedente gli stessi diritti innegabili", non poteva essere caratterizzata da *giardini costruiti*. I parchi pubblici in America cominciarono così ad essere letti come indicatori estetici del livello di ammodernamento urbano e come attrezzature capaci di garantire alla popolazione una fonte di fruizione e di godimento etico della natura.

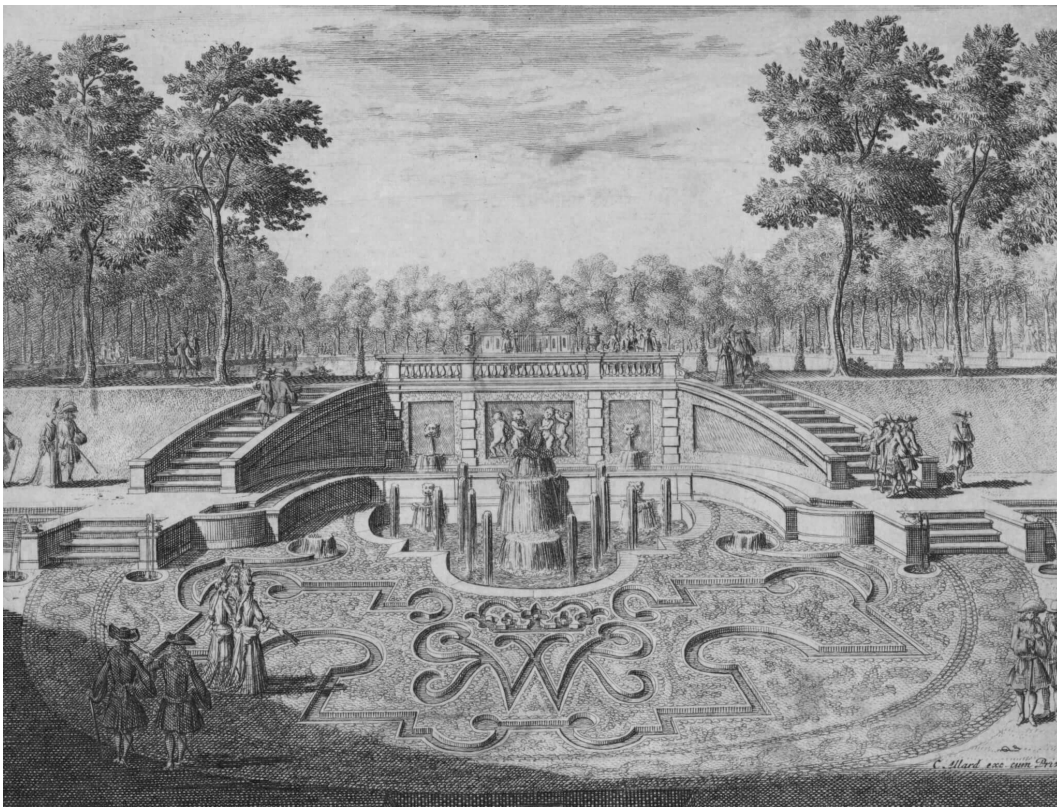


Fig. 14. Laurens Scherm, Fountain with the letters W and M intertwined at Palace Het Loo, 1689-1701

Anche l'Europa acquisì questa nuova valenza degli spazi naturali, ma con la caratteristica di svolgere in più una funzione informativa³¹, e presentando le costanti di tranquille passeggiate, grandi campi da gioco e campionari botanici. Infatti, al di là del loro ruolo sociale, erano spazi progettati per educare la gente: attraverso i monumenti, le opere d'arte ed i pannelli informativi contenuti al loro interno, dovevano aumentare le conoscenze morali, storiche, artistiche e non da ultimo, botaniche dei visitatori, rafforzando la coscienza e l'appartenenza nazionale e supportando i cambiamenti sociali che ne sarebbero derivati. A seguito della rapida civilizzazione, della Rivoluzione Industriale e della scadente qualità ambientale delle città in sempre più rapido e progressivo sviluppo, iniziò a farsi strada un interesse *pratico* nei confronti del mondo naturale, volto a conoscere e ad utilizzare le regole degli equilibri ecologici, in relazione alle necessità sociali e a sentire un bisogno più urgente di spazi aperti, aria salubre, habitat e condizioni di vita urbane migliori e più sane, ma anche per controllare il rapido diffondersi delle epidemie e delle malattie che l'urbanizzazione stava causando. Tutto ciò ha dato vita ad una nuova natura orientata, *“rivolta cioè verso una gamma specialistica di funzioni, legate allo svago e al tempo libero, e di riflesso a tutte quelle ad esso associabili”*³², rivestendo soprattutto il molto più importante ruolo sociale come specchio di valori identitari. Il parco, già da inizio Ottocento, in quanto spazio pubblico tipologicamente determinato come contenitore di natura in città, diviene il luogo indispensabile alla vita cittadina; materia privilegiata per l'allestimento di nuovi scenari plasmati ad immagine della cultura borghese emergente, ma anche ambito del riscat-



Fig. 15. St James's Park and the Mall, Olio su tela, Attributed to British School, 18th century

to sociale per le moderne società democratiche. Si assistette dall'inizio del XIX secolo, ad un graduale aumento di domanda per la loro realizzazione e soprattutto che fossero funzionali alle nuove esigenze della società. Le città cominciarono a vedere la natura come elemento chiave per una trasformazione al passo coi tempi e fattore indispensabile per aumentare il loro livello e la capacità attrattiva: in Ungheria, con le sue colline ed il paesaggio del Danubio, vi era la considerazione che la natura e la sua comprensione potesse migliorare la moralità degli individui, cosicché gli spazi verdi divennero particolarmente importanti per la vita stessa della città. I primi giardinieri e paesaggisti erano mossi dalla convinzione che ogni uomo avesse necessità di luoghi di incontro per vivere al meglio la propria vita, che potessero essere asseriti come centri di apprendimento, di divertimento, svago e soprattutto, dovessero essere liberamente e gratuitamente accessibili a tutti e, dunque, socialmente vantaggiosi. In America, dove le risorse naturali erano illimitate, come già stava accadendo dall'altro lato dell'Oceano, si puntò al loro sfruttamento consapevole ed utilizzo pratico per garantire qualità e standard di vita ideali per la grande Nazione. Da qui scaturirono maggiori domande che portarono cambiamenti ed alterarono non solo il paesaggio urbano e la sua iconografia, ma anche il modo in cui i progettisti pensavano alla città e, parallelamente a questo, varie teorie su come arricchirla di parchi pubblici e di giardini, fino ad apparire aspettative sempre più alte sulla distribuzione di spazi e sulla disposizione stilistica e formale per le aree verdi aperte. Fino all'Ottocento non erano molte le aree adibite a vegetazione all'interno dell'urbano, anzi queste rimanevano esclusiva di aristocratici, Chiese e Monasteri, ville e tenute di ricchi possessori, i quali iniziarono a capire però, i vantaggi, il benessere e l'importanza che la natura poteva rivestire e apportare all'uomo ed alla città stessa, oltre ad elevare anche il loro ruolo e la loro posizione, facendo mostra di ciò che possedevano. In Europa si verificò che dalla fine del XVII secolo i giardini reali, così come quelli di corte e le tenute di caccia degli aristocratici vennero aperti al pubblico, ma di una determinata classe e con un ingresso in determinate ore del giorno, garantito grazie all'acquisto di un biglietto, regolato dall'affissione di pubblici avvisi che codificavano oltre alla giusta condotta da tenere, anche le forme di abbigliamento più decorose e consone da rispettare. La preclusione di tali spazi ad una classe meno abbiente ed ai lavoratori o coloro che vivevano nelle periferie cittadine, l'interesse filantropico nei confronti del rapporto uomo/natura che si stava perdendo e le idee filosofiche ed umanistiche su come poter garantire benessere ai cittadini – fra tutte le teorie della *città giardino*³³ che stavano iniziando a destare le menti di personaggi illustri della scena pubblica – mossero verso nuovi paradigmi e spinsero per l'apertura di tali spazi alla libera circolazione di tutti; e così, personaggi della vita politica, aristocratica o borghese, si adoperarono nell'attuazione di interventi di qualità. In America invece, era la necessità di preservare la natura incontaminata dalla città in sempre più rapida espansione che mosse verso l'istituzione di regole e linee guida per regolare lo sfruttamento delle aree naturali e per dotare i cittadini americani di maggiori spazi aperti. In Ungheria è István Széchenyi, leader politico e autore di grande importanza nell'era della riforma, che ha affrontato le questioni di come poter migliorare Pest. Aveva spinto verso l'unificazione della città, preoccupandosi di arricchire la città per

creare una Capitale degna dell'Ungheria, “[...] dove si sarebbero concentrati quelli del Paese che volevano fare qualcosa per il bene comune”³⁴. Ma soprattutto si adoperò per la realizzazione di più spazi verdi, riconoscendo nel ruolo dei parchi la soluzione alle questioni riguardanti salute, salubrità e turismo, redigendo un piano per la creazione di un sistema del verde: oltre alla piantumazione di alberi, nei suoi intenti vi era la realizzazione di un anello verde semicircolare intorno alla città, con l'intento di rafforzare il legame tra le aree rurali e quelle urbane. Questa idea di sistemi verdi circolari era apparsa per la prima volta negli scritti di John Claudius Loudon all'inizio del XIX secolo, mentre i criteri di progettazione dell'urbano furono discussi nel 1753 da Marc-Antoine Laugier nel suo fortunato *Essai sur l'Architecture*. Dal primo si appresero le idee progressiste sul ruolo che gli spazi verdi potevano rivestire per le città, con l'obiettivo che nessun cittadino vivesse a più di mezzo miglio di distanza da un'area verde. Sistema sviluppato poi con maggiore chiarezza da Ebenezer Howard in un impianto planimetrico ben preciso: il centro città – luogo della vita lavorativa – circondato da un anello verde ospitante i giardini con ruoli educativi e ricreativi. Laugier invece, in un clima di chiaro positivismo illuminista vedeva nell'applicazione di precisi strumenti terapeutici la cura dei mali della città: parametri geometrici e dimensioni stabilite per regolare il rapporto tra strade e edifici con l'esatto posizionamento delle alberature³⁵. Segnando un'importante cerniera che articola la transizione fra la fine del passato e l'inizio del moderno nel campo della teoria architettonica paesaggistica e della teoria urbana, l'autore investe l'idea di organizzazione spaziale di città in una dominante estetica mutuata dall'immagine del grandioso parco di Versailles, assunto come paradigma spaziale per regolare la costruzione urbana. Tutto questo aumentò la consapevolezza dell'importanza e della necessità di città più inclusive e ricche di spazi verdi che potessero aumentare il benessere dei cittadini. Ma mentre nel Vecchio Continente nel corso del XVIII secolo gli spazi verdi facevano già parte dell'urbano ed erano appositamente pensati per lo svago e la ricreazione, negli Stati Uniti dello stesso tempo, gli spazi erano sfruttati come fonte di sostentamento. È con Henry David Thoreau, ispiratore principale degli ambientalisti americani, saggista, pensatore, poeta e il primo a proporre già nel 1852 l'istituzione delle “national preserves”, che l'opinione pubblica maturò l'istituzione del National Park Service, iniziando così a considerare anche i benefici del puro godimento estetico e ricreativo dei parchi. Per molto tempo però, in Europa, sono esistiti solo giardini privati, accessibili esclusivamente ai più stretti conoscenti dei proprietari; ma quando il principe ereditario viennese Joseph aprì al pubblico il Prater nel 1766 e l'Augarten nel 1775 si sono iniziati a vedere i segni di un nuovo approccio. L'apertura dei giardini privati divenne una caratteristica importante delle città europee, influenzando il pensiero sistematico sui parchi pubblici e, mentre nell'Europa Occidentale era già una prassi in voga in quel periodo, L'Europa Centrale cominciava lentamente a coinvolgere le trasformazioni urbane in stretta relazione con gli elementi naturali. L'Ungheria in questo senso, nonostante la stretta dipendenza, era in ritardo rispetto a Vienna, non solo in termini temporali, ma anche per mancanza di un parco reale o di un giardino naturale, di cui iniziò a sentirsi l'esigenza. Uno degli interventi in questo senso più illustri è il Giardino Orczy,

“[...] il più importante, più spazioso e più dignitoso di Pest, che viene decorato ogni anno con grandi spese, ed è un luogo di divertimento estivo per la famiglia della granduchessa, e per i monarchi più notevoli, e per gli abitanti di Buda e Pest”³⁶

e che nonostante precede la vera e propria epoca dei parchi pubblici non può essere pienamente integrato nelle politiche consapevoli di creazione di spazi verdi. È stato concepito, e per questo motivo risulta come pioniere del genere, con l'ideologia proprio di parco pubblico; fu progettato dal tedesco Bernhard Petri nel 1794 su commissione del barone László Orczy, il quale, colto credente dell'Illuminismo e frequentatore di un ceto sociale e culturale altamente elevato, scelse consapevolmente e volontariamente di aprire una parte del Giardino al libero godimento della popolazione, a beneficio e sviluppo dell'individuo e del paese stesso. Il proprietario ebbe un ruolo cruciale nella progettazione e non solamente per la fornitura di risorse materiali ma, in quanto attivo partecipante di un ambiente culturale ed intellettuale altamente sofisticato ed influenzato dalle correnti ideologiche, abbracciava la visione salvifica della natura. Il giardino rimase privato fino agli anni intorno al 1830 ed il suo libero ingresso ai cittadini fu discusso tra i residenti ed i rappresentanti della Capitale e le autorità – il Consiglio del Governatore, il Consiglio dei Lavori Pubblici, il Ministero della Difesa. I primi, rappresentavano gli interessi locali e lottavano per il godimento del parco da parte di tutta la popolazione; i secondi, desideravano mettere la zona e gli edifici circostanti al servizio di tutto il paese.

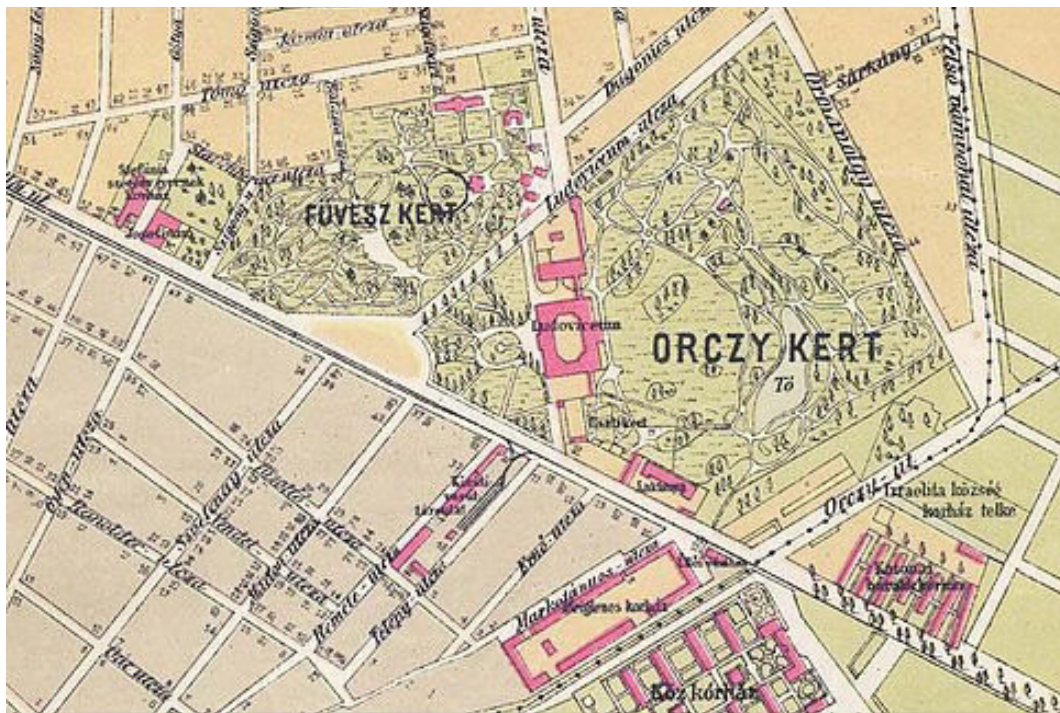


Fig. 16. Orczy Kert, Bernhard Petri, Budapest, 1794

Il risultato che si ottenne fu, dopo una lunga serie di controversie, che nel 1891 il giardino venne chiuso al pubblico. Secondo l'architetto paesaggista e storico dell'arte Luca Csepely-Knorr, il concetto progettuale-teorico-artistico del giardino può essere ricondotto all'idea del Volksgarten – *Giardino del popolo* - di Hirschfeld, sulla base della quale un giardino accessibile a tutti dovrebbe essere adatto all'educazione morale degli strati sociali inferiori e allo sviluppo della loro educazione e del loro senso estetico. È molto probabile che per la sua realizzazione Petri si sia ispirato all'Englischer Garten³⁷ di Monaco, realizzato nel 1807 da Friedrich Ludwig von Schell, anche questo impostato sulle teorie di Hirschfeld e con un intreccio di ruoli estetici, morali e scientifici in linea con il background teorico dei giardini paesaggistici inglesi del XVIII secolo, che giustificano anche il nome attribuitogli. Il Giardino Orczy nonostante venne aperto a persone di tutti i ceti sociali, era visitato soltanto da abitanti ben educati e colti, possessori di un livello di *sofisticazione* e maturi al punto tale da essere in grado di comprendere la composizione artistica che possedeva. Nonostante il primo vero parco pubblico fu il Városmajor di Buda³⁸, il Giardino fu uno dei primi ad essere aperto al pubblico, ma le sue sorti non furono particolarmente felici; anzi, l'incuria e l'abbandono che seguirono la morte del proprietario non permisero al giardino, nonostante la sua innegabile importanza come luogo della socialità, di essere riconosciuto come un vero e proprio parco pubblico. Nella seconda metà del XX secolo fu caratterizzato poi da un totale declino della vegetazione e da una scarsa manutenzione. Il graduale deterioramento, l'assenza di piante e il forte stato di abbandono, era stato già illustrato nel 1873 in un articolo di Nándor Brorostyány il quale aveva sottolineato la necessità di ulteriori miglioramenti:

*“Il giardino di Orczy non è quello che dovrebbe essere. Non è il posto che dovrebbe essere. (...) Quindi non allarmiamoci se di tanto in tanto vediamo un pedone in abiti stracciati emergere dal boschetto delle siepi del Giardino di Orczy. Povero diavolo, che ha appena dormito tra i fitti cespugli, ai quali tornerà la sera, se riuscirà ad evitare l'attenzione dei soldati zoppi che hanno preso posto sulla panchina vicino all'ingresso (...) per proteggerlo dall'invasione di vagabondi dall'aria sospetta, senza tetto e senza casa”.*³⁹

In quegli anni pochi spazi verdi equiparavano in bellezza il Giardino Orczy e lo stesso Brorostyány aveva dato suggerimenti per dargli un aspetto elegante, simile ai giardini parigini, partendo ad esempio dalla sistemazione del sistema stradale, dal recupero della vegetazione e dalla ristrutturazione ed ampliamento degli edifici interni e nei dintorni. Il miglioramento, tuttavia, avvenne molto lentamente e rientrò nel dibattito sull'acquisizione del titolo di “pubblico” per il solo fatto che i suoi proprietari ed affittuari organizzavano feste ed intrattenimenti al suo interno e, accanto ad una serie di monumenti illustri, vennero costruiti edifici per il ristoro e campi sportivi. La sua presenza in città rimase altamente determinante per la socialità fino a quando non venne aperta al pubblico l'Isola Margherita, che ben presto divenne il luogo di incontro preferito della Capitale per residenti e no.

Il giorno della sua inaugurazione è stato scritto:

*“Non ho mai fatto complimenti a un signore in vita mia. Per una volta, per la prima e ultima volta nella mia vita, permettetemi di esprimere, a nome di migliaia e migliaia di persone, la mia immensa gratitudine all’Arciduca Giuseppe, proprietario dell’Isola Margherita, che ha messo questo paradiso terrestre a disposizione della popolazione asstetata di aria fresca, qui nelle immediate vicinanze della Capitale”*⁴⁰

a testimonianza della sua importanza e di come la conversione da luogo di riposo e divertimento degli aristocratici asburgici nel XIX secolo, ad uno evoluto secondo le esigenze della borghesia e degli abitanti della città nel XX secolo, sia stato fondamentale nei processi di ammodernamento non solo di Budapest ma dell’intera regione. Inoltre, le caratteristiche naturali speciali e uniche dell’isola e la sua posizione geografica ne hanno fatto un parco essenziale per la Capitale. L’isola divenne una destinazione turistica popolare quando il nuovo proprietario, l’arciduca Giuseppe successore dell’arciduca Stefano, nel 1867 iniziò il suo sviluppo, basato sull’esplorazione e la costruzione di sorgenti calde, sfruttate per la realizzazione di spa da Miklós Ybl, incaricato anche della progettazione di un hotel, una cascata ed un grande ristorante⁴¹ nella parte meridionale dell’isola. Da quel momento in poi venne data maggiore enfasi alla manutenzione del parco ed accanto a nuovi edifici e strutture – bagni, locande, un grande albergo, appartamenti estivi – vennero differenziate le funzioni in base alla loro impostazione spaziale: il nord, adibito alla ricreazione ed alla salute, luogo per il ritiro tranquillo in cui dominava il carattere di giardino paesaggistico; il sud, la parte “esterna” e maggiormente esposta e visitata, dedicato invece al divertimento e che consentirono all’isola di divenire sempre più popolare. Concepita come luogo di rifugio nella natura dal grigio cittadino e pensata per il libero godimento di tutti, l’accesso all’isola, prima della costruzione del ponte era però consentito solo in barca, ma il costo del biglietto non era nelle disponibilità di chiunque e, come anche riportato in diversi articoli contemporanei, la frequentazione dell’isola, rimaneva prerogativa soprattutto della classe più ricca della popolazione; inoltre, i ritardi registrati nella costruzione del ponte furono giustificati non solo per ragioni finanziarie, ma anche per mantenere il carattere elitario dell’area. Ma a partire dagli anni 1890 vennero avanzate una serie di proposte per cambiare l’esclusività della cerchia di visitatori e di rendere l’isola un luogo “per il grande pubblico”⁴².



Fig. 17. Margaret Island, Budapest

Quando nel 1909 fu venduta dall'arciduca Giuseppe al Consiglio dei Lavori Pubblici della Capitale, venne dichiarata giardino pubblico e come risultato degli sviluppi nell'ultimo terzo del secolo, Margaret Island è diventata uno dei parchi più popolari e variegati della Capitale, offrendo una vasta gamma di strutture ricreative e di svago. Con l'inserimento poi di aiuole, un complesso di intrattenimento e balneazione, lo stile puramente paesaggistico, pur conservando la struttura di base, è diventato più eclettico e vario. Gli elementi architettonici regolari, così come l'uso dello spazio, ne hanno fatto dell'isola un parco unico, visitato da un gran numero di persone ed inoltre, l'insularità dell'area l'ha risparmiata da un grande degrado del territorio e dalle distruzioni che i conflitti mondiali hanno arrecato agli altri parchi cittadini, fino ad arrivare nel 1973 ad un'altra misura importante per la tranquillità dell'isola: il divieto della circolazione delle automobili. Da questa analisi risulta evidente che quella che era iniziata come una pratica di pura manifestazione dei propri possedimenti sul finire del 1700, divenne la tendenza del XIX secolo e che impose, tra le altre cose, la modifica degli indirizzi di progettazione dell'urbano, con l'inserimento di più aree verdi non solo nei centri città ma, soprattutto, oltre le mura, che iniziarono ad essere abbattute. Le fonti in nostro possesso ci permettono di affermare che i giardini privati europei, da questo momento in avanti, divennero completamente pubblici ed interamente liberi, che da luoghi sterili si fecero portavoce di una storia nazionale, appositamente ripensati per i cittadini e funzionali alla ricreazione ed al libero godimento di tutti. Mentre l'Europa si configura per il gran numero di giardini la cui apertura contribuì ad elevare l'aspetto sociale ed accorciare le distanze tra le varie classi, la stessa cosa non può essere detta per i giardini statunitensi: i pochi esempi progettuali storici non sono di aiuto nella ricostruzione del loro cambio di funzionalità e di natura ma, gli scritti teorici o le rappresentazioni pervenuteci, possono essere considerati come valide alternative per i tentativi di descrizione. La storiografia paesaggistica americana dei primi anni dell'Ottocento, infatti, non è particolarmente completa ed esaustiva, ma è noto che l'arte topiaria fu fortemente influenzata dalla letteratura e dalle rappresentazioni paesaggistiche europee e che ogni forma di conoscenza era data dallo scambio e dall'interazione di disegni e di descrizioni. Batty Langley, Philip Miller, ma soprattutto Claudius Loudon⁴³, pubblicarono tre dei più importanti trattati che segnarono profondamente la progettazione del paesaggio americana⁴⁴, fornendo ognuno istruzioni ai giardinieri sulla piantagione, la gestione e l'estetica del giardino. La maggior parte dei primi scritti affermano che i primi coloni erano troppo occupati a difendersi dai nativi e ambienti ostili per occuparsi della progettazione del giardino⁴⁵, nel senso estetico del termine. La natura selvaggia americana conteneva pericoli naturali molto reali della vita quotidiana: indiani, animali selvatici, fiumi impetuosi, boschetti impenetrabili e paludi; era sia la *wilderness* selvaggia e da domare, sottomettere e plasmare che la *virgin land* la cui fertilità bisognava far fruttare. Solo rimuovendo il selvaggio dalla natura e sostituendolo con l'ordine definito del giardino formale, il colono stava creando per sé stesso il giardino come rifugio, simbolo del suo controllo sull'ambiente. Successivamente, divenne manifesto degli ideali sociali e del gusto del popolo, in particolar modo quando la vista dei giardini europei suscitò il desiderio di dare una migliore sistemazione alle

piante ed alla vegetazione, per creare un ambiente armonico e piacevole per la vita degli uomini; sempre con la preoccupazione di controllare il mondo selvaggio, ma con il chiaro intento di renderlo appetibile da un punto di vista estetico. I giardini americani erano gli ambienti ideali atti a fornire laboratori viventi per esperimenti di naturalizzazione delle piante e studio per rappresentazioni artistiche ed anche se non si può dire che esista un vero e proprio stile vernacolare americano⁴⁶, gli esempi di progettazione si sono distinti, fin dai primi tempi coloniali, nonostante fossero comunque adattamenti di modelli europei. Le prime manifestazioni di “uso democratico” del paesaggio in America si devono certamente a Thomas Jefferson, figura essenziale della storia americana, il quale usava il giardinaggio come modo per relazionarsi agli amici, alla famiglia, ma anche agli alleati politici. Fu il primo a *disegnare* il territorio con l’emanazione nel 1784 del National Survey⁴⁷, contribuendo a dare un volto nuovo agli Stati Uniti, sotto il profilo di arte e architettura, rispettando i canoni di democrazia. Ma il primo esempio americano di giardino *per* il popolo è sicuramente il Central Park, realizzato nel 1857 a New York dal genio indiscusso dell’architettura del paesaggio, Frederick Law Olmsted, insieme al collega, l’architetto inglese, Calvert Vaux. Ispirato dalla vista dei parchi pubblici europei⁴⁸, rimase positivamente sorpreso per la grande innovazione del contenuto ideologico che possedevano, affascinato sia dal fatto che erano accessibili a tutti e sia per il carattere libero e popolare, tanto da volerlo proporre nella sua Nazione, contribuendo a darle un volto del tutto nuovo. Inoltre, le sue ideologie furono fortemente influenzate anche da Andrew Jackson Downing, i cui scritti ed il cui proselitismo, le sue continue citazioni ai parchi pubblici europei ed in particolare al Volksgarten tedesco come luogo esempio di *democrazia realizzata*, se non materialmente almeno teoricamente, plasmarono la visione di prati e giardini, contribuendo alla definizione di uno stile statunitense desideroso di umanizzare la natura e costruire un senso di luogo⁴⁹. Downing nel 1785 aveva denunciato come il rapido ritmo della speculazione fondiaria e dello sviluppo della penisola di Manhattan stesse sempre di più eclissando la natura, chiedendo la creazione di un parco per migliorare la reputazione di New York come città cosmopolita e culturale e per migliorare al contempo la salute dei residenti. Solo nel 1853 l’amministrazione della città designò un sito di 773 acri per la realizzazione di un parco pubblico.

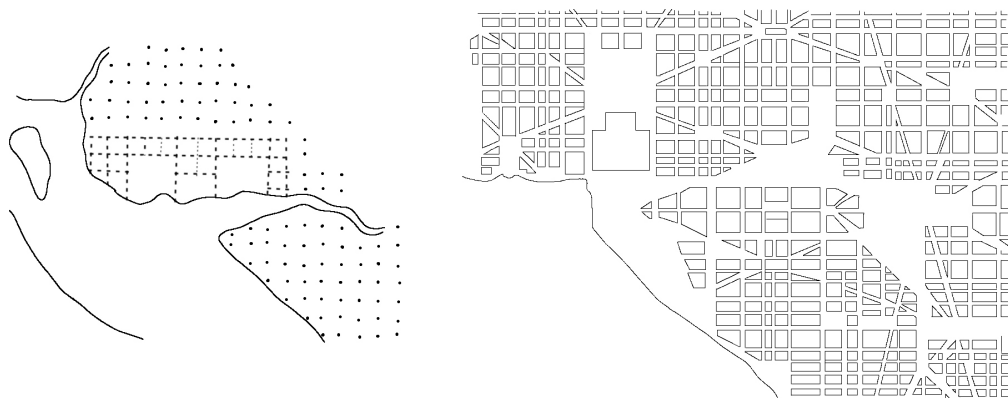


Fig. 18. Schema a cura dell'autore. National Survey, Thomas Jefferson

Il *Parco Centrale* aveva come obiettivo quello di rendere lo svago ed il divertimento alla portata di tutti, insieme ad una serie di attività per ogni età: al suo interno vi era un lago per il canottaggio in estate ed il pattinaggio in inverno, campi da giochi e campi sportivi, giardini fioriti con percorsi e carreggiate separate per pedoni e carrozze, una vera novità per il periodo in questione. Fu pensato come contrappunto alla città rigidamente strutturata, all'interno della quale ottiene ma, in certo senso prende da sé, un posto privilegiato, caratterizzandosi per essere una porzione di natura destinata a crescere contemporaneamente alla città che gli stava attorno e presentava percorsi irregolari con l'evocazione costante della natura selvaggia ed incontaminata. Il parco si caratterizzò per essere un adattamento naturalistico, romantico-ambientalista ed una semplificazione del paesaggio rurale europeo, specialmente inglese, naturalizzando gli spazi come un beneficio pubblico e socializzante, basato sul contrasto fra natura bucolica e città industriale: la parte nord doveva evocare i campi, mentre la parte sud i boschi, concentrando tutta l'organizzazione spaziale ed il valore estetico del progetto non su un edificio⁵⁰, come era stato fatto fino a quel momento, ma sullo spazio aperto e ampio, creando architettura solo ed esclusivamente attraverso la natura ed i suoi elementi. *The Greensward*, viene concepito essenzialmente come un piano: un rigido rettangolo lungo cinque volte la sua larghezza, contenitore di fertili idee colonizzatrici che per la cultura del progetto contemporaneo risultano fondamentali, simbolo internazionale e prototipo culturale, essenza stessa del parco pubblico urbano. Per un paesaggista contemporaneo rappresenta non tanto un modello spaziale da replicare quanto un testo paesaggistico da leggere e reinterpretare, la cui stesura è stata in grado di dare risposte valide alle esigenze della società e della cultura dell'epoca. Il parco di Olmsted e di Vaux era stato concepito con un esplicito atteggiamento sociale volto a creare un ambiente naturale all'interno del costruito, come si evince anche dalla relazione che accompagna la presentazione del progetto per il concorso:

“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 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 considerato e verrà pienamente apprezzato l'uso che ne è stato fatto”.⁵¹

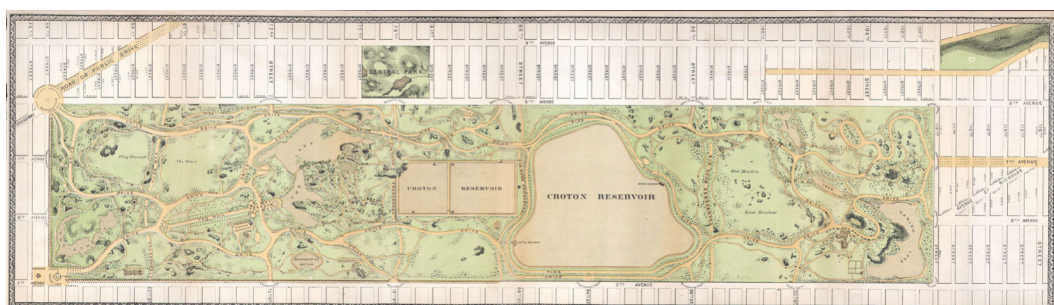


Fig. 19. Map of the Central Park, Frederick Law Olmsted, Calvert Vaux, New York, 1868

Ed ancora:

“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.”

L'intento di Olmsted era quello di promuovere l'ordine sociale e civilizzare un paesaggio americano ancora troppo legato ad una classe di élite, insieme alla ricerca di migliori condizioni sanitarie. *“Si trattava di un audace esperimento che consisteva nell'offrire ad 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”⁵².* Il giardino pubblico di Manhattan è giustamente considerato il prototipo del parco urbano, nazionale ed internazionale, rappresentazione di un tema collettivo e motore di benefici non soltanto ambientali-ecologici, ma anche economici e tecnologici, costituendo un'eccellente lezione di arte dei giardini, una macchina estetica e ricreativa, plasmata con le figure ed i colori della natura e predisposta ad accogliere una serie di servizi, attrezzature e funzioni per l'urbano, fornendo l'occasione per aprire prospettive di buona vita cittadina e configurandosi teatro della vita stessa. Ma è anche vero che le prime sperimentazioni di parco democratico per il bene sociale e collettivo sono apparse in Europa, la quale vanta di illustri progetti che, come già detto, furono fautori delle idee rivoluzionarie di Olmsted.



Fig. 20. Central Park, New York

I primi parchi pubblici ed i nuovi assetti architettonici, che molto spesso nelle città europee si sono sovrapposti a quelli precedenti, sono stati in grado di riscrivere l'*iconografia* della città impostandola sul rapporto tra parco e giardino come spazi in grado di regolare i meccanismi funzionali e formali; ma, come già detto, mentre in America si inizia alla fine dell'Ottocento ad addomesticare la natura ed inserirla nel contesto urbano a beneficio del cittadino moderno, l'Europa apre gli impianti verdi di re ed aristocratici o recupera aree abbandonate riconvertendoli ai fini dell'uso sociale in ambito urbano. L'Ungheria non fu da meno in questo senso producendo aree verdi che nulla hanno da invidiare ai parchi pubblici inglesi o tedeschi. Quando quello che era definito come *Bosco della Città*, un ex parco naturale reale ai margini di Pest, si trasformò in una zona selvaggia, paludosa, sabbiosa e desolata ai tempi dell'occupazione turca, venne promosso un decreto per la sistemazione dell'area, riconoscendone il suo valore. Seguendo le teorie di Hirschfel secondo cui "*una città rispettabile deve avere nel suo perimetro una o più grandi piazze aperte dove la gente [...] respira un'aria libera e salubre, e le bellezze del cielo e del paesaggio si aprono nuovamente al godimento*"⁵³, l'area chiamata Ökördülő, a lungo usata esclusivamente per il pascolo, è stata imboschita, ristrutturata e sistemata, fino a quando il Comitato Reale di Abbellimento, fondato nel 1808 mise la trasformazione del parco della città nell'agenda dello sviluppo urbano. Anche se la Capitale è cresciuta attorno al parco e ha costruito più volte su alcune delle sue parti o lo ha utilizzato per mostre temporanee, ha sempre rappresentato l'esperienza della natura e con il passare del tempo si è fatto anche testimone della storia nazionale del Paese. Il Városliget – letteralmente *Giardino della Città* – nel corso di 250 anni e nelle successive fasi di sviluppo, ha rispecchiato il cambiamento di gusto e delle esigenze, plasmando non solo il suo aspetto fisico, ma determinando anche l'uso stesso del parco, racchiudendo le aspirazioni e le tribolazioni culturali e politiche della nazione ungherese. Il terreno su cui oggi sorge si trovava nella periferia di Pest, coperto da colline di sabbia ed una palude, bonificato per la prima volta nel 1755 ma, solo all'inizio del 1800, si decise di migliorare l'area bandendo un concorso per un nuovo parco.

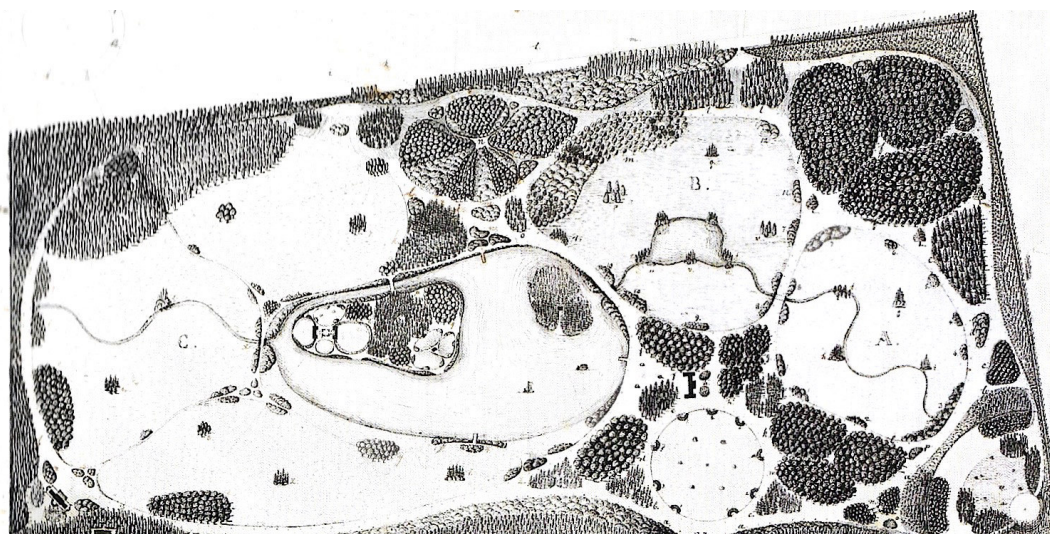


Fig. 21. Városliget, Christian Heinrich Nebbien, Budapest, 1813

Il progetto vincitore fu quello dall'architetto paesaggista tedesco Christian Heinrich Nebbien, che nel 1813, nello spirito dell'idea "*Città per la città*"⁵⁴, intendeva progettare il modello di un giardino popolare o di un parco urbano che servisse al benessere di molte generazioni, all'esposizione sublime dell'esperienza della natura, come valore sociale dell'arte europea dei giardini e allo stesso tempo come luogo di memoria nazionale. L'architetto promosse un programma di abbellimento che fin da subito si rivelò sovradimensionato rispetto alle reali possibilità della città e per questo motivo egli stesso offrì il denaro del premio per la sua realizzazione, concependo il progetto come un *Folksgarten* per la città di Pest, contribuendo con la sua supervisione, alla conversione di quello che era un semplice boschetto di salici in un grande parco in stile inglese. Il progetto presentato al concorso era corredato da un lungo trattato in cui erano esposti i principi del giardinaggio inglese⁵⁵, in base ai quali vennero previsti per il parco sentieri sinuosi con gruppi di alberi principalmente lungo i bordi ed un'entrata monumentale che si rifaceva alle soluzioni stilistiche classiche della Porta di Brandeburgo. Nebbien intendeva creare un luogo adatto sia alla ricreazione attiva che a quella passiva, fungendo da punto di incontro, ma anche da luogo di istruzione e conoscenza, inserendo monumenti raffiguranti eroi della Nazione insieme alle loro conquiste. Eliminò i sentieri rettilinei e i viali alberati che erano esistiti fino ad allora, circondò l'area con un bordo di alberi ad alto fusto e cercò di dare al parco una funzione varia, progettando edifici di intrattenimento in un sistema di spazi simile ad un bosco, adatto alla ricreazione, all'incontro, all'insegnamento, all'educazione, alle competizioni e anche alla collocazione di monumenti ai grandi della Nazione e alle loro gesta, contenente un teatro all'aperto e un lago con isole per sostituire la palude bonificata.



Fig. 22. Városliget Park, foto dell'autore

Il suo intento era di realizzare il parco pubblico come un *Pantheon Nazionale* e l'ampia gamma di funzioni inserite è simbolo di una complessa teoria di pianificazione che è riapparsa nei programmi paesaggistici solo molto più tardi, alla fine del secolo. Quello che distingue il Városliget dagli altri esempi del periodo è il fatto che è stato il primo parco di una grande città ad essere realizzato interamente con denaro donato e finanziato dalla cittadinanza che aveva capito l'importanza dello spazio verde per la loro città. Non fu il prodotto di un mecenate, ma il risultato dell'iniziativa dei cittadini⁵⁶. Fino alla metà del XIX il parco presentava un'immagine di sé come di un boschetto trasandato, costellato di istituzioni della classe medio-bassa e della classe operaia; fu solo dal 1860 in poi, quando crebbe il numero di visitatori, che il parco migliorò nella sua condizione estetica e funzionale, accogliendo strutture per l'intrattenimento ed il tempo libero, per la ricreazione, vari tipi di attrazioni ed uno zoo, divenendo luogo di villeggiatura alla moda per la borghesia di Buda e di Pest. Quando poi divenne lo scenario delle Esposizioni Universali, uno degli eventi più importanti che nella seconda metà del XIX secolo stavano interessando i parchi urbani, il Városliget incrementò notevolmente la sua visibilità e fu terreno fertile per sperimentazioni, rappresentazioni e miglioramenti su ogni campo. Con la mostra del 1890, la Millennium Exhibition, vennero apportate ancora più modifiche al parco: allestita per celebrare il millesimo anniversario dell'occupazione da parte dei Magiari della terra che sarebbe diventata poi l'Ungheria, furono costruiti un gran numero di padiglioni, per lo più temporanei, ma vennero anche apportate modifiche che lasciarono un'impronta permanente nel parco e che di rimando ridussero il carattere pittoresco ed originale del sito. Il Parco nel corso del tempo ha dato luogo a diversi eventi che hanno richiesto aree edificate parziali e temporanee, ospitando una grande varietà di requisizioni e nonostante sia stato depauperato di gran parte del suo spazio verde, il suo ruolo ricreativo ed ecologico-urbano rimase comunque sempre significativo. All'inizio del secolo il City Park era il più conosciuto e più visitato dei parchi, ma sempre meno in grado di soddisfare le esigenze degli abitanti della città; il che portò alla richiesta di un nuovo giardino popolare. Nel 1890 fu realizzato il Népliget che, nonostante il fatto si concordò sul suo generale fallimento, può essere considerato una pietra miliare nello sviluppo della storia dei parchi pubblici ungheresi. Il suo sviluppo, l'espansione, le trasformazioni ed il layout con cui il parco è stato concepito dimostrano come i suoi creatori abbiano sapientemente e ampiamente messo in pratica le tendenze internazionali del tempo e soprattutto le necessità sociali. Il Népliget fu effettivamente il primo *parco plebeo*, non costruito su ex terreni di caccia reali, ma su terreni di proprietà della città. La sua costruzione seguì due fasi, secondo i piani di Keresztély Ilsemann, il cui piano fu quello di trasformare l'area in un parco inglese: nella prima fase, fu completato fino all'attuale via Vajda Péter, e, circa dieci anni dopo, nella sua interezza. La pianificazione fu affidata a Ármin Petz Sr. e prevedeva un progetto di un giardino popolare con una varietà di strutture di intrattenimento, parco per spettacoli, pista da ballo, un teatro estivo ed un giardino per bambini, distinto in cinque giardini separati collegati da un viale ovale. Ilsemann nei suoi piani per la seconda fase del parco iniziati nel 1900 aveva affermato:

“L’idea fondamentale che mi guida nella progettazione delle passeggiate e dei boschetti pubblici è: adattarli al piano urbano, all’architettura degli edifici che circondano le passeggiate; fare in modo che la piantagione porti il marchio dell’originalità e che esprima il pensiero, il sentimento e la poesia della nostra Nazione”.

Con la seconda fase di progettazione del parco non solo si raggiunse la complessità della teoria degli altri paesi, ma anzi, divenne anche progressiva a livello internazionale: il Népliget è stato sviluppato contemporaneamente agli esempi stranieri e secondo gli stessi principi teorici della teoria continentale ed inglese, contenendo alcuni elementi lungimiranti all'avanguardia rispetto alla pratica progettuale di tutta Europa. Contrariamente all'immagine di scarsa sicurezza pubblica e dell'abbandono in cui versa oggi il parco e che fa emergere un quadro molto povero di esso, le descrizioni degli anni della sua realizzazione dimostrano come un tempo era uno dei parchi pubblici più importanti d'Europa:

“Per chi vuole respirare aria buona, vedere belle formazioni di parchi, piante interessanti dal punto di vista orticolo e botanico, ammirare bei prati estesi di colore verde smeraldo, è molto più interessante andare a Népliget che a Városliget (...). Per coloro che vogliono ammirare le piante, gli alberi che crescono, i fiori che sbocciano, l'erba verde e il cielo azzurro, non c'è un posto migliore e più piacevole da visitare a Budapest”⁵⁷

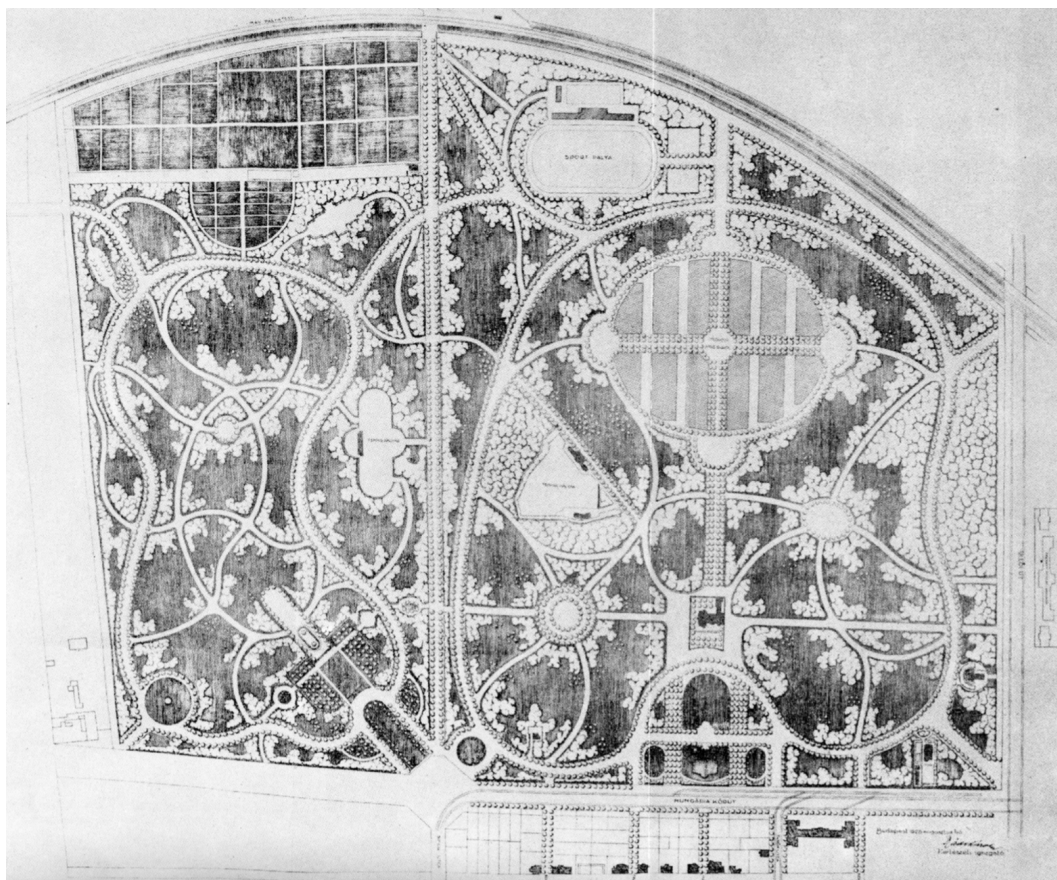


Fig. 23. Keresztély Ilsemann, Il piano regolatore di Népliget a Budapest

I giardini rappresentavano aree educative e l'esperienza della natura aperta e libera di cui tutte le città necessitavano. Da qui in avanti il rapporto tra spazi pubblici e città comincia ad essere regolato in maniera sempre più articolata, seguendo meccanismi formali e funzionali e costituendo l'ambiente ideale oltre che per feste e celebrazioni pubbliche, per inscenare quelli che si configuravano come i rituali urbani per eccellenza: la *sosta*, come luogo di incontro e condivisione e la *passeggiata*⁵⁸. Ma in più, l'arte del giardino inizia ad essere interessata da scopi non solo voluttuari, estetici o decorativi, ma si riveste di finalità utilitaristiche e pratiche, tanto che “[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 di una cultura urbana di massa, che porta ad accentuare soprattutto i contenuti igienici, sportivi e ricreativi connessi al verde”⁵⁹ diventando proprio spazio della socialità, luogo collettivo, sulla base del quale si fonderà successivamente il parco pubblico, esito a sua volta di un avanzato processo di urbanizzazione. Il parco aveva il grande potere di rappresentare un determinato luogo e la sua realizzazione era prova di civico orgoglio e di modernità. Quando poi si iniziano a trasformare gli schemi del parco romantico in parco attrezzato con funzioni specializzate e attività ludiche e sportive, diventa il carattere fondamentale della città moderna che coincide anche con l’affermarsi di una moderna storiografia del giardino: il ruolo del verde, legandosi strettamente ad una diversa idea di spazio urbano cambia radicalmente e da “spazio privato, recinto e protetto, diventa spazio pubblico e luogo di passeggio”⁶⁰.

“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 paesaggio delle diverse epoche storiche e delle diverse civiltà”⁶¹. Ma dall’inizio del Novecento, la complessa stratificazione urbana, insieme alla mutazione dei riferimenti culturali che avevano caratterizzato il secolo precedente, hanno creato condizioni per cui i giardini pubblici sono apparsi come realtà quasi decontestualizzate ed estranee allo sguardo collettivo, molte volte dispersi nell’urbano. In più, la richiesta di nuove aree verdi – anche se di modeste dimensioni – ha accentuato il fenomeno, provocando una più diversificata valenza degli stessi ed un’attenzione rivolta maggiormente all’organizzazione fisica e formale dei luoghi, più che all’individualità delle cose, ma che ha richiesto altresì un maggiore dialogo tra città e paesaggio come anche tra progettazione e arte⁶². È dalla seconda metà del Novecento che iniziano a manifestarsi le prime divergenze nella progettazione del paesaggio tra Vecchio e Nuovo Continente: mentre da un lato l’Europa Occidentale continuava ad essere l’ambiente più fecondo e ricco in termini ideologici e il punto focale da cui venivano apprese le nozioni teoriche della disciplina, queste venivano applicate in modo completamente dissimile in Europa Centrale ed in America, considerando anche il fatto che i progettisti ed i paesaggisti di uno e dell’altro Paese, erano stimolati nella loro produzione da ambienti culturali e sociali del tutto differenti. Non è da tralasciare il fatto che la storia moderna dell’architettura del paesaggio ungherese non è ancora completamente definita e poche sono le informazioni in nostro possesso per poter elaborare un quadro completo della situazione, svantaggiata anche dal fatto che gli spazi verdi urbani costruiti nella seconda metà del Novecento, sono soggetti attualmente a forme di riqualificazione, mentre altri, non essendo sottoposti a nessuna norma di tutela, stanno quasi del tutto scomparendo.



Fig. 24. *In alto*. Complesso residenziale di via XIV Róna, Budapest

Fig. 25. Budapest XI. distretto, Villányi út 65. edificio residenziale, 1953, progetto di giardino di Möcsényi

Altro elemento non trascurabile è che non siamo in possesso nemmeno di una letteratura dettagliata sull'architettura del paesaggio del periodo in questione, fatta eccezione per alcuni testi pubblicati tra gli anni Settanta e Ottanta⁶³, dai quali emerge che le caratteristiche della progettazione degli spazi aperti, pur mantenendo la loro funzione di collettivi sociali, rispondendo ad esigenze di rigenerazione, si imponevano come importanti strumenti di propaganda politica e seguivano un design funzionalista dalle rigide geometrie, strettamente legati alle architetture presenti, salvo poi i cambiamenti avvenuti nei processi e nelle teorie di progettazione degli anni Sessanta. Mentre gli anni Quaranta e Cinquanta, conosciuti come il periodo dell'architettura socialista dei giardini⁶⁴, furono caratterizzati dalla realizzazione di spazi aperti adiacenti architetture monumentali, bastioni o strade pedonali insieme a qualsiasi tipo di lavoro sullo spazio aperto legato alla rigenerazione delle città, sempre in linea con la tendenza politica del realismo socialista e del revivalismo storico⁶⁵. Le questioni politiche infatti in Ungheria, come in altri paesi europei, avevano influenzato la progettazione degli spazi aperti ed il significato loro attribuitogli; in più, il rinnovamento delle aree naturali esistenti divenne un tema centrale del design civico ed urbano, in relazione a questioni di tradizione e modernità ed al ruolo artistico e sociale.



Fig. 26. Cortile del Castello di Budapest

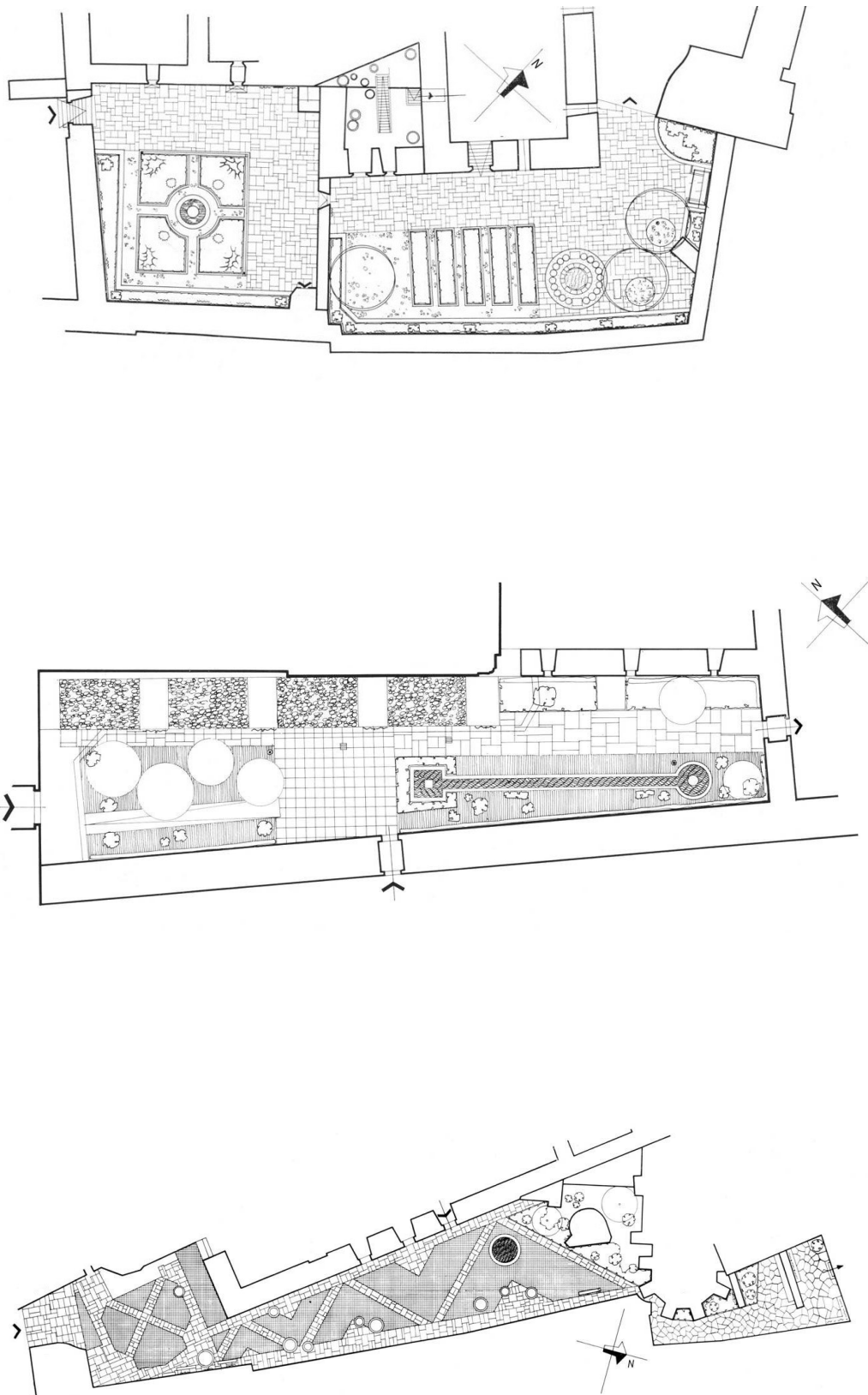


Fig. 27 - 28 - 29. Ridisegno dei giardini dei cortili del Castello di Budapest

Emblematico e uno dei lavori più importanti del tempo è sicuramente il ridisegno dei cortili del Castello di Buda che, su richiesta dell'architetto capo László Gerö, furono pensati in stile medievale con elementi di architettura del paesaggio per rafforzare ed enfatizzare l'idea del revivalismo e creare allo stesso tempo spazi armoniosi e piacevoli per i visitatori. Il progetto, ideato da Imre Ormos, uno dei personaggi più illustri della progettazione paesaggistica ungherese del Novecento, elaborando le forme caratteristiche dei giardini europei, è caratterizzato dall'accostamento del tipico cortile nobile da un lato e del giardino monastico dall'altro, creando una piacevole area per la ricreazione ed un luogo adatto per rifugiarsi *nel verde*. L'America degli stessi anni invece, trasformando il vocabolario formale di Le Nôtre e pensando alla progettazione del paesaggio come congiunzione tra architettura e scultura, fu protagonista della produzione di progetti con lo scopo di migliorare la vita pubblica delle persone e che si tradussero in oggetti d'arte *belli* non tanto dal punto di vista estetico, quanto per le loro relazioni spaziali con l'ambiente circostante, frutto di un'attenta riflessione in cui era lo *spazio* a costituire la vera essenza. Nella continua ricerca di uno stile nazionale americano, commisurato nella sua autorità concettuale ed estetica all'architettura moderna, un autore come Christopher Tunnard, architetto paesaggista inglese e principale portavoce durante il suo mandato ad Harvard della necessità di concepire un paesaggio moderno, sostenne che *"lo stile giusto per il XIX secolo non fosse uno stile, ma una nuova concezione di pianificazione dell'ambiente umano"*⁶⁶, in cui i vecchi valori e le vecchie forme non erano più in grado di soddisfare le esigenze artistiche e progettuali contemporanee. Vi era la convinzione che la progettazione avesse un disperato bisogno di nuove idee, di un nuovo metodo e di una nuova concezione di pianificazione che traducesse il *modello su carta* in *composizione tridimensionale*⁶⁷. Si verificò inoltre che un numeroso gruppo di architetti e paesaggisti, spinti dai processi di modernizzazione delle città, dai fervidi scambi culturali favoriti dal boom economico e dai cambiamenti generali delle società, diedero vita a sperimentazioni progettuali paesaggistiche, evidenti soprattutto nel piano privato della casa. È un periodo questo in cui entra in crisi lo spazio pubblico: il parco, la strada e più in generale i luoghi pubblici dell'immaginario collettivo, da spazi della socialità diventano insicuri e pericolosi, favorendo l'emergere del mito della privatizzazione. Mentre lo spazio pubblico perde la sua valenza estetica e culturale, divenendo una forma anonima di verde attrezzato e quantitativo, i giardini privati, evitando la *"falsità del buon gusto stilistico"*⁶⁸, offrivano una forma di riparo adatto ad uno stile di vita moderno. In Europa i decenni successivi ai conflitti mondiali furono interessati sì da un generale cambio nel clima estetico ed utilitaristico, ma vi era ancora la propensione a coniugare aspetti sociali e funzionali – ed i parchi pubblici tedeschi ne sono esempi indiscussi⁶⁹ – guardando ad una nuova estetica della natura, dove le esigenze di uso e di integrazione tra i cittadini assumono un ruolo primario nel guidare la redazione dei progetti⁷⁰. Se la precedente architettura socialista del giardino in Ungheria, proiettando gli assi degli edifici sugli spazi aperti nel tentativo di creare continuità con i complessi architettonici circostanti, era in linea con il pensiero politico di rafforzare la disposizione tra casa e giardino e determinare il carattere austero del paesaggio stesso, in America invece, assumeva le caratteristiche di un nuovo modo di pensare alla progettazione.

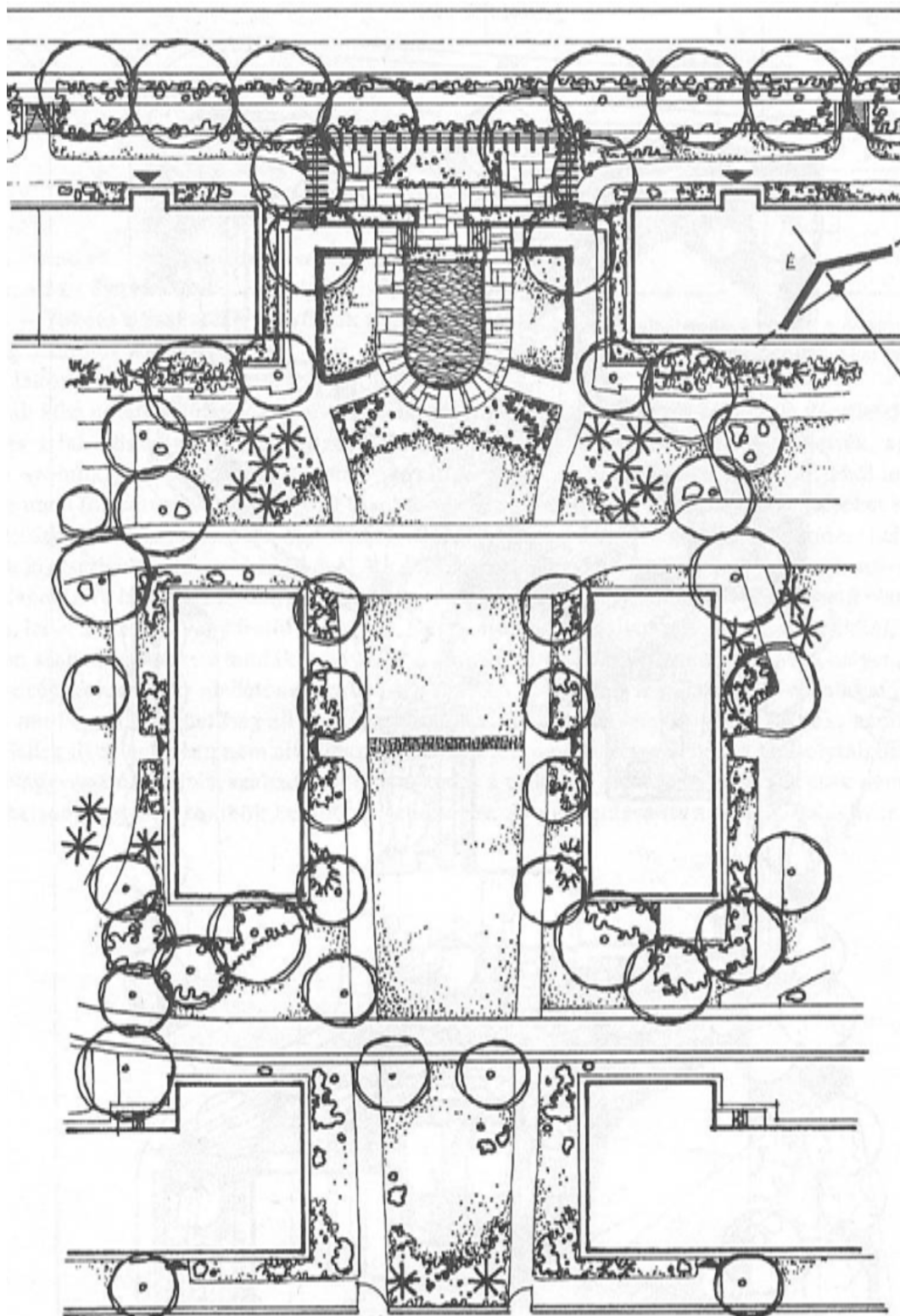


Fig. 30. Imre Ormos, Villa di Károly Sándor, Budapest

Esempio “*forse più importante di giardino del dopoguerra negli Stati Uniti*”⁷¹ in questo senso, è il capolavoro di Dan Urban Kiley per la proprietà della famiglia Miller, progettata da uno dei più famosi architetti moderni americani, Eero Saarinen. La Miller House ed il suo giardino di Columbus, Indiana, costruiti tra il 1953 ed il 1957 per i coniugi J. Irwin e Xenia Miller, con i suoi principi di progettazione classica stabilisce la definitiva inversione dell’architettura classica dei giardini e l’avvento del modernismo nella progettazione americana⁷². Gli anni successivi ai conflitti mondiali sono segnati da un radicale e sempre più celere cambiamento che si manifesta in ogni campo della progettazione, nazionale ed internazionale. Il design architettonico e paesaggistico ungherese, ad esempio, da sorprendentemente forte e rigido, come è possibile notare nel progetto di Imre Ormos della villa di Károly Sándor in Ménesi út⁷³, nella seconda metà del decennio, grazie alla svolta politica che non esigeva più il soddisfacimento di esigenze di rappresentanza, vide un enorme inversione di rotta nella sua identificazione e funzione: gli spazi verdi divengono indipendenti dall’ordine geometrico monumentale, chiamati piuttosto a rispondere ai bisogni del pubblico, segno evidente del passaggio dallo stile social-realista a quello di transizione. L’architettura del paesaggio, differentemente dalla pratica progettuale architettonica, fu meno influenzata dalle imposizioni del partito comunista ungherese: ne è testimonianza evidente la tendenza di creare piccoli o grandi cortili ornamentali – i cour d’honneur⁷⁴ – sul fronte stradale degli edifici, arretrando la facciata verso il fronte dell’isolato e creando giardini sul fronte stradale, interrompendo l’austerità e la severità che caratterizzavano le architetture⁷⁵. Inoltre, negli anni Cinquanta, la progettazione di giardini frontali o di cortili per condomini era un compito nuovo, mai esistito fino ad allora, al quale si richiedeva la separazione dalla strada urbana, la presenza di campi da gioco, aree ricreative, strutture sportive e, soprattutto, che fosse economico. Imre Ormos, in quanto progettista di giardini e architetto del paesaggio, enfatizzò lo sviluppo di una stretta connessione con la pianificazione urbana al fine di creare spazi verdi con varie funzioni ricreative ed ecologiche e migliorare gli ambienti di vita, dando una propria interpretazione dei cambiamenti in atto:



Fig. 31. Dan Kiley, Miller house and garden plan

“I cambiamenti nel paesaggio formale del giardino erano evidenti nel lavoro di individui e piccoli gruppi di designer. C’è stato un periodo in cui, oltre alle masse architettoniche semplificate, si è cercato un grande movimento del giardino. In contrasto con i grandi piani e le linee rette degli edifici, l’ambiente del giardino era dominato da una rete di curve ondulate e vorticose, seguite da un rallentamento: sul piano del giardino – e nelle sue piccole opere architettoniche –, le forme degli edifici riecheggiavano nelle forme di base, ma la loro rigidità era alleviata – nei buoni esempi – dalle masse di materiale vegetale con la loro pittoresca plasticità e i variegati effetti di colore e ombra”⁷⁶.

In questo clima e con tali prerogative, la progettazione di nuovi parchi o la ristrutturazione di quelli esistenti si configurò certamente come un lavoro fondamentale, ma non strettamente connesso ai piani di ristrutturazione e ricostruzione delle città e, dunque, non del tutto prestigioso. All’inizio degli anni Cinquanta i parchi, il cui progetto era basato su bandi di concorso, erano impostati sul modello sovietico, continuavano a rivestire il ruolo di catalizzatori sociali ospitando istituzioni culturali, strutture sportive e parchi giochi per bambini, seguendo quello che era il pensiero eugenetico tedesco⁷⁷, con un disegno del paesaggio integrato con l’ambiente naturale dagli spazi tranquilli e di relax, ma che seguiva una rigida solennità ed una simmetria strutturata sull’asse degli edifici all’intorno. Certamente non trascurabile era anche il fatto che il lavoro di giardinieri e paesaggisti che si erano formati nelle aree di lingua tedesca del continente ha prevalso nei primi decenni del Novecento, sia per quanto riguarda i giardini privati che quelli pubblici. Seguendo le direttive e le lezioni impartite dai progettisti delle aree germaniche, vennero realizzati numerosi spazi verdi a Budapest, influenzati anche dalle discussioni internazionali sulla modernizzazione degli spazi verdi privati e pubblici, il loro ruolo ed uso per l’auto-rappresentazione nazionale. La Budapest successiva alla Seconda Guerra Mondiale continuava ad essere povera di spazi verdi urbani e giardini e ancor meno erano i parchi urbani; oltre a quelli storici della Capitale – il giardino dell’Isola Margherita, il Városliget ed il Népliget – bisogna aspettare gli anni Sessanta per vedere la realizzazione di un nuovo parco: il Gellérthegy Jubileumi Park. Progettato tra il 1962 ed il 1963 per celebrare il ventesimo Anniversario della Liberazione dalle truppe sovietiche, il parco è stato concepito con lo scopo specifico di creare un ambiente di alta qualità sulla cima delle Colline Gellért, tra l’altro uno dei siti più rappresentativi della città. Uno degli investimenti architettonici paesaggistici più eccezionali della sua epoca, evidente sia dalla scelta della sua posizione unica sia nei materiali da costruzione di alta qualità utilizzati⁷⁸, oltre al gran numero di opere d’arte collocate al suo interno ed alla vegetazione che richiedeva costante manodopera. L’architettura paesaggistica ungherese, come quella di tutta l’Europa Centrale ed Orientale, com’è stato detto, era molto indietro rispetto alle tendenze internazionali e pochissimi sono gli esempi di parchi moderni in Ungheria; considerando le circostanze particolari della sua costruzione è molto probabile che il Jubileumi Park sia una delle opere architettoniche paesaggistiche più significative del secolo. È chiaro anche come lo sviluppo economico più tardivo, lento ed irregolare, provocò un ritardo

di applicazione di teorie, stili e tendenze architettoniche europee in Ungheria che comunque fu in grado di portare avanti realizzazioni domestiche originali: per primo grazie a Béla Rerrich, architetto formatosi attraverso viaggi di studio in Inghilterra, Germania e Francia i cui interessi erano incentrati sulla produzione di architettura del paesaggio che mirasse all'unità tra casa e giardino, tra spazi interni ed esterni⁷⁹. Aveva evidenziato che i parchi, nei periodi precedenti, erano stati creati con puri scopi decorativi e per una gamma limitata di clienti, mentre il design degli spazi pubblici avrebbe dovuto soddisfare una forte agenda sociale e funzionale, ispirandosi agli esempi americani, i primi, secondo il paesaggista, ad essere stati in grado di raggiungere questi obiettivi. L'invito di Rerrich a *“democratizzare gli spazi urbani in modo che le bellezze e i piaceri dei parchi servissero la più ampia varietà di visitatori”*, sostenendo tra l'altro che *“la socializzazione del verde pubblico è uno dei compiti più importanti del nostro tempo; non è più da rimandare”*⁸⁰.

Fortemente collegato a *La cultura dei Giardini* del XX secolo di Leberecht Migg, scritto nel 1913, il quale considerava gli spazi aperti pubblici come strumenti per educare i cittadini tedeschi e soddisfare i bisogni degli utenti. Mentre in questa zona dell'Europa la progettazione moderna del paesaggio interessò un gran numero di spazi aperti al pubblico – soprattutto cimiteri, complessi sportivi e ludici – spesso connessi con varie strutture ed istituzioni pubbliche, scuole, impianti sportivi ed industriali, il lavoro di progettazione dei giardini privati era praticamente quasi del tutto inesistente nell'Ungheria del secondo dopoguerra. Contrariamente a quanto stava accadendo invece in America, dove la tranquillità domestica ed il design del giardino divenne la prerogativa della maggior parte dei professionisti del paesaggio, in particolare in California⁸¹, non mancando comunque la realiz-



Fig. 32. Szent Gellért szobor, Collina di Gellért

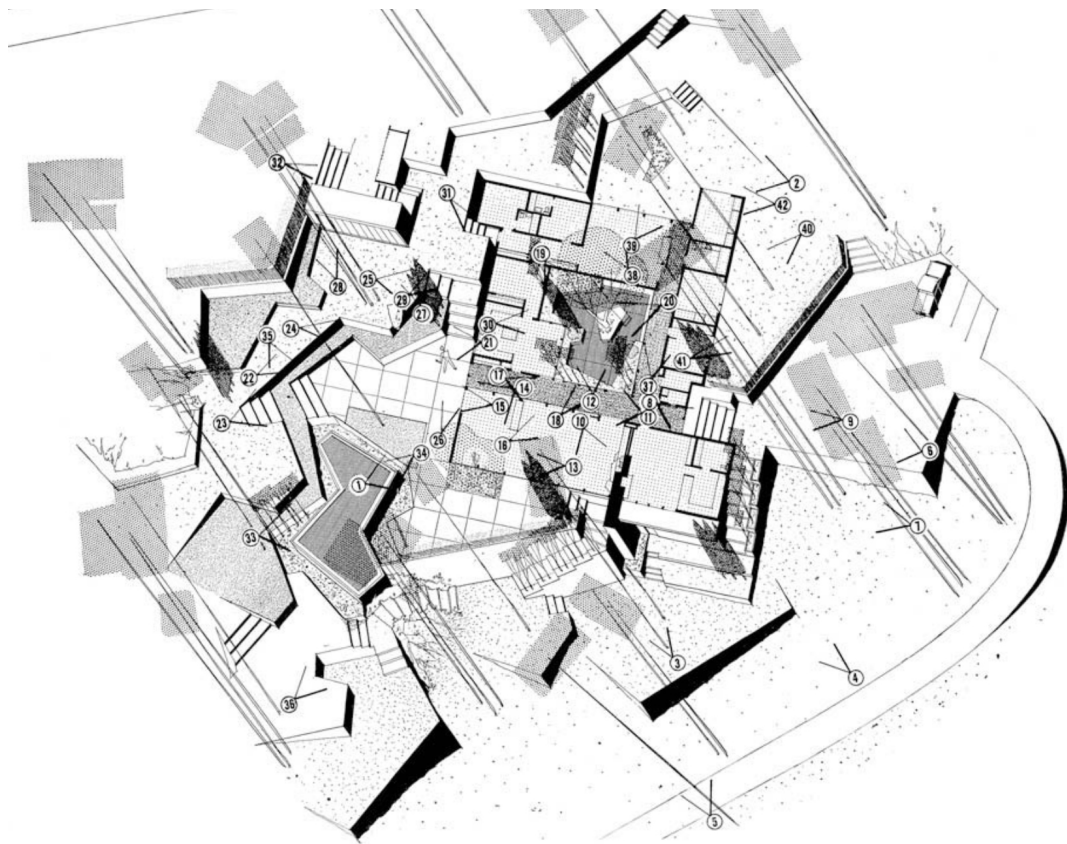
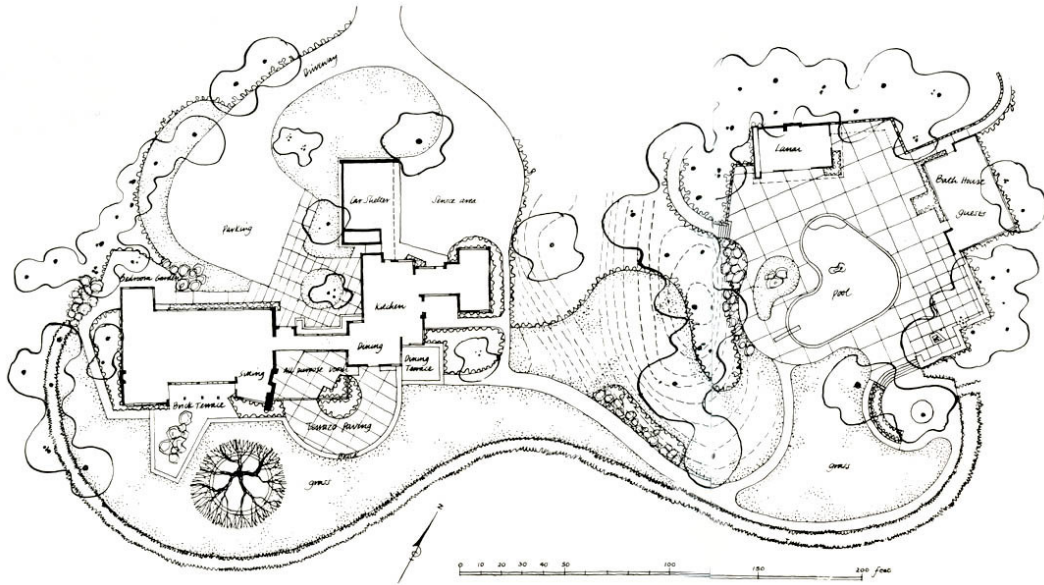


Fig. 33. *In alto*. Thomas D. Church, Donnell Garden
Fig. 34. James C. Rose, Zheutlin, 1956

zazione di progetti di natura pubblica, commerciale, istituzionale ed aziendale. I giardini progettati tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento erano il grande esempio americano di “vita spensierata da vivere all’aperto” in un continuum dello spazio chiuso verso l’esterno; era una progettazione che portava i riflessi dell’esperienza europea e che interagiva con le idee di Olmsted, Manning e Vaux che nella loro tradizione brillante, erano ormai considerati obsolescenti. I tempi moderni richiedevano infatti una progettazione moderna e soprattutto che fossero realizzati giardini come luoghi di svago, di divertimento, spazi tridimensionali dal design dinamico e mai statico, che dessero maggiormente la concezione di spazio da vivere. L’importanza di creare *spazi per le persone* mosse tre giovani architetti, formatisi alla scuola di Harvard, ad occuparsi della progettazione del paesaggio, nel loro tentativo di progettare un’architettura che fosse maggiormente in accordo con la vita presente e integrando l’interno con l’esterno, utilizzando nuovi materiali, rispondendo maggiormente alle esigenze domestiche americane, sviluppando un linguaggio nuovo unendo forme moderne ad una sensibilità classica e che offrirono un modello ed un metro rispetto al quale si potrebbe giudicare il design del paesaggio nazionale ed internazionale dal Novecento fino ai giorni nostri. Secondo Marc Treib, professore emerito di architettura alla M.A. Design dell’Università della California ed uno dei più importanti teorici dell’architettura del paesaggio, è nelle opere di questi tre paesaggisti che possono essere rintracciate le fila del paesaggismo moderno:

“Negli anni Trenta tre architetti del paesaggio – Garrett Eckbo, Dan Kiley e James Rose – perseguirono l’integrazione dell’architettura del paesaggio all’interno del più vasto movimento modernista, cercando di disegnare paesaggi che fossero in maggiore assonanza con la vita contemporanea.”⁸²

I tre, scrissero una serie di articoli sottolineando il loro approccio al design, ampiamente pubblicati nelle riviste *Pencil Points*, *House Beautiful* e *Home and Garden*, ma soprattutto, tra il 1938 ed il 1941, furono autori di una serie di saggi raccolti in *Architectural Record*⁸³, delineando idee innovative per il paesaggio classificandolo in base alle risorse utilizzate in: *urbano* per l’industria, *rurale* per l’architettura e *primordiale* per quelle aree incontaminate o sfruttate solo superficialmente ma che comunque sono state in grado di garantire lo sviluppo dell’uomo aumentandone notevolmente la produttività e costituendosi come spazi atti all’incremento di ambienti in modo ancora più elevato. Erano mossi dai presupposti che ogni ambiente possedesse al suo interno prerogative, propri modi di sviluppo e determinate attività da svolgere al loro interno. Le loro idee e la filosofia che vi era dietro rapidamente presero piede tra il pubblico in generale e tra gli altri architetti e designer, muovendo verso la ricerca di nuove forme per la progettazione appropriate per i nuovi giardini che l’epoca moderna chiedeva loro di progettare. Alla scuola di Harvard avevano sentito parlare il nuovo preside Walter Gropius, ex direttore del Bauhaus in Germania, di un nuovo approccio all’architettura, la quale presentava l’opportunità di sviluppare nuove forme, piuttosto che affidarsi ai modelli tradizionali delle *Beaux Arts*; parlava loro di *forma che segue la funzione*⁸⁴ e che progettare secondo uno stile era artificiale ed inappropriato.

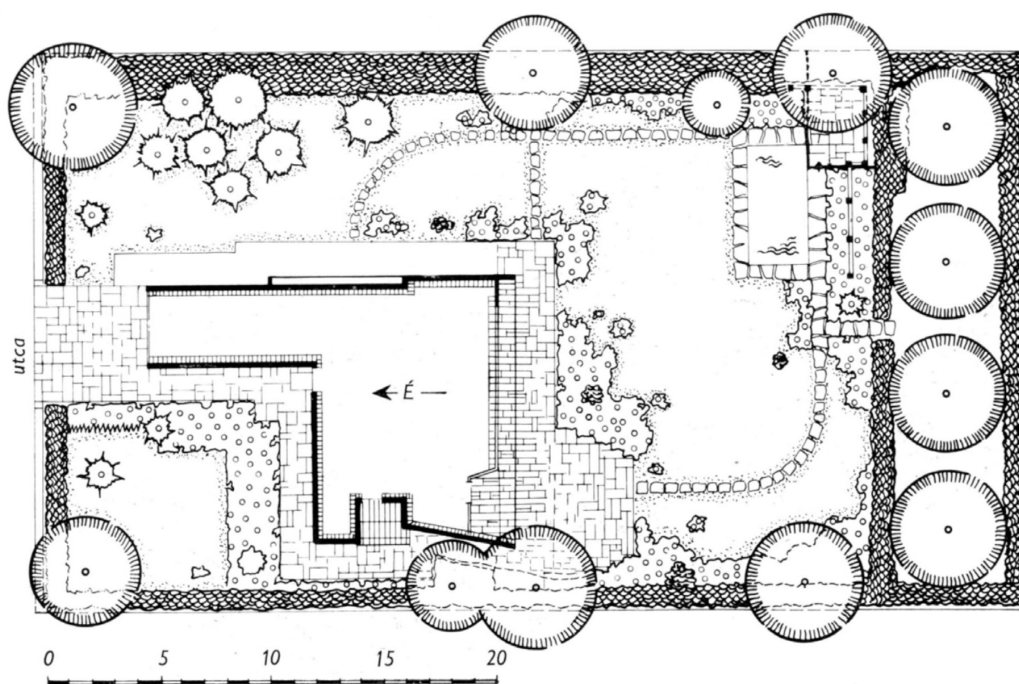
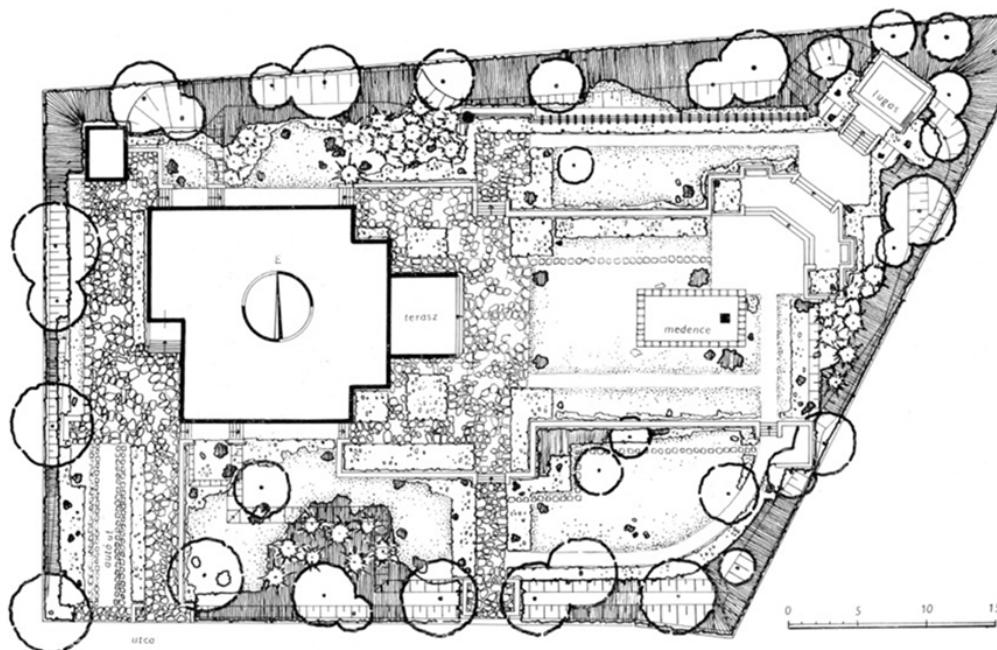


Fig. 35. In alto. Imre Ormos, Giardino della Casa della cultura
Fig. 36. Imre Ormos, Giardino della casa di famiglia

In Ungheria è con Béla Rerrich che si è gradualmente guadagnato slancio rispetto ad approcci più tradizionali; i suoi progetti dalla disposizione formale rigorosa e simmetrica, spingevano verso l'appello “*la funzionalità prima di tutto*”, riuscendo a richiamare l'attenzione sulla necessità di creare spazi verdi sulla base di un concetto coerente e pianificato. Per primo ha introdotto in Ungheria nell'epoca moderna termini come *sistemi di parchi* e *spazio aperto*, non più come pure compito orticolo, ma come parte integrante dell'architettura urbana. Ma è soprattutto con Imre Ormos che l'idea di *giardino funzionale* acquista grande importanza nel territorio magiaro. Il suo contributo è stato determinante non solo per il rinnovamento del design del giardino ungherese, ma anche nello sviluppo della teoria dell'arte dei giardini come nella fondazione dell'unità tra pianificazione urbana e architettura del giardino. In contemporanea con il diffondersi delle forme spaziali morbide – parallelamente riprese dai nuovi stili pittorici avanguardistici – l'architetto ha elaborato una nuova forma di giardino, già ampiamente diffusa nel contesto internazionale, chiamata da lui stesso *senza tensione*⁸⁵.

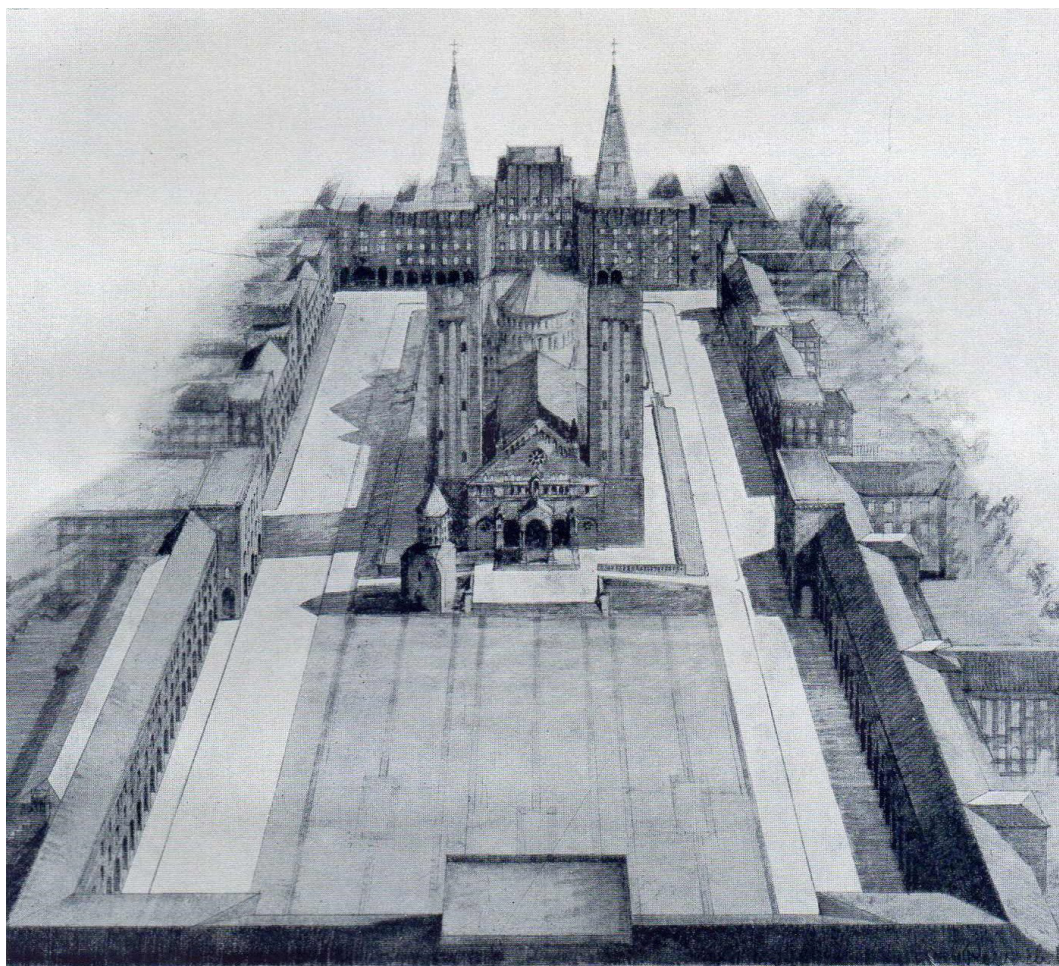


Fig. 37. Béla Rerrich, Dóm térre, 1930

Nella sua visione innovativa, il giardino non era semplicemente lo spazio aperto costruito e sapientemente organizzato, ma anche il luogo in cui si stabilivano i legami con la natura, per cui i colori e l'uso vario delle piante, contribuivano a dissolvere il chiaro ordine geometrico dei progetti. La sua idea era infatti quella di formare lo spazio sulla base dei principi della geografia vegetale naturale, la cui ricchezza ed i colori che la caratterizzavano, avrebbero creato una sorta di destrutturazione dell'ordine compositivo, sottolineando dunque, tra i fondamenti della progettazione, non solo forma e funzione, ma anche corretto uso ed integrazione della vegetazione. Ormos ha realizzato spazi belli e colorati, decorati e organizzati con piantagioni varie, alla stregua di impressionisti o puntillisti francesi, producendo una varietà maggiore di effetti, colori, trame, allontanandosi dalla monocromia di determinate specie che fino a quel momento avevano condizionato gli esiti della progettazione. Creò fino al 1945 un centinaio di giardini pubblici, piazze urbane, ville e case, considerando lo spazio naturale estensione dell'edificio, una sorta di spazio esterno o sistema spaziale in grado di completare, ingrandire ed estendere le funzioni degli spazi interni verso l'esterno. I suoi giardini erano basati su un'attenta progettazione e su un ordine spaziale ben strutturato, creando spazi utili, comodi, ordinati, decorati con piantagioni ricche e varie, realizzando ogni volta una sorta di *giardino da collezione*⁸⁶ – contente alberi rari, un ricco repertorio di vegetazione perenne e collezioni di fiori speciali – primo dei quali fu la villa per Ernő Mihályfi a Buda, in cima alla Rózsadomb. Iniziata nel 1936 dimostra chiaramente quello che era il modo di pensare e lo stile di Ormos, in cui l'armonia tra casa e giardino è enfatizzata dalla creazione di un giardino roccioso naturale, a servizio della ricreazione del proprietario e della collezione delle specie arboree da lui amate. In contemporanea anche Garrett Eckbo, coi suoi primi progetti e testimonianze scritte, aveva posto l'uso delle piante tra i principali assiomi della progettazione⁸⁷, per le loro qualità individuali e come entità botaniche e scultoree: le piante per Eckbo avrebbero dovuto modellare lo spazio ed essere a loro volta modellate equivalentemente agli interni degli edifici e, essendo indispensabili per la costruzione dello spazio, erano considerate anche elementi strutturali. Da questo nuovo rapporto tra vegetazione ed architettura emerge un design sorprendente ed in continua evoluzione, in cui l'uso del colore, come sottolineato anche da Marc Treib, non era più specificatamente decorativo ed ornamentale, ma anzi la sua applicazione doveva essere ben studiata per contribuire all'integrità spaziale del design, per rafforzare piuttosto che interrompere il concetto di paesaggio, arricchendo e rafforzando la struttura del giardino, il suo vocabolario e l'uso stesso che se ne faceva. Oltreoceano, alla fine degli anni '30, sia nell'America del Nord che in quella del Sud, c'è stata un'importante tendenza all'autocoscienza nella progettazione dei giardini e *“una nuova generazione di architetti del paesaggio ha cominciato a progettare per stili di vita indigeni che dovevano meno all'Europa di prima”*⁸⁸, mentre contemporaneamente accoglieva gli emigrati modernisti dall'Europa – Mies van der Rohe⁸⁹ e Gropius giusto per citarne alcuni. I paesaggisti *“assorbono il modernismo europeo, ma lo usarono creativamente in combinazione con i loro stili nazionali e le esigenze climatiche dei loro paesi [...] aiutando in questo modo a sviluppare stili nazionali propri”*⁹⁰. A differenza dell'architettura modernista europea, il cui unico scopo

era quello di migliorare le condizioni abitative, in America si evince fin da subito, la volontà di migliorare la vita pubblica delle persone e delle città attraverso la progettazione del paesaggio. Inizialmente la questione era stata posta come un adeguamento di stile in relazione al tempo ed alla cultura artistica in voga, solo successivamente si è iniziato a parlare di *scopo pubblico*, definendo per la disciplina tre caratteristiche fondamentali: la regolarità piuttosto che la simmetria assiale come mezzo per ordinare il disegno, lo spazio come fine qualitativo ed il rifiuto di qualsiasi tipo di ornamento, affidato solo successivamente alle piante



Fig. 38. Frederick Law Olms



sted, Central Park, New York



Fig. 39. Heinrich Nebbich



en, Városliget, Budapest



Fig. 40. Gellért-hegy, Budapest



Fig. 41. Lawrence Halprin, Keller Fountain, Portland, 1970



Fig. 42. Imre Ormos, Villa in Via Csalán



Fig. 43. Garrett Eckbo, ALCOA Forest Garden



Fig. 44. James Corner, High Line, New York

“Improvvisamente il mondo sta parlando paesaggistico. Lo abbiamo sempre saputo: ora è il momento di dirlo”

N. Johnson, Postmodernism – Question non to ask, 1982⁹¹

II.3. Il Sublime Postmoderno

Il *testo* paesaggistico negli anni Settanta, in Europa come in America, si sviluppa in un contesto storico, culturale e sociale di profonda crisi e di una reazione generale nei confronti del Movimento Moderno. È forse per la prima volta nel corso della storia – non solo progettuale e paesaggistica – che un confronto tra Europa Centrale e Stati Uniti d’America risulterebbe alquanto superfluo. L’urbanizzazione massiccia aveva trasformato tanto la natura quanto il paesaggio: in Europa Centrale, ancora alle prese con la ricostruzione post guerra, le incursioni efferate del progresso scientifico avevano fatto emergere nuove riflessioni riguardanti il senso dei luoghi, ormai perduto; in America, mentre precedentemente era l’urbanizzazione a controllare la crescita urbana, era adesso la *sub-urbanizzazione* a dominare, con lo spostamento delle famiglie della middle-class dalle downtowns, caotiche e affollate, ai quartieri periferici, più tranquilli. La durevolezza delle industrie, delle macchine e delle scelleratezze portate dall’avvento di una *nuova era*, dai “mostri” che obbedivano all’unico ordine di funzionalità – con forme, volumi e *verde* imposti – avevano portato con loro il monito di una redistribuzione degli spazi ed una nuova progettazione più attenta ai bisogni contemporanei. La città europea, orfana di una metrica spaziale chiara e precisa, senza una continuità figurativa, caotica e carente di aree naturali ormai relegate agli spazi residuali delle nuove infrastrutture, necessitava più che mai di una riconversione, e le famiglie americane, che vivevano in villette unifamiliari dotate di tutti i comfort ed in quartieri caratterizzati dall’uniformità dello spazio

antistante la proprietà, erano immersi in un impersonale e mediocre riproduzione in serie, privi di bellezza, grazia ed eleganza – termini che non incontravano il favore di una generazione che ambiva più a soluzioni progettistiche e paesaggistiche economiche e che si accontentava di vivere la vita nella cornice di un'architettura vernacolare dozzinale. Ci troviamo di fronte ad un profondo cambiamento che riguarda da vicino l'architettura, il progetto dell'urbano e, naturalmente, l'architettura del paesaggio, ma che trova – forse in misura maggiore – in ambito estetico e stilistico un terreno piuttosto emblematico. A partire dagli anni Settanta, con l'avvento del *Postmodernismo*⁹², la concezione moderna di progresso viene sormontata dall'avvento di scetticismo, dall'ironia e dal paradosso: se fino a quel momento il pensiero modernista si basava su postulati di razionalità e funzionalismo, su soluzioni stilistiche e progettuali uniche ed univoche legate alla specificità dei luoghi, la società postmoderna si trovava a fare i conti con la perdita dei grandi ideali che da sempre l'avevano caratterizzata e condizionata e di cui non si riconosce nemmeno più l'esistenza, manifestandosi una sorta di esaurimento delle “*narrazioni estetiche*”⁹³, un'assenza di elementi saldi e una progressiva evidenza del loro valore relativo contingente. L'ultimo sviluppo industriale del Novecento – condizione preminentemente occidentale – aveva fatto emergere una percezione del tempo e dello spazio rivoluzionata e con l'acquisto poi da parte dei mass media di un'influenza sempre maggiore, era stato posto l'accento sui mezzi piuttosto che sui fini dell'azione, ed ovviamente, la progettazione paesaggistica subì anch'essa cambiamenti. Parchi e giardini avevano perso la loro capacità di veicolare messaggi e di essere testimoni di coinvolgimenti pubblici o di ricoprire il grande ruolo che era stato loro attribuito quali spazi della socialità dei periodi precedenti. I parchi pubblici paesaggistici erano stati sostituiti dal *verde urbano* e dal *verde attrezzato*, senza uno specifico pensiero critico ed estetico dietro, ma l'esatta esecuzione di standard urbanistici, ed in più, la perdita di riferimenti stabili si è poi abbattuta anche sui luoghi cardine frequentati durante la vita. I *nonluoghi*⁹⁴, quegli spazi che innumerevoli persone attraversavano e senza alcun sistema di valori erano ormai diventati sempre più diffusi, “*ne rappresentano l'epoca, ne danno una misura quantificabile ricavata addizionando le vie aeree, ferroviarie, autostradali e gli abitacoli mobili detti mezzi di trasporto*”. Gli architetti del paesaggio già negli anni Quaranta e Cinquanta avevano avanzato teorie di superamento del moderno, ma è solo sul finire del secolo che il Postmodernismo comincia ad assumere un ruolo centrale ed una chiarezza di significato. Con il fallimento della progettazione che “*negava il contenuto simbolico dell'architettura ed enfatizzava la sua forma astratta*”⁹⁵, il degrado ambientale risultato di un eccessivo sviluppo economico e tecnologico dell'uso del territorio, il crollo delle Avanguardie soppiantate dalla Pop Art e dalla Minimal Art, e con il linguaggio semplice delle immagini, in aggiunta a quello distaccato e talvolta aggressivo delle pubblicità, si è riusciti a dare ad oggetti significati differenti a seconda del contesto in cui essi venivano collocati. La costante esposizione ad immagini della fine del XX secolo si rifà ad una dimensione culturale e sociale specifica, legata alla tecnologia delle comunicazioni elettroniche che, loro malgrado, riuscivano a diffondere una più ampia diversità di idee, contribuendo ad uniformare e raggiungere le minoranze culturali e sottoculture che irrimediabilmente ancora costituivano una

parte dominante della società. In questa prospettiva, anche gli spazi urbani, reduci di una nuova Rivoluzione Industriale, la *Rivoluzione Tecnologica*⁹⁶, conquistano con parchi e giardini, quegli spazi vuoti, anonimi ed inquinati, utilizzandoli come collante fra i vari pezzi di città ed il loro ripensamento diventa importante strumento per una politica strategica di riqualificazione non solo *green*, ma anche esteticamente significativa, in una mescolanza di generi e complessità morfologica che ancora oggi qualsiasi tipo di classificazione risulterebbe complicata⁹⁷. Il modernismo che fino al secondo dopoguerra era stata la pratica dominante, che aveva esso stesso rappresentato una critica ed un avanzamento rispetto alle vecchie culture e rappresentazioni artistiche sempre più anacronistiche, stava allo stesso tempo iniziando ad essere ormai perentoriamente morto⁹⁸. La pratica di separazione dei mondi soggettivi e oggettivi dell'essere ed una quantomeno parziale compenetrazione di *soggetto-oggetto*⁹⁹, fu preferita al semplice basarsi sulla soggettività e ricercare uniche soluzioni per singoli progetti. Mentre la filosofia centrale del modernismo cercava di creare la forma perfetta su un sito vuoto o aperto, con un programma fisso che riguardava forme e funzioni ed allontanandosi dai vecchi stilemi del passato, il Postmodernismo abbracciava storie locali, culturali, artistiche ed ecologiche ad ampio raggio, insieme alle altrettanto diverse esigenze dei potenziali utenti. I progetti di architettura del paesaggio postmoderni, invece di cancellare le prove degli usi passati nei paesaggi e rifiutare la storia, spesso conservano frammenti del passato o riciclavano materiali particolari per evocare o fare riferimenti ad un uso precedente.

“(Il Postmodernismo) conosce la penuria, conosce l’inflazione e la svalutazione. È consapevole dell’aumento dei costi degli oggetti. E così scava, saccheggia, ricicla il passato. Il suo metodo è la sintesi più che l’analisi. È uno stile libero e gratuito. Giocoso e pieno di dubbi, non nega nulla, tollera l’ambiguità, la contraddizione, la complessità, l’incoerenza, è eccentricamente inclusivo. Imita la vita, accetta la goffaggine e la crudezza, prende una posizione amatoriale strutturata dal tempo piuttosto che dalla forma, si preoccupa del contesto piuttosto che dello stile, usa la memoria, la ricerca, la confessione, la finzione – con ironia, capriccio e incredulità”¹⁰⁰

Come ne caso, ad esempio, dei cosiddetti *Giardini nostalgici* ungheresi, che usano l’ornamento per *vestire* la struttura e la geometria di base, nel tentativo di creare varietà formale, richiamando modelli storici ed echi del Rinascimento e del Romanticismo. La loro composizione e le loro decorazioni evocano il mondo passato in forme contemporanee, senza però un vero e proprio gesto artistico, negando l’autarchia dell’utilità e risultando semplicemente come un gioco formale. L’Infopark a Lágymányos, istituito nel 1996 sul territorio ospitante l’Expo, in collaborazione con l’Università della Tecnologia di Budapest Eötvös Loránd, mostra le caratteristiche tipiche di questa tendenza: elementi individuali in un insieme giustapposto, formati da unità spaziali separate le une dalle altre, intenso ornamento vegetale – quasi sovradimensionato – e mancanza di gerarchia tra le parti. Senza assi, né simmetrie, ogni dettaglio è ugualmente importante ed autonomo risultando nel suo complesso un giardino paesaggistico, un ambiente curato e piacevole per le passeggiate,



Fig. 45. *In alto*. Infópark, Budapest
Fig. 46. Robert Irwin, Central Garden, Getty Museum

richiamando i giardini formali francesi come quelli naturalistici inglesi nelle forme e nella composizione del disegno di base. Dall'altro lato dell'oceano, un esempio tipico di giardino postmoderno americano, anch'esso in un certo senso nostalgico, è il Central Garden, all'interno del Getty Center, dell'artista Robert Irwin: originariamente immaginato dall'architetto Richard Meyer come un anfiteatro romano con un peristilio bisecante e un laghetto circolare da osservare da una terrazza panoramica, la visione del giardino cambiò quando all'espressione assertiva e all'ordine dominante del linguaggio formale dell'architettura si pensò ad uno spazio autonomo, che prendeva spunto dal sito ma allo stesso tempo anche dalle circostanze che stavano attorno. Anche il Central Garden può essere considerato come una combinazione di frammenti di giardini del passato in una nuova espressione, definendo una realtà completamente diversa, assente da qualsiasi desiderio revivalista. Non è semplicemente un prodotto del tempo e del luogo, ma piuttosto un punto di partenza alternativo per la *ri*-creazione dello stesso. Rifiutando le formalità delle architetture circostanti, mostra un'organizzazione referenziata composta da spirali e curve – forme *biomorfe* chiamate nella contemporaneità – che non si discostano molto dai parterre francesi e che adattandosi alle forme presenti lo contraddistinguono come il primo esempio di giardino *site specific*¹⁰¹. L'architettura paesaggistica del Postmodernismo non a caso, spinge verso un *ritorno nostalgico*, una via di fuga dall'incertezza dei tempi contemporanei, una sorta di reazione alla tecnologia moderna, anche perché la forte accelerazione impressa alla crescita urbana nella seconda metà del Novecento, in Europa come in America, aveva causato problemi di degrado ecologico ambientale e sociale di luoghi e paesaggi, 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 territori periurbani e che pare trovi, ancora una volta, nella progettazione del paesaggio il punto di partenza per la risoluzione degli stessi. Nonostante il consumismo, la mercificazione dei beni e il fallimento degli schemi precedenti, in questi anni è l'*informazione* a diventare il bene principale, basandosi essenzialmente su *qualità, memoria ed identità*, i valori più significativi che da sempre avevano interessato le trasformazioni urbane, ma che diventano alla fine del Novecento importanti strumenti di *rifigurazione*, base essenziale per la progettazione delle aree naturali, efficaci principi chiaramente estetici e punti fermi per la ricostruzione dell'immagine delle città. Una via possibile per recuperare valori saldi era il ripensamento proprio di parchi e giardini. L'architettura del paesaggio dalla fine del secolo in poi, non era stata più destinata solo ad occupare il centro di un tessuto urbano consolidato o manifestare il benessere economico e sociale: se in passato il *contenitore chiuso* faceva da cornice e da sfondo a tenute di proprietà e residenze private di altolocati e borghesi, luoghi privilegiati per manifestazioni culturali o politiche e teatro dell'identità locale, le possibilità nella storia contemporanea hanno avuto un notevole ampliamento, in risposta anche alle nuove e mutate necessità e condizioni della società. Infatti:

*“I giardini erano visti come un necessario sollievo e contrasto agli elementi dell'ambiente costruito della città [...] È chiaro che il valore dei giardini per le persone che li usano va ben oltre i puri usi utilitaristici. Il giardino ha anche considerevoli valori emotivi, psicologici, curativi e persino spirituali per molte persone”*¹⁰²

Al dato puramente quantitativo viene nuovamente affiancato quello qualitativo, tradotto nella creazione di nuovi strumenti capaci di indirizzare le politiche di progettazione e la traduzione di nuovi spazi aperti nel segno dell'*ecologia* e dell'*ambientalismo* e con essi dalla moltitudine di fattori culturali e soggettivi, dipendenti dall'immaginario e dalle tradizioni appartenenti alle diverse epoche storiche, dalle varie realtà culturali e dalle singole comunità componenti un determinato territorio. Ma da non sottovalutare è il fatto che la società di fine secolo è composta da una moltitudine diversificata di frammenti e se esiste una giusta definizione – con gli innumerevoli, differenti e sovrapposti idiomi con cui si esprime – è sicuramente incertezza, variabilità, flessibilità, ma soprattutto *indeterminatezza*, questione “*ineludibile, data la velocità, l'ampiezza e l'intrinseca imprevedibilità dei cambiamenti che investono i contesti europei*”¹⁰³ tanto quanto quelli transoceanici. L'indeterminatezza inizia a rappresentare non solo il contesto culturale e sociale, ma anche quello progettuale: resistendo come laboratori per nuove sperimentazioni – non più solo in relazione al carattere di catalizzatori sociali o come manifestazione di rivalse di una Natura perduta o ancora come ricongiunzione dell'uomo al suo legame naturale in qualsiasi forma – parchi e giardini si sono aperti sempre più verso il costruito, imponendosi quasi come elementi primari di costruzione di nuove società e nuovi paesaggi. Nelle città del XXI secolo la questione ecologica ed ambientale è stata assunta come paradigma e la qualità fatta dipendere più saldamente proprio dalla configurazione del sistema degli spazi aperti. Ed i processi di modernizzazione e rigenerazione urbana hanno scelto come parametro di qualità estetica la compenetrazione tra memoria, identità e valore culturale e, alla specificità di architetture paesaggistiche fortemente investite di contenuti formali, di risposte univoche e definitive, sono stati contrapposti sistemi reversibili, indeterminati e non più portatori di soluzioni immutabili. Differentemente dal Modernismo, la cui caratteristica era quella di *mettere le cose in scatola*, i tempi postmoderni richiedevano una natura libera da schemi ed imposizioni: la Natura rientra in città, diventa ormai essa stessa paesaggio e diviene materiale strutturante vivente e nuova strategia progettuale, dopo decenni di asettico, pratico, ideologico verde urbano. Le questioni hanno iniziato a riguardare sempre più da vicino il lavoro di architetti e paesaggisti che, trasformando parte dello spazio e assumendolo come materia prima degli interventi, incoraggiavano ad un uso differente di esso e soprattutto a pensarlo come opera d'arte. Diventando *luoghi per abitare le città*, parchi urbani e giardini diventano strumenti attivi per l'attività di ripristino e rottamazione delle infrastrutture dell'era industriale giunte ormai alla fine della loro vita utile. I *Drosscape*¹⁰⁴, come soprannominati da Alan Berger, avevano come obiettivo principale quello di “*orizzontalizzazione intorno ai centri urbani verticali*”, rifiuti postindustriali “*né intrinsecamente cattivi né buoni, ma un risultato naturale della crescita industriale*”¹⁰⁵ e che sovvertono la lezione moderna secondo la quale *la forma segue la funzione* in *la funzione segue la forma*. L'esempio forse più emblematico è il progetto sorto sul territorio di un ex mattatoio degli anni Ottanta ad opera di Bernard Tschumi, basato sulla concezione rivoluzionaria di una strategia de “*il più grande edificio discontinuo del mondo*”¹⁰⁶. Il territorio che comprendeva il Museo della Scienza e dell'Industria, la Città della Musica e la Grande Hall per le esposizioni insieme alla sala dei concerti, è

stato trasformato nel famoso Parc La Villette, scindendo l'architettura dalla sua teoria e sostituendo i frammenti di altre discipline, allontanandosi radicalmente dalle teorie moderniste. Con l'applicazione delle strutture organizzative in punto, linea e superficie, viene creata una struttura indipendente nelle sue parti, composta da vari pezzi dello stesso materiale, proponendo una forte struttura concettuale e contemporaneamente suggerendo combinazioni e sostituzioni multiple, un modo emblematico di concepire l'architettura come *scenografia* e lasciando la possibilità di accogliere movimenti, azioni ed eventi a completo servizio dei fruitori. Come altro esempio eclatante di una riconversione riuscita è quello della Ruhr, che si è impegnata dal 1989 al 2010 in un programma pubblico di esposizioni di un patrimonio industriale d'eccezione – l'Emscher Park – diventando poi la prima regione “Capitale europea della cultura”. A partire da Essen, una conurbazione di cinquantatré città si è così trasformata in un formidabile polo culturale e artistico, ha fatto nascere un grande parco paesaggistico che mescola sviluppo urbano, riconversione del patrimonio industriale, arte e architettura. Le trasformazioni delle infrastrutture industriali che mescolano sistemi di parchi, attrezzature per lo sport ed il tempo libero, percorsi naturalistici e spazi per la comunità, ha ovviamente interessato anche l'Europa Centrale e gli Stati Uniti d'America. Il primo progetto di rigenerazione in Ungheria che mira alla conservazione di un intero complesso industriale, è stato istituito per ospitare una mostra sulla scienza e la tecnologia per celebrare il millennio della creazione dello stato ungherese nel bacino dei Carpazi. Intitolata *Dreamers of Dream: Hungarians of Worldwide Significance*, la mostra ha aperto nel 2001 in un gruppo di edifici riutilizzati sul sito dell'ex centrale elettrica Ganz. I progettisti hanno preso in considerazione la questione del paesaggio, rivitalizzando e convertendo l'ambiente contaminato in uno attraente e significativo, che ha avuto un impatto molto positivo sugli abitanti del quartiere. Invece di una fabbrica abbandonata e fortemente inquinata, ha trovato vita un piacevole spazio pubblico, il Millenárís Park, con ottime strutture in un paesaggio verde unico.

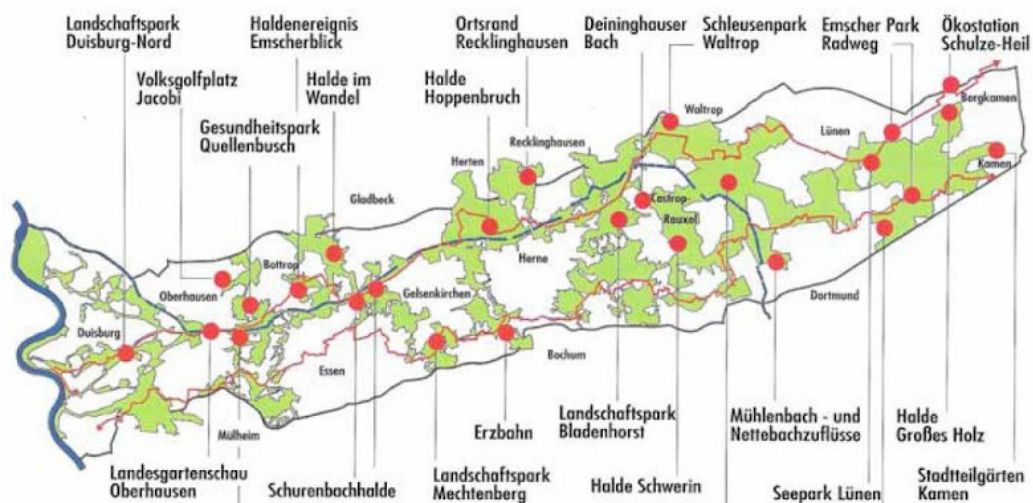


Fig. 47. Emscher Park Plan



Fig. 48. *In alto*. Millenáris Park, Budapest
Fig. 49. Richard Haag, Gas Work Park, Seattle

Il suo grande successo ha ispirato altri lavori di riconversione di vecchie infrastrutture nel Paese, come la fabbrica di ceramiche nel quartiere culturale di Pécs, creata nella metà del XIX secolo da Vilmos Zsolnay, che seguendo l'esempio del Millenáris, ha trasformato gli edifici e la villa del proprietario in una grande varietà di attività culturali, rappresentando un importante contributo alla vita culturale della città, oltre a fornire prestigiosi spazi per la comunità in un ambiente rinnovato. In America è il Gas Work Park di Richard Haag a rappresentare il processo di *de-industrializzazione* diventato ormai un'icona per gli abitanti di Seattle, e non solo. Costruito sul sito di un ex impianto di glassificazione del carbone, aperto nel 1975, incorpora elementi del vecchio impianto nel suo nuovo design di parco pubblico, progettato per usi passivi e per incontri comunitari su varie scale, celebrato come progetto innovativo per la sua capacità di raccogliere il sostegno del pubblico e cambiare la percezione dei paesaggi post-industriali. Salvare un artefatto industriale e tramutarlo in uno spazio stimolante, tranquillo e dalle atmosfere bucoliche, era anche l'obiettivo della High Line di New York, la vecchia strada sterrata, una delle tante infrastrutture dell'era industriale che hanno facilitato la crescita e l'espansione della città americana. La conversione di una parte abbandonata della ferrovia in un parco lineare fornisce oggi un ambito pubblico quasi necessario per il ventunesimo secolo: è un giardino a nastro che lega insieme parti del tessuto urbano di edifici e che usando texture, luce, tempo e spazio in modo non convenzionale, è riuscita a riportare e ricollegare l'uomo alla natura. Progettata da James Corner and Field Operation con la collaborazione di Diller, Scofidio + Renfro ed il paesaggista Piet Oudolf, la sopraelevata di New York riveste un ruolo simbolico, relativo in parte al tema della rinascita, ma anche alla dimostrazione di come l'evoluzione dell'approccio alle aree urbane dismesse, riutilizzando una parte importante del passato industriale, diventa valore culturale e pubblico, ed anche che, 150 anni dopo la costruzione di Central Park, qualcosa che non è considerata bella può ancora essere apprezzata e coinvolgere il pubblico. La High Line, come tutti gli altri progetti postindustriali, è un esempio vivente che i giardini non sono semplicemente alberi disposti, prati, passerelle, fontane e stagni, ma è espressione dei significati e delle credenze della cultura e che la progettazione del paesaggio non si esaurisce nella semplice vegetazione e degli ornamenti inerenti.



Fig. 50. Millenáris



is Park, Budapest



Fig. 51. Richard Haag.



Gas Work Park, Seattle

Note di chiusura

¹¹A. W. Spirn, *Restoring Mill Creek: landscape literacy, environmental justice and city planning and design*, Landscape Research, V 30, 2005. pp- 395-413.

Anne Whiston Spirn, professoressa del Dipartimento di Studi Urbani e Pianificazione del MIT, afferma nel suo libro "The Language of Landscape" del 1998, che il paesaggio è un sistema complesso e che comprenderlo e coinvolgerlo saggiamente nella struttura sistemica è una delle più grandi sfide a cui sono chiamati gli architetti del paesaggio. Spirn sottolinea che il paesaggio è, analogamente al linguaggio verbale, l'auto-espressione delle persone ed il riflesso delle relazioni inserite in un determinato contesto e l'intreccio delle relazioni instaura ed iscrive valori ambientali e culturali nel paesaggio stesso, dotandolo di significati sia pratici che metaforici. Il linguaggio di cui parla la docente è composto da elementi con funzioni simili al linguaggio verbale che acquisiscono connotazioni particolari attraverso il contesto in cui sono inseriti e che vengono trasmessi, condivisi, ma soprattutto, regolati da una grammatica. I metodi di combinazione dei singoli elementi, la retorica impiegata e le agende ideologiche forniscono una solida struttura per leggere, comprendere e organizzare il paesaggio in modo multistrato e dinamico, piuttosto che in modo singolo e statico. Considerando così il paesaggio, è possibile trovare anche dei metodi di progettazione che si basano necessariamente sia su aspetti fisici che culturali, il che rende il testo un valido contributo per migliorare la capacità delle persone di apprezzare la bellezza figurativa e retorica del paesaggio, ma anche aiutare gli architetti del paesaggio a dargli forma in modo più consapevole ed espressivo

¹² La nozione proposta di "testo" non si riduce ad un insieme disomogeneo di segni linguistici (o di altro genere), slegati e autonomi l'uno all'altro, ma comprende qualsiasi porzione di realtà significante, afferente dunque al piano dell'espressione, veicolante una porzione più o meno vasta di contenuto, a prescindere dalla natura della materia segnica. Il concetto di testo viene usato non soltanto applicato ai messaggi in lingua naturale, ma anche anche a qualsiasi veicolo di un significante globale (testuale), sia esso un rito, un'opera d'arte figurativa, oppure una composizione musicale

Jurij Michajlovič Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, Maltemi editore, Roma, 2006

¹³ La semiologia, in senso proprio e generico, è lo studio dei segni, linguistici e no. Il termine, risalente a F. de Saussure (1857-1913), indicava inizialmente uno studio dei segni nel quadro della vita sociale, come parte quindi della psicologia sociale e generale; successivamente, gli studi di semiologia, di tradizione saussuriana e per lo più in lingua francese, si sono occupati prevalentemente del funzionamento di sistemi di segni intenzionali e artificiali, anche nell'ambito della vita sociale (per esempio d'oggetti d'uso, come la moda, le automobili e persino il paesaggio)

Dall'Enciclopedia Treccani

¹⁴ La semantica viene definita come ramo della linguistica che studia il significato degli enunciati e di una lingua o di un dialetto, come rapporto tra il significante ed il significato di ciascun elemento e come relazioni reciproche tra i vari significati in una determinata fase cronologica [...]. Con un uso estens., analisi del significato di un campo di oggetti o di un sistema di segni qualsiasi

¹⁵ Uno studio di questo tipo è stato proposto da Carlo Socco, che sulla testualità del paesaggio e su una sua possibile interpretazione come testo a funzione estetica ci ha fornito uno stimolante contributo, utilizzando gli studi semiotici di Eco come orientamento scientifico, privilegiando una lettura di tipo visiva e riconducendo al termine paesaggio segni intenzionali (rappresentati da quegli oggetti riprodotti in modo intenzionale dall'uomo per comunicare un determinato messaggio), segni inintenzionali (modificazioni del territorio prodotte dall'uomo senza l'intenzione di comunicazione) ed infine segni naturali (costituiti da tutte le manifestazioni della natura). C. Socco, *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1998

¹⁶ "Definisco un Segno come qualcosa che da un lato è determinato da un Oggetto e dall'altro determina un'idea nella mente di una persona, in modo tale che quest'ultima determinazione, che io chiamo l'Interpretante del segno, è con ciò stesso mediatamente determinata da quell'Oggetto. Un segno, quindi, ha una relazione triadica con il suo Oggetto e con il suo Interpretante."

C. S. Peirce 1992. La definizione formale di segno ci è data dal Triangolo Semiotico di Peirce, rivista poi da Eco nel 1975, ai cui vertici sono collocati: il Significante (il significante per eccellenza nella comunicazione intersoggettiva è la parola), il Significato (ad esempio il contenuto che un dizionario associa ad una determinata parola) e il Referente (ciò che accomuna visivamente un determinato oggetto di studio). La relazione tra il significante ed il significato è detta “codice” e l’atto attraverso cui connettiamo un significante ad un significato è detto “semiosi” o “significazione”. Nel linguaggio della visione il referente, cioè l’oggetto nella sua funzione di rappresentante di una data categoria di oggetti, assolve direttamente alla funzione di significante. La semiotica ci ricorda che il paesaggio degli oggetti è un paesaggio di segni e che la sua percezione è un atto di semiosi e che gli oggetti, in quanto segni, non sono altro che la traduzione in unità culturali dell’esperienza percettiva che di essi possiamo avere.

¹⁷ Il paesaggio è diventato un tema fondamentale non solo nella formazione tecnica professionale, ma anche nelle varie fasi di istruzione di una società; per questo risulta fondamentale formare i cittadini in modo sensibile affinché siano in grado di sviluppare capacità di rispetto e apprezzamento alle questioni paesaggistiche e, in secondo luogo, in modo da essere forniti di strumenti e di conoscenze necessarie per una corretta valorizzazione del paesaggio. Da un’analisi del concetto di paesaggio da un punto di vista sociale, percettivo, su valori e componenti, i processi di identificazione e sensibilizzazione, si arriva al concetto di educazione al paesaggio che, a seguito di un’analisi storica, pianificatoria, ambientale e percettivo-fruitiva, permetta di individuare i diversi paesaggi che compongono e caratterizzano il luogo come parti di un tutto

¹⁸ Tale scelta geografica è da motivarsi nello sviluppo urbano su larga scala della giovane Capitale il che la rende il luogo migliore per esaminare i processi che possono aver portato alla nascita della moderna teoria della pianificazione; la ragione della delimitazione temporale è che una parte significativa degli spazi verdi di Budapest è stata sviluppata in un periodo in cui la teoria della pianificazione complessa e completa stava già emergendo in Europa

¹⁹ F.M. Feltri, *L’Emigrazione verso l’America nell’Ottocento*, 2011, p. 2

²⁰ Nel Dictionnaire Universel di La Furetière del 1690, boulevard viene ancora assimilato a bastione e solo nel XVIII secolo avrebbe assunto la forma e il significato definitivi di viale alberato.

²¹ A. Lambertini, *Fare parchi urbani. Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa*, Firenze University Press, 2006

²² T. Whately, *Observations on Modern Gardening. An Eighteenth-Century Study of the English Landscape Garden*, 1770

²³ F. de Paul Latapie, *L’art de former les jardins modernes*

²⁴ C.C.L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 1775

²⁵ Il termine Volkspark o Volksgarten apparve per la prima volta nell’opera di Christian Caius Lorenz Hirschfeld, ma nel corso dei suoi oltre duecento anni di storia ha acquisito una gamma di significati molto più ampi dell’originale

²⁶ Il giardino pittoresco aveva ampiamente condizionato il modo di progettazione, soprattutto europea, caratterizzandosi per il senso di unitarietà e di apparente spontaneità, riproducendo in uno spazio limitato, elementi vari e dissimili ripresi dalla natura. Al contrario del giardino geometrico che aveva dominato tutto il corso del Seicento, il giardino paesaggistico o all’inglese, si basava proprio sull’accostamento e sull’avvicinarsi di elementi naturali e artificiali i quali avevano il compito di dare un senso di piacevolezza derivato dalla natura, rappresentata nei suoi aspetti più vari

²⁷ Il termine “giardino da collezione” è entrato nel vocabolario domestico come termine collettivo per i giardini che ospitavano collezioni di piante stabilite, a partire dal XIX secolo

²⁸ Il più famoso documento contenente tali regole fu sicuramente il Manifesto del Paesaggio redatto negli anni Cinquanta del Novecento dagli architetti paesaggisti americani James Rose, Dan Urban Kiley e Garrett Eckbo. “During the thirties three landscape architects – Garrett Eckbo, Dan Kiley, and James Rose – consciously tried to integrate modernist architectural ideas into their work and to design a landscape more in accord with present life... The fourth of the pioneering modernists, the slightly senior Thomas Church, provided the setting for California living in his gardens, which blended aspects of classical order with modern form”.

M. Treib, *Axioms for a modern Landscape Architecture*, in M. Treib (a cura di), *Modern Landscape Architecture: a Critical Review*, Mit Press, Cambridge, London, 1992. pp. 36 - 65

²⁹ Negli anni '60 con Ian McHarg, l'ecologia entra prepotentemente all'interno del dibattito della pianificazione urbana e territoriale, influenzandone metodologie e sperimentazioni. Il dibattito si poneva l'obiettivo di capire come la pianificazione su base ecologica, potesse essere la risposta più opportuna per preservare e restaurare il territorio ed in questo senso Ian McHarg ed il suo testo *Design with Nature*, è divenuto fondamentale per generazioni di architetti paesaggisti che l'hanno succeduto.

³⁰ F. Migliorini, *L'albero ed i modelli organizzativi dello spazio aperto in città*, 2002 in A. Lambertini, *Fare parchi urbani. Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa* p. 113

³¹ Come massimo sostenitore dell'idea che il parco non dovesse contenere al suo interno solo luoghi di svago e ricreazione, ma anche e soprattutto essere un luogo di educazione morale, Christian Cajus Lorenz Hirschfeld con il suo trattato *Theorie der Gartenkunst*, pubblicato tra il 1779 ed il 1785, è visto come l'esperto del paesaggio più influente per la progettazione del periodo. Per la prima volta introduce l'istanza funzionalista all'interno degli spazi pubblici, producendo una rottura nei confronti dell'atteggiamento estetizzante e aristocratico sin qui proprio dell'arte dei giardini. A suo avviso il parco non necessitava di spazi particolari o di una progettazione specifica per le opere d'arte di pregio o l'introduzione di piante inusuali, ma solo di spazi che in concreto, potessero aumentare la conoscenza delle persone che ne usufruivano. Rifacendosi agli spazi di Atene, era convinto che il giardino dovesse servirsi di opere d'arte che da un lato potessero risvegliare il patriottismo ed espandere la conoscenza storica e dall'altro elevare l'orgoglio nazionale anche con l'inserimento di edifici riportanti decorazioni e dipinti sulla storia del paese o iscrizioni riportanti eventi storici famosi. Era convinto che i monumenti agli eroi avrebbero aumentato e rafforzato il senso di patriottismo, mirando a costituire la base dell'arte patriottica dei giardini, mentre erigere statue a poeti o artisti avrebbe certamente dato un senso maggiore all'estetica. Dal punto di vista della teoria del design, il programma educativo a più livelli che ha descritto è eccezionale: la sua principale preoccupazione era che gli spazi fossero accessibili a tutti, in ogni momento, ritenendo che dopo una giornata lavorativa, la natura permettesse alle diverse classi sociali di incontrarsi e divertirsi insieme, sviluppando il comportamento morale. Inoltre, ha anche analizzato le questioni pratiche della disposizione dei parchi pubblici, consigliando di affidare le viste più piacevoli agli spazi più ampi possibili, ma anche l'importanza di creare ombra e riparo dalle intemperie regolando la sistemazione della vegetazione nel miglio. In termini formali si allontana dai rigidi principi della progettazione dei giardini paesaggistici e permette elementi tipici dei giardini delle epoche precedenti; sottolinea l'uso della linea retta come forma più appropriata per i sentieri, sia per facilitare la camminata ai visitatori che il controllo da parte delle autorità, proponendosi anche di fornire un sistema separato di sentieri per pedoni, cavalieri e automobilisti e panchine ed altri luoghi di riposo a distanze adeguate lungo le strade. Nel suo importante volume, aveva affermato che “componendo un giardino si possono avere diverse vedute o se ne possono riunire diverse”, avendo cura però, di seguire sempre la natura in modo da “récréer et amuser l'homme”. Solo in tal modo, per Hirschfeld, “l'arte dei giardini diventa la filosofia dei vari oggetti della natura, del loro potere e delle loro azioni sull'uomo, e del modo di rafforzare le impressioni che esse fanno su di lui”. In questo modo, l'arte dei giardini “smette d'essere unicamente il divertimento dei sensi esterni, e diventa una sorgente di vera e interiore contentezza dell'anima, di ricchezze per l'immaginazione, di delicatezza per il sentimento”.

³² E. Belfiore, *Il verde e la città. Idee e progetti dal Settecento a oggi*, Gangemi, Roma 2005

³³ “La società umana e le bellezze della natura sono fatte per essere godute insieme. Le due calamite devono fondersi in una sola. Come l’uomo e la donna, con le loro doti e facoltà diverse si completano a vicenda, così, lo stesso deve avvenire delle città e della campagna” E. Howard. Le Garden City, il nuovo modello di insediamento residenziale e produttivo concepito alla fine dell’Ottocento da Ebenezer Howard, sono pensate come un organismo autosufficiente divise da boulevard con un giardino attorno al quale sorgono i principali edifici pubblici. Nonostante non offrirono soluzioni progettuali e compositive univoche in merito al carattere privato, collettivo o pubblico degli spazi urbani destinati al riequilibrio ambientale e non vennero pienamente applicate, rivelarono però tutti i vantaggi della combinazione della vita energetica ed attiva della città con la bellezza ed il piacere della vita di campagna. Queste teorie iniziano a far riflettere sull’idea che le città per essere inclusive e socialmente vivibili abbiano bisogno al loro interno di spazi per la comunità liberi e soprattutto di aree verdi che le rendano più salutarie. Il sistema progettuale prevedeva un sistema di spazi aperti di cintura urbana a separare, ma allo stesso tempo unire, città e campagna.

³⁴ V. Bácskai, *Széchenyi tervei Pest-Buda szepítésére és felemelésére* in L. Csepely-Knorr, *Korai Modern Szabadtérelépítészet. A Közparktervezés-Elmélet Fejlődése Az 1930-As Évek Végéig* - La prima architettura moderna degli spazi aperti. L’evoluzione della progettazione dei parchi pubblici alla fine degli anni ‘30 [tesi di dottorato], p. 240

³⁵ “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”
Mar-Antoine Laugier, *Essai sur l’Architecture*, 1753

³⁶ „[L]egnevezetesebb, legtágasabb s legméltóságosabb kert Pesten m. b. Orczy uraságnak kertje, mely minden esztendőben nagy költséggel díszesítetik; és mind k. f. h. nádorispánynak, mind a nevezetesebb méltóságoknak, mind a budai, mind pedig a pesti lakosoknak nyárban kedves mulató helyek, amelyhez nem messze van a Kálvária hegye is” Bernhard Petri, in una descrizione del giardino del 1797, prima del suo completamento definitivo, in B. Mohay, *Az Orczy-kert funkciói a megalakulását követő évtizedekben* (Functions of Orczy Garden around 1800), p.22

³⁷ Il Giardino Inglese di Monaco è un grande parco pubblico cittadino che si estende dal centro fino al confine nord-orientale di Monaco di Baviera; con la sua estensione è uno dei parchi pubblici urbani più grandi del mondo, insieme al Central Park e Hyde Park. Il suo nome si riferisce allo stile con cui è stato progettato, inizialmente pensato come giardino per i militari, diventa successivamente il primo parco pubblico della Germania, con ampi spazi verdi alternati a ruscelli e laghetti che lo hanno consacrato come il più amato e frequentato parco della Regione
Da Wikipedia

³⁸ Il Városmajor un tempo un semplice prato, dopo che il pittore Miklós Barabás e diversi personaggi dell’epoca scoprirono la sua bellezza, venne arricchito di giardini e boschetti, risultando oggi come un luogo con un patrimonio architettonico diversificato ed un quadro misto che molti identificano come parco pubblico. L’area tra Rózsadomb e Kis-Svábhely, la pianura alluvionale della Fossa del Diavolo, è stata utilizzata dagli abitanti di Buda come prato fino alla conquista turca e, successivamente alla riconquista di Buda, entrò a fare parte dell’esercito. Acquisita dal generale Daun che nel 1724 vi fece costruire un cottage, l’area nel 1730 divenne proprietà della città di Buda e nel 1785 fu dichiarato Giardino Pubblico dal Consiglio dei Governatori. Il parco di 57 acri è stato progettato da József Tallher, con passerelle disposte geometricamente, una fitta area boschiva, ristoranti e zone per

gli intrattenimenti; divenne anche un cimitero temporaneo durante la Seconda Guerra Mondiale e ristrutturato e riorganizzato successivamente a questa, con l'aggiunta dal 1952 di un palcoscenico, campi da tennis e complessi sportivi. Dopo un periodo di incuria e di abbandono, oggi il parco è molto attraente con sculture e passeggiate che lo hanno reso un ambiente più dignitoso rispetto a quello che era stato un tempo

Szeretlek magyarország.hu

³⁹ “Hanem vasárnaponkint visszhangzik a kert a mulatók zajától, s amely kevéssé látogatott hétköznaponkint, épp annyira túltömött ilyenkor. A külváros légyottot ad magának vasárnap délután az Orczy-kertben” N. Borostyáni, *Az Orczy-kertben. Fővárosi vázlat*, VU. 1873. p. 391-392. old. in „*Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek*”. *A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok buda-pest társas életében (~1870--1918)* (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra) [tesi di dottorato], 2008, p. 100

⁴⁰ „Én teljes életemben nagyúrnak bókot nem mondtam. Engedje meg, hogy kivételképp először és utoljára életemben, ezrek és ezrek nevében határtalan köszönetemet fejezzem ki József főhercegnek, a Margitsziget tulajdonosának, aki a friss levegő után szomjazó lakosság számára, itt a főváros tőszomszédságában ezen földi paradicsomot átengedi.” Ú. Vasárnapi, *A Margitszigetről* in „*Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek*”. *A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok buda-pest társas életében (~1870--1918)* (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra) [tesi di dottorato], 2008, p. 102

⁴¹ F. Vadas, *Ybl Miklós építész 1814-91*, Budapest, Hild-Ybl Alapítvány, 1991

⁴² “Spetta ai padri della capitale, con l'opportunità a portata di mano, rimediare in qualche misura al torto che è stato fatto alla salute del pubblico della capitale. È loro dovere restituire a noi dell'Isola Margherita quello che ci hanno tolto qua e là, distruggendo boschi e foreste, costruendo giardini e ogni spazio. (...) Che ci sia finalmente un posto dove il pubblico possa andare con piacere e dove i poveri possano andare senza dover prima contare attentamente i loro soldi: possono permettersi una barca, abbastanza per uno spuntino, abbastanza per la cena.” E. Benedek, *A Margitsziget eladó*, FL, 1894, p. 2105-2106 in *Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek*”. *A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok buda-pest társas életében (~1870--1918)* (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra) [tesi di dottorato], 2008, p. 104

⁴³ L'opera di Loudon è stata definita dai parchi pubblici: i suoi punti di vista su questi cambiarono gradualmente e pubblicò scritti teorici sempre più complessi su di essi. Già alla fine degli anni 1820 scrisse che i Giardini pubblici potessero elevare l'intelletto delle classi inferiori della società, molto probabilmente ispirato dalle idee degli utilitaristi Jeremy Bentham e John Stuart Mill, sull'aspetto della pianificazione urbana. Una caratteristica per lui fondamentale era che fossero aperti ai visitatori, gratuitamente o con una piccola tassa d'ingresso e dividendo gli spazi verdi nelle categorie di passeggiate, parchi e giardini – quest'ultimi, a loro volta, possono essere scientifici, paesaggistici e ricreativi. È importante notare che c'è una differenza fondamentale di principio tra la sua teoria del parco pubblico e quella di Hirschfeld: mentre la preoccupazione principale di quest'ultimo era quella di dissolvere le differenze sociali, avvicinare le diverse classi sociali e risvegliare il patriottismo, l'orgoglio nazionale e l'educazione estetica, il focus di Loudon era più sulla scienza naturale. Mentre Hirschfeld voleva ospitare più funzioni in modo che ogni gruppo di persone potesse trovare qualcosa da fare adatto ai propri interessi personali, Loudon propose la creazione di giardini specializzati, considerando come criterio di progettazione, elemento importante la disposizione scientifica delle piante, mentre l'educazione estetica era portata solamente dagli elementi costruiti e dalla loro migliore disposizione

⁴⁴ *New Principles of Gardening*, Batty Langley, 1728; *The Gardeners Dictionary*, Philip Miller, 1731; *An Encyclopaedia of Gardening*, J.C. Loudon, 1822

⁴⁵ *Encyclopedia of Gardens: History and Design*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001

⁴⁶ “It is not yet possible to say that there is any such thing as an American garden in the sense in which

one can speak of an Italian, French, Dutch or English Garden”.

D. Clifford, *A History of Garden Design*, Frederick A. Praeger, NY, 1963 in P. Mooney, *The American Garden: Two Divergent Paths*, Oz: Vol. 8. <https://doi.org/10.4148/2378-5853.1116>, p. 1

⁴⁷ Ispirandosi alla centuriazione romana, il presidente divise il territorio e ne firmò l’impianto urbanistico: con il disegno del suolo pubblico, suddivise l’immenso territorio degli Stati Uniti in unità amministrative via via sempre più piccole, chiamati stati, contenee e township – un termine che in italiano potremmo tradurre con “territori comunali” -, secondo una griglia geometrica razionale. Per Jefferson era fondamentale la gestione delle terre per un progetto politico e sociale all’altezza della nuova democrazia americana e per questo, anziché suddividere il territorio lungo fiumi e montagne, come consueto fino ad allora, concepì una griglia astratta, strumento per lui di democrazia, basata scientificamente sui meridiani ed i paralleli del globo terrestre. La griglia era la forma più razionale, comprensibile a tutti e identificabile senza ambiguità su una mappa e sul terreno e soprattutto estendibile all’infinito e che rappresentò da questo momento in poi la riconoscibilità ed il senso di appartenenza all’America stessa in GDV 31 ottobre 2015, *Jefferson grigliato d’America*

⁴⁸ “In democratic America there was nothing to be thought of as comparable with this People’s Garden!” F. L. Olmsted, (2003) *Walks and Talks of an American Farmer in England*, 1850 in C.E. Beveridge, *Writings on Landscape, Culture, and Society*, Frederick Law Olmsted, Library of America

⁴⁹ Gli scritti ed i disegni più significativi di Downing furono raccolti in libri e riviste, ma la sua fama si deve essenzialmente dal suo testo *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, del 1841, il libro più venduto e più influente sul giardinaggio e l’architettura rurale pubblicato nel XIX secolo.

⁵⁰ Gli unici elementi formali del parco sono il Mall e la Bathesda Terrace in contrasto con lo stile paesaggistico dell’opera, collocati nella zona sud del parco, più vicina al cuore della città, concepiti come passeggiate e mostra dell’eleganza della società borghese del tempo

⁵¹ Citazione contenuta in Gianni Pettina, 1996, p. 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

⁵² T. Marshall, *Central Park. Origini, declino e rinascita*, Milano, 1991, p. 115

⁵³ “Eine ansehnliche Stadt muß in ihrem Umfang einen oder mehrere große offene Plätze haben, wo das Volk ...eine freie und gesunde Luft atmet, und die Schönheit des Himmels und der Landschaft sich wieder zum Genuß eröffnet”

C.L. Hirschfeld, *Theory der Gartenkunst*. In: *Heinrich Nebbien: Ungarns Volksgarten der Königlichen Frey-Stadt Pesth* (1816). Herausgegeben und bearbeitet von Dorothee Nehring. Veröffentlichungen des Finnisch-Ungarischen Seminars an der Universität München. München 1981

⁵⁴ Il parco urbano o Giardino della gente secondo Hirschfeld poteva essere considerato una sorta di melting pot sociale, riunendo classi sociali diverse e fungendo come contenitore di aree educative di scienze naturali, cultura, storia, morlae e buone maniere all’interno dell’urbano. In L. Csepely-Knorr, *Barren place to public space. A history of public park design in Budapest 1867-1914*, pp. 19-23

⁵⁵ Heinrc Nebbien presentò i suoi disegni in un opuscolo completo di immagini, procedura che ricorda quella di Humphry Repton e del suo *Red Book*, i trattati ricchi di testo e disegni che il paesaggista utilizzava per presentare le sue proposte ai clienti, rilegati con la pelle rossa del Marocco che ha dato loro il nome. n L. Csepely-Knorr, *Barren place to public space. A history of public park design in Budapest 1867-1914*, pp. 19-23

⁵⁶ Lo stesso Nebbien aveva spiegato che “[...] nessuno dei precedenti, né l’Hyde Park a Londra o il Bois de Boulogne a Parigi, erano stati direttamente posseduti e creati da un popolo” - Nebbien, Heinrich, 1816, Ungarns Volksgarten der Koeniglichen Frey-Stadt Pest. 1816. Herausgegeben und bearbeitet von Dorothee Nehring, München, 1981. n L. Csepely-Knorr, *Barren place to public space. A history of public park design in Budapest 1867-1914*, pp. 19-23

⁵⁷ “Annak, aki jó levegőt akar szívni, szép parkalakzatokat, kertészetileg és botanikailag érdekes növényeket akar látni, a ki szép, nagy kiterjedésű smaragdzöld pázsitban kíván gyönyörködni, - annak sokkal érdekesebb kimenni a Népligetbe, mint a Városligetbe(...). Aki tud gyönyörködni a növényekben, a fejlődő fákban, a nyíló virágokban, a zöld fűben és kék égben, annak itt Budapesten jobb és kellemesebb helyet a Népligetnél alig lehet ajánlani.” Á. Kardos, *Budapesti kertek. A Népliget. Kertészeti Lapok XXIII*, 1908. In „*Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek*”. *A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok buda-pest társas életében (~1870--1918)* (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra) [tesi di dottorato], 2008, p. 119

⁵⁸ Le passeggiate pubbliche costituivano lo sviluppo urbano dei teatrali pleasure gardens londinesi, testimonianza dell’ingresso nell’età moderna e delle conquiste della società, prerogativa per scopi ricreativi, manifestazione di un pensare e di un fare sulla natura e sulla città, rappresentazione di uno spazio sociale e di comunità, espressione delle culture e dei comportamenti delle società che li hanno plasmati. Secondo lo storico Sir John Plumb, il XVIII secolo fu l’era del “tempo libero commercializzato”; grazie alla crescita di una classe media urbana, all’aumento dei redditi e alle nuove idee su come le persone avrebbero dovuto socializzare e conversare tra loro; è stato un periodo in cui l’intrattenimento a pagamento ha proliferato, soprattutto nelle grandi città cosmopolite. Una delle innovazioni più significative fu il giardino del piacere, uno spazio esterno dedicato proprio all’intrattenimento, per il cui ingresso era necessario l’acquisto di un biglietto. Erano luoghi di musica, balli, ma anche ristoro, disposti come giardini formali, con arbusti e corsi d’acqua in miniatura e edifici dedicati per spettacoli e per mangiare, oltre ad essere luoghi dove vedere le ultime novità in fatto di arte e architettura. Danielle Thom, curatore di Making, Museo di Londra

⁵⁹ F. Panzini, *Per i piaceri del popolo. L’evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo 1993*. In A. Lambertini A., *Fare parchi urbani. Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa*, Firenze University Press, 2006, p. 77

⁶⁰ B. Zevi, *Paesaggi e città*, Tascabili Economici Newton, Roma 1995. In A. Lambertini A., *Fare parchi urbani. Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa*, Firenze University Press, 2006, pp. 33-108

⁶¹ A.M. Calcagno, *Il parco: concezioni, obiettivi, modelli*, 1988. pp. 51 – 56 in F. Giorgetta, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup, Milano, 1988. Pag. 51

⁶² Un riferimento formale di queste idee può essere identificato anche nell’enunciato “unità di natura e cultura” di Rosario Assunto; una scuola di pensiero che sviluppa il tema del giardino quale spazio modellato sulla base di bisogni e necessità in stretta correlazione con le società interessate

⁶³ Le riviste in questione riguardano giornali sulla gestione dello spazio verde

⁶⁴ Il fervore architettonico durante il regime sovietico è stato caratterizzato da ideali e tendenze della modernità che non sempre ricevettero l’adeguato sostegno politico ma che comunque caratterizzarono le città successivamente al secondo conflitto mondiale. L’architettura rispecchiava i principi della città socialista tedesche, impostate su ampi viali adibiti a parate e manifestazioni, austerità delle costruzioni e blocchi abitativi realizzati con elementi prefabbricati in cui elementi storici e monumentali venivano impiegati come segno distintivo per una tradizione nazionale di qualità. In Bakay Eszter K., *Szemelvények/mozaikok Magyarország Kert – és Szabaterépítészetéből 1950-Től 1990-Ig*, Nemzeti Kulturális Alap, [manoscritto] 2012

⁶⁵ G. Alföldy, *Historical Revivalism in Hungarian Country House Gardens between 1880 and 1930: An Exploration and Analysis*, Acta Historiae Artium, 2007. In „Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek”. A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok buda-pest társas életében (~1870--1918) (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra) [tesi di dottorato], 2008, p. 15

⁶⁶ “The right style for the twentieth century is no style at all, but a new conception of planning the human environment”, in *Modern Gardens for Modern Houses*, C. Tunnard, 1942

⁶⁷ “Non andare nei Giardini alla moda per essere ispirato dal design. esci e studia la progettazione dei frutteti, dei terreni sperimentali, dove le piante vengono coltivate scientificamente. Il giardinaggio non è un’arte: è un’arte del popolo. Nella pianificazione di queste aree utili scoprirai la vera progettazione. Esci e studia le strutture viventi della natura, i dettagli di una scena boschiva, l’equilibrio all’interno di una comunità di piante; lì imparerai a conoscere i materiali. Studia le opere più grandi dell’uomo per ottenere un senso di scala: nuove forme di riparo, le gigantesche sculture delle torri di petrolio, il modello semplice di un vivaio di pesci. Guarda come l’acqua scorre da una grande diga, come le pale a vapore tagliano il fianco della montagna in cerca di ghiaia per le strade. Libri, studi e standard di bellezza dichiarati non possono mai soppiantare la facoltà di osservazione nel design: questa facoltà può solo nutrirsi di ciò che è significato e reale. E la realtà sta nel mondo tra oggi e domani, il regno del movimento moderno nella scienza e nell’arte”

C. Tunnard, *Modern Gardens for Modern Houses: reflections on current trends on landscape design [1942]*, in M. Treib (a cura di), *Modern Landscape Architecture: a Critical Review*, The MIT press, 1992. pp. 159 - 166

⁶⁸ C. Tunnard, *Op. Cit.*

⁶⁹ In Germania il rinnovamento formale dei parchi pubblici è iniziato dalla riforma dei tradizionali giardini quali luoghi di riposo e relax che, a cavallo del secolo, ha portato ad un complesso cambiamento nella teoria del design. Con la modifica prima dei concetti formali e poi funzionali si è giunti alla nascita del Volkspark, un’icona dell’architettura del paesaggio moderna ed un modello per la moderna teoria del design, soprattutto ungherese, in cui la sfida principale era conciliare l’organizzazione spaziale geometrica con il ruolo sociale del giardino e del parco. Più avanti, nel 1913 l’architetto paesaggista tedesco Ludwig Lesser fonda l’Associazione tedesca per il Parco Popolare, secondo cui il parco, per divenire sorgente di vita per il popolo tedesco doveva “disporre di ampie superfici erbose destinate al gioco, a disposizione di tutti e deve essere il luogo dove poter compensare la vita ordinaria consumata dal mare di case delle grandi città, dove poter acquietare l’ansia perenne che caratterizza il lavoro quotidiano”

M. De Michelis, *La rivoluzione verde. Leberecht Migge e la riforma del giardino nella Germania modernista*, in M. Mosser, G. Teyssot, *L’architettura dei giardini d’occidente*, Milano, 1990

⁷⁰ L’obiettivo primario dei parchi però rimaneva la creazione di spazi aperti per favorire l’attività e la pratica sportiva e ricreativa all’aria aperta, andando contro quelli che erano i principi estetici che fino a questo momento avevano guidato la progettazione

⁷¹ Cultural Landscape Foundation

⁷² “Per molti di noi, è lì che è iniziato il modernismo”, P. Walker, in *Dan Kiley, Influential Landscape Architect Dies at 91*, The New York Times, M. Douglas, 25 febbraio 2004

⁷³ Nonostante sia una casa unifamiliare moderna è interessante notare come le sue forme siano combinate con un giardino anteriore particolarmente stretto e architettonicamente rappresentativo, che ricorda quasi i giardini dei castelli barocchi, il cui unico scopo è quello di valorizzare l’edificio stesso. In „Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek”. A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok buda-pest társas életében (~1870--1918) (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra) [tesi di dottorato], 2008, p.

⁷⁴ Un buon esempio è il complesso residenziale per il quartiere Magdolnavárosi nel XIII distretto di Budapest, elaborato nel 1947, ma mai attuato. Il piano prevedeva lo sviluppo di edifici residenziali a sette piani, in uno stile moderno e funzionalista, con facciate moderne, piazze e parchi gioco per bambini, ma con l'avanzare della nuova tendenza politica del periodo del realismo socialista, il progetto non era risultato abbastanza monumentale e non abbastanza nazionalistico da poter essere realizzato. Bakay Eszter K., *Szemelvények/mozaikok Magyarország Kert – és Szabadtérépítészetéből 1950-Től 1990-Ig*, Nemzeti Kulturális Alap, [manoscritto] 2012

⁷⁵ I primi edifici a possedere queste caratteristiche possiamo trovarli nel complesso residenziale di Kerepesi út, realizzati dopo il 1953, installati esclusivamente in modo indipendente, ma in una disposizione assiale simmetrica molto rigorosa. Bakay Eszter K., *Szemelvények/mozaikok Magyarország Kert – és Szabadtérépítészetéből 1950-Től 1990-Ig*, Nemzeti Kulturális Alap, [manoscritto] 2012

⁷⁶ “Részben egyének, részben kisebb tervezői csoportok munkáiban a kert formavilágának változásai észrevehetőek voltak. Volt olyan periódus, ahol a leegyszerűsített építészeti tömegek mellett a kert nagy mozgalmasságára törekedtek. Az épületek nagy síkjaival, egyenes vonalaival szemben a kert környezetben hullámzó-kavargó görbék szövénye volt az uralkodó, majd erre lehiggadás következett: a kert síkján - és kisarchitektúráin is – az épület formái csengtek vissza az alapidomokban, ezek merevségét azonban – a jó példákban – a növényanyag festői plasztikájú, változatos szín- és árnyékhatású tömegei”
I. Ormos, *Városi zöldterületeink negyedszázados fejlődése – Lo sviluppo dei nostri spazi verdi urbani in un quarto di secolo*, 1971 (1-2) p. 37-41

⁷⁷ Gli effetti dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione sulla Germania avevano visto il diffondersi sempre più crescente di una politica eugenetica, basata per ristabilire la “purezza della razza nordica” e che poneva proprio come popolo selettivo quello tedesco, il solo a disporre di doti ereditarie, fisiche e spirituali che gli consentivano di imporsi sulla razza umana, legandosi intimamente ad un pensiero profondamente razzista e antisemita. L'eugenetica nasce come disciplina alla fine dell'Ottocento, basandosi su considerazioni genetiche ed applicando i metodi di selezione usati per animali e piante, si poneva l'obiettivo del miglioramento della specie umana. Trasponendo le teorie evolutive darwiniane in un campo sociale si radicava, attraverso la graduale e progressiva soppressione della selezione naturale, nel controllo dei comportamenti generativi, attraverso ad esempio, matrimoni selettivi, con i quali si pensava si potessero risolvere molti dei problemi sociali – dalla povertà, al disadattamento alle malattie genetiche. Ma non solo, lo sviluppo degli studi storici su questo aspetto del nazismo, ha messo in luce la complessità di un progetto politico-sportivo che fu certamente al centro delle attenzioni del regime e che ridefinì e razionalizzò gli assetti tecnici ed organizzativi delle strutture federali e potenziò le attività fisiche e gli impianti sportivi. Lo sport venne utilizzato come strumento propagandistico, fondandolo come base di un'ideologia totalitaria per la costruzione dell'uomo nuovo fascista e della Nazione guerriera, pienamente coinvolto nelle politiche con l'attività agonistica che si poneva in relazione al ciclo evolutivo e per questo i parchi furono dotati di numerosi impianti sportivi.

A. D'Onofrio, *Razza, sangue e suolo. Utopie della razza e progetti eugenetici nel ruralismo nazista*, 2007

⁷⁸ Per il parco vennero utilizzati pannelli di cemento per la pavimentazione inferiore, piastrelle di pietra calcarea di forma irregolare e levigata per quella centrale e ciottoli e piastrelle di sabbia grezza per la terrazza superiore, ma vennero utilizzati anche asfalto e ciottoli, in modo completamente innovativo e più vicino allo stile del parco moderno internazionale

⁷⁹ Il complesso di Dóm Ter del 1930 a Szegede è l'esempio forse più emblematico di tale proposito; Rerrich aveva proposto un'architettura unificata con i mattoni dell'edificio che si estendevano verso la piazza antistante, mostrando una composizione spaziale molto consapevole, sobria ma per molti aspetti, in linea con lo stile moderno.

⁸⁰ B. Rerrich, *A játéktér mint szociális - Il parco giochi come sociale*, Giornale dell'Associazione degli ingegneri e dei tecnici ungheresi, 16 e 17 aprile 1919, in L. Csepely-Knorr (a cura di), *The Birth of the Theory of Urban Green Systems in Britain and Hungary. Correspondence between Thomas H. Mawson and Bela Rerrich concerning Urban Design Principles*, First International Conference "Horticulture and Landscape Architecture in Transylvania" Agriculture and Environment Supplement (2011) 41-53

⁸¹ M. Treib, M. Simo, *Beyond the American (or California) Dream* in M. Treib, M. Simo (a cura di), *Invisible Garden. The Search for Modernism in the American Landscape*, The MIT Press, 1998

⁸² "During the thirties three landscape architects – Garrett Eckbo, Dan Kiley, and James Rose – consciously tried to integrate modernist architectural ideas into their work and to design a landscape more in accord with present life... The fourth of the pioneering modernists, the slightly senior Thomas Church, provided the setting for California living in his gardens, which blended aspects of classical order with modern form". M. Treib, *Axiom for a Modern Landscape Architecture*, in M. Terib (a cura di), *Modern Landscape Architecture: A critical Review*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994. pp. 36-64

⁸³ Architectural Record è una rivista mensile statunitense dedicata all'architettura e al design degli interni fondato nel 1891 a New York. Durante i suoi 125 anni di stampa ha presentato articoli che mostrano opere architettoniche degne di nota in tutto il panorama mondiale, con notizie, commenti e critiche

⁸⁴ La "forma segue sempre la funzione" era il principio articolato per la prima volta da Luis Sullivan nella sua opera del 1896 *The Tall Office Building Artistically Considered*. Secondo Marc Treib, la ragione per cui un linguaggio formale unificato simile a quello del modernismo architettonico non è emerso nell'architettura moderna del paesaggio è stata proprio perché le questioni formali erano più importanti di quelle funzionali. "Come sostenevano i modernisti, la formalità o l'informalità non è una vera questione". Marc Treib, *Modern Landscape Architecture. A Critical Review*, Cambridge Massachusetts, Londra, 1993

⁸⁵ Jámbor, 2002. In S. Kinga, *The renewal and development of Hungarian landscape architecture in time of modernist movement –Theory and practice of Imre Ormos*, Corvinus University of Budapest, Faculty of Landscape Architecture, H-1118 Budapest, Villányi út 29-43. pp 1-6

⁸⁶ Il termine "giardino da collezione" è entrato nel vocabolario domestico come termine collettivo per i giardini che ospitavano collezioni di piante stabilite, a partire dal XIX secolo. Ormos descrive il collection gardens come una tendenza stilistica tardiva dei giardini paesaggistici; un concetto simile al giardino dendrologico, ma usato in modo più ampio: mentre questo può essere un semplice giardino di raccolta botanico o di collezione di una determinata specie, i giardini da collezione contenevano al loro interno una vasta gamma di specie e potrebbero essere considerati come giardini paesaggistici

⁸⁷ Oltre all'uso delle piante, la progettazione del paesaggio seguiva degli assiomi che possono essere riassunti in punti e comprendono: la negazione degli stili storici; la maggiore importanza dello spazio rispetto al modello figurativo; la preoccupazione di costruire paesaggi per le persone; la distruzione dell'asse a favore di un paesaggio poliedrico e onnidirezionale ed infine la giusta integrazione tra casa e giardino. M. Treib, *Axiom for a Modern Landscape Architecture*, in M. Terib (a cura di), *Modern Landscape Architecture: A critical Review*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994. pp. 36-64

⁸⁸ J. Waymark, *Modern Garden Design*, 2005, p.187. In „Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek”. *A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok buda-pest társas életében (~1870-1918)* (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra) [tesi di dottorato], 2008, p. 240

⁸⁹ Gli architetti europei arrivati in America continuavano ad avere una visione del paesaggio come di "veduta pittorica/panorama": Mies Van Der Rohe, all'inizio della sua carriera, crede fermamente nella separazio-

ne tra abitazione e paesaggio circostante, da osservare da grandi vetrate che inquadravano la visione della natura in modo da farla recepire come remota e idealizzata, in modo che il paesaggio apparisse non come una cornice spaziale di riferimento, ma come un'opera d'arte comunque separata dall'edificio abitativo. Gropius, dal canto suo, aveva negato la rilevanza del lavoro di Wright, perché troppo forte era in lui il pensiero che la natura del sito fosse l'unica fonte di creatività della forma; ma in realtà, la convinzione di Wright, come anche quella di Olmsted, in difesa di valori specifici e che l'esperienza della natura, gli scenari naturali non compromessi da tracce umane fossero essenziali per una qualità di vita migliore oltre che per alimentare uno spirito di fratellanza e responsabilità civile all'interno della società democratica, trovano nel corso del diciannovesimo e del ventesimo secolo espressione nella letteratura, nelle arti visive, nel cinema, nella musica e non sa ultimo nell'architettura e nella progettazione del paesaggio.

C. Howett, *Modernism and American Landscape Architecture* in M. Treib (a cura di), *Modern Landscape Architecture: A critical Review*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994. pp. 18-34

⁹⁰ J. Waymark, Op. cit.

⁹¹ Rivista Landscape Architecture

⁹² Termine usato per la prima volta in ambito filosofico dal francese Jaen-Francois Lyotard nel 1981 nel suo testo "La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere", per indicare lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole della scienza, della letteratura e delle arti a partire dal XIX secolo

⁹³ Sempre Lyotard nel 1979 aveva proposto come caratteristica peculiare della società postmoderna il venir meno delle grandi narrazioni (Illuminismo, Idealismo, Marxismo), giustificando così ideologicamente la coesione sociale che aveva ispirato le utopie rivoluzionarie ed il declino del pensiero totalizzante, con il reperimento di criteri di giudizio e di legittimazione del valore locale e non più universale

⁹⁴ I nonluoghi sono quegli spazi dell'anonimato ogni giorno più numerosi e frequentati da individui simili ma soli. Nonluoghi sono sia le infrastrutture per il trasporto veloce (autostrade, stazioni, aeroporti) sia i mezzi stessi di trasporto (automobili, treni, aerei). Sono nonluoghi i supermercati, le grandi catene alberghiere con le loro camere intercambiabili; è il contrario di una dimora, di una residenza, di un luogo nel senso comune del termine. M. Augè, *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano, 2009

⁹⁵ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press Ltd, 1972

⁹⁶ Questo è un termine generale che combina un forte salto nello sviluppo dei metodi di produzione e un aumento del ruolo della scienza nella vita dello stato. Questo fenomeno è caratterizzato da tecnologie qualitativamente nuove che aumentano il livello di produzione, nonché da cambiamenti qualitativi in tutti i settori della società e dell'attività umana

⁹⁷ "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 di boulevard, impianti sportivi all'aperto, lungofiumi e giardini privati [...]"

A. Geuze, *Nuovi parchi per nuove città*, Lotus International no. 88, 1996

⁹⁸ J. Habermas, *Postmodernism: A Preface*, in H. Foster, *The Anti-Aesthetic. Essay in Postmodern Culture*, 1983

⁹⁹ A. Sayer, *Epistemology and Conceptions of People and Nature in Geography*, 1979

¹⁰⁰ K. Levin, *Farewell to Modernism*, Arts Magazine, Oct 1979 in G. Lister, *Postmodernism and Land-*

scape Architecture

¹⁰¹ La denominazione inglese *site specific* è usata in ambito artistico per indicare un intervento pensato per inserirsi in un preciso ambiente. Creare un'opera d'arte *site specific* significa mettere in relazione e in sintonia la committenza con un artista in grado di interpretare e realizzare un'opera che si inserisca ad hoc nel luogo scelto dal cliente. L'artista, seguendo la propria ricerca artistica, realizza pertanto un'opera d'arte con indicazioni specifiche di dimensioni, materiali, a volte colori o posizionamenti particolari da parte della committenza, che può essere un collezionista privato, un'azienda o un ente pubblico

¹⁰² N. Dunnett, M. Qasim, *Perceived Benefits to Human Well-Being of Urban Gardens*, *HorTechnology*, 10, January-Marc, 2000

¹⁰³ G. Corbellini, *Il caos come occasione progettuale*, *Architettura Intersezioni* n.5, gen. 1997

¹⁰⁴ “Gli inevitabili paesaggi sprecati all'interno delle aree urbanizzate che sfuggono eternamente ai parametri eccessivamente controllati e agli elementi di programmazione programmata che i designer sono incaricati di creare e accogliere nei loro progetti”

A. Berger, *Drosscape: Wasting Land in Urban America*, New York: Princeton Architectural Press, 2006

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ B. Tschumi, *Cinegramme Folie Le Parc de la Villette*, Paris Nineteenth Arrondissement, Princeton NJ, Princeton Architectural Press, 1987

PARTE SECONDA | FASE ILLUSTRATIVA
RIFLESSIONI TEORICHE E CRITICHE SULLE TEMATICHE E CONFRONTI INTERPRETATIVI

ABSTRACT | EN

The sense of landscape, in collective memory, is linked to the countless landscape representations that have been produced over time. These have contributed to the concretization of its construction-through the formulation of meaning and its relationship to the signifier-by defining and fixing an idea that arose as a result of a process of perception. It is undisputed how much the power of images enriches and informs our personal knowledge of landscape. Landscape is an elusive and complex medium, dynamic and ever-changing, made immortal precisely by the entire iconographic apparatus; a source of feelings as well as knowledge. The images depicting the landscapes observed materialize only through perception, that is, that creative activity of man, who, through sight, interprets data and organizes them in an absolutely autonomous and personal way. These different interpretations are as much artistic as cultural fruits: varied approaches to the subject, different techniques of interpreting the images, different disciplines dealing with them, and varied keys of interpretation provided, have been the architects of the multiple meanings given to the representations. But above all, they have made possible their transformation from pure and simple images to landscape architecture projects that define and give identity to cities. Due to its complex nature, it is evident how difficult it is to understand its form and how its construction could have been traced back to an image, abstract or concrete. It is clear that in order to analyze the semiotics of the landscape and have a complete picture from which to properly design it, it is essential to take into account the elements of painting and the visual arts in general, as well as the characteristics and types of techniques and methods by which such representations were produced. The question concerns not so much the types of images that artists, designers and landscape architects have worked with and still use as the basis of the profession. Rather, it focuses on what types of imaging should be developed and carried forward, what is their role in contemporary expressionism, and why from being manifestations of nature they have become so necessary as to be considered as fundamental means of knowledge. For this essential is to define why the landscape image has come to be considered reality; what it has meant in the collective memory and how it has become the basis of cultural communication over time. Next, the transposition of landscape from painting, to photography, to film is analyzed; the characteristics related to the national cultures studied in this thesis are defined, and the whole series of peculiarities that make their landscapes what they are.

ABSTRACT | IT

Il senso del paesaggio, nella memoria collettiva, è legato alle innumerevoli rappresentazioni paesaggistiche che nel corso del tempo sono state prodotte e che hanno contribuito alla concretizzazione della sua costruzione, attraverso la formulazione di un significato e del suo rapporto con il significante, definendo e fissando un'idea scaturita a seguito di un processo di percezione. È indiscusso quanto il potere delle immagini arricchisca ed informi la nostra personale conoscenza del paesaggio, un mezzo sfuggente e complesso, dinamico ed in continua evoluzione, reso immortale proprio da tutto l'apparato iconografico, fonte di sentimenti come anche di sapere. Le immagini raffiguranti i paesaggi osservati si concretizzano solo attraverso la percezione, ovvero quell'attività creativa dell'uomo il quale, attraverso la vista, interpreta i dati e li organizza in modo assolutamente autonomo e personale. Queste differenti interpretazioni sono frutto tanto artistici quanto culturali: svariati approcci al tema, tecniche differenti di interpretazione delle immagini, diverse discipline che se ne occupano e svariate chiavi di lettura fornite, sono stati artefici dei molteplici significati dati alle rappresentazioni e soprattutto hanno reso possibile la loro trasformazione da pure e semplici immagini a progetti di architettura del paesaggio che definiscono e danno identità alle città. Per la sua natura complessa è evidente la difficoltà a comprendere la sua forma e come la sua costruzione possa essere fatta risalire ad un'immagine astratta o concreta che sia. È evidente che per analizzare la semiotica del paesaggio ed avere un quadro completo da cui partire per una corretta sua progettazione è fondamentale tenere conto degli elementi della pittura e delle arti visive in generale, oltre alle caratteristiche dei vari periodi in cui tali rappresentazioni sono state prodotte. Differenti sono gli studi, ad esempio che fanno coincidere la nascita dell'architettura del paesaggio americano con le prime rappresentazioni artistiche del paesaggio dipinto del fiume Hudson – dai critici d'arte agli studiosi e appassionati al tema – ma la questione riguarda non tanto le tipologie di immagini con cui gli artisti, i designer e gli architetti del paesaggio hanno lavorato e si trovano tutt'oggi ad utilizzare come base della professione. Piuttosto si concentra su quali tipi di imaging dovrebbero essere sviluppate e portate avanti, qual è il loro ruolo nell'espressionismo contemporaneo e per quale motivo da manifestazione della natura siano diventati così necessari da essere considerati come mezzi fondamentali di conoscenza. Per questo indispensabile è definire il motivo che ha portato l'immagine di paesaggio ad essere considerata realtà, cosa ha significato nella memoria collettiva e come sia diventata base della comunicazione culturale nel corso del tempo, analizzando successivamente la trasposizione del paesaggio dalla pittura, alla fotografia, al cinema, definendo le caratteristiche relative alle culture nazionali oggetto di studio in questa tesi, con tutta la serie di peculiarità che rendono i loro paesaggi quello che sono.



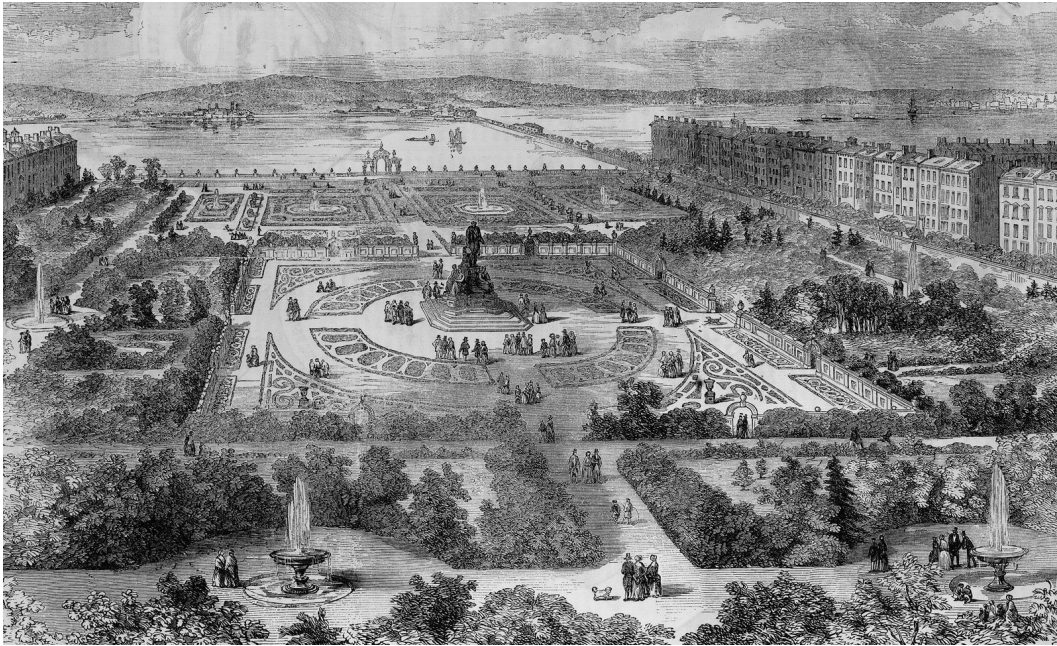
Fig. 1. René Magritte, La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), 1929

“Non c’è niente di naturale nel paesaggio: anche se invoca la natura e coinvolge processi naturali nel tempo, è prima di tutto un costruito culturale, un prodotto dell’immaginazione. I paesaggi sono inizialmente immaginati e rappresentati in immagini e parole, modellati in miniatura nei giardini e infine codificati nella pianificazione, progettazione e costruzione di un ambiente costruito più ampio.”

James Corner, The Landscape Imagination

III.1. L’immagine come costruzione della realtà

*“Guardare, descrivere, [rappresentare], narrare e comunicare paesaggi, sono attività che connotano fortemente l’età contemporanea”*¹⁰⁷. L’atto principale e primario stesso della conoscenza è senza dubbio la vista: vedere significa afferrare alcune particolarità di un oggetto, pochi segni selezionati che ne permettono l’identificazione e che attraverso l’utilizzo di determinate tecniche di rappresentazione – dal semplice schizzo fino alle più raffinate opere pittoriche o quelle più innovative e tecnologiche delle immagini multimediali – addirittura possono dare l’impressione di raffigurare il reale. *Vedere* è stato da sempre equiparato a *credere* ed un dato oggettivo – un quadro o una fotografia ad esempio – molto spesso è stato assunto come realtà, senza tenere a mente l’illusorietà che esso si è portato dietro. Il fatto che l’immagine non *parli* di verità appare evidente soprattutto nelle opere dipinte: *“Questa non è una pipa”* scriveva René Magritte sotto l’immagine molto realistica di una pipa, ma che a tutti gli effetti si configura però come una rappresentazione. I pittori, gli artisti, come anche i disegnatori, hanno raffigurato il mondo a partire dalle proprie esperienze, fantasie e competenze artigianali. Guardando, ma soprattutto *percependo*, hanno trasmesso la loro “personale” realtà, fatta molto spesso di soggettività e fantasia. Pensiamo alle immagini storiche dell’architettura di giardini e ville private: sebbene siano tra i documenti più utilizzati per analizzare, comprendere e studiare la cultura ed il modo di fare architettura di una determinata epoca – prima dell’utilizzo dei disegni architettonici e della fotografia – non hanno ritratto l’aspetto preciso dei siti, non hanno parlato affatto del processo ideativo o costruttivo di un determinato paesaggio¹⁰⁸.



Per quanto esse abbiano potuto o meno raffigurare la vera condizione di un sito, hanno presentato tipicamente un'immagine desiderata dal committente o dall'artista, in un formato facilmente riproducibile. Questo rende ancora più valida la tesi secondo la quale le immagini non rappresentino la realtà anzi, poiché assolutamente lontane da pratiche neutrali e meccaniche, sono ostentazione di un comportamento circoscritto e di circostanza, mentre l'efficacia dell'immagine risiede nel suo saper formare, rendere possibile ed allo stesso tempo trasformare. Per questo motivo i designer – contrariamente ai teorici ed agli storici che si concentrano sull'oggetto o sull'idea – hanno posto la *creatività* come sunto del fare e del dare corpo a cose non previste né predeterminate. È chiaro come ogni forma di rappresentazione, per il semplice fatto di trasportare qualcosa di tridimensionale in un piano bidimensionale e in una scala sfalsata non è più realtà, mentre per migliaia di anni si è ritenuto che l'unica immagine da tenere in considerazione e che effettivamente si riferisse a dati certi, soprattutto per le rappresentazioni pittoriche, fosse quella basata sulla *mimesi*, pura e semplice rappresentazione di ciò che si stava osservando. La teoria dell'*imitazione della natura*¹⁰⁹ però, a ben vedere è fonte di equivoci: è ovvia l'esistenza dello scarto tra la Natura e la sua riproduzione, anche se il più possibile fedele; e allo stesso tempo si è capito che non era nemmeno così fondamentale e necessario *ricostruire* la Natura secondo un'idea artistica, per quanto affascinante essa poteva essere. Eppure, in ogni tempo ed a modo loro, gli artisti si sono prefissati l'obiettivo di appropriarsi il più possibile del dato reale e di renderlo al mondo, soprattutto per quanto riguardava la loro idea di paesaggio. La trasposizione in forma grafica di un luogo – osservato, percepito e riconosciuto in quanto tale – ne ha fatto di questo un *paesaggio* che, passando dall'esperienza e dalle capacità di un artista, da consapevolezza personale di ciascuno è diventata forma organizzata.

Fig. 2. A magazine illustration of a planned public garden in Boston, 1853

Per questo motivo la rappresentazione del paesaggio ha richiesto di essere collegata ad un *pensiero logico* piuttosto che alla mera creazione di “effetti speciali”, che nonostante stimolino sì la visione catturando l’occhio, non coinvolgono il cervello. La rappresentazione del paesaggio necessiterebbe invece di un *vedere* significativo che racchiude in sé un riconoscimento ed un’attività poetica e produttiva il cui funzionamento può avvenire in primo luogo solamente se si sostiene che i disegni e le immagini non sono fenomeni *eidetici*¹¹⁰, che funzionano attraverso simboli o analogie e, in secondo luogo, riconoscendo il grado di reciprocità tra significante e significato. Le immagini prodotte dalla mente, contrariamente alle raffigurazioni stimulate dalla percezione, partecipano alla formazione di *altre* visioni, nulla a che vedere invece con nuove realtà e con quanto si vuole dimostrare in questa tesi; non somigliano alla rappresentazione, ma sono invece frutto di immaginazione. I prodotti della percezione, lontani dalla presunta inerzia delle rappresentazioni passive o oggettive, dalle superfici di carta o gli schermi dei computer, sono campi operativi molto efficaci su cui si producono le teorie e le pratiche del paesaggio, poiché quando l’immagine è capace di dimostrare l’intenzione e la costruzione, allora a quel punto diventa veicolo di realizzazione, abbandona qualsiasi campo speculativo o immaginativo e mimetico e diventa veicolo comunicativo di “sapere”. E quando poi, all’inizio del Ventesimo secolo non venne più richiesta all’arte di essere imitativa della natura, si iniziò a capire il senso estetico che la pervase da quel momento in avanti: l’idea che la forma stessa fosse il contenuto e costituisse un significato al di fuori di sé stessa, troncò qualsiasi relazione di mimesi facendo derivare il suo significato esclusivamente dalla percezione. Nel nostro tempo sembrerebbe che l’idea di Natura come “metafora suprema di tutta l’arte”¹¹¹ sia stata rifiutata, a causa di eccessivi momenti di avanguardia, relativizzazione storica e di una pratica contemporanea in cui un’ecologia tecnologica sta lentamente sostituendo poetica e metafora del mondo naturale e artistico contro una maggiore strumentalizzazione e controllo, dirigendosi più verso una globalizzazione di massa, anche delle immagini. Ragion per cui, la questione non riguarda tanto i tipi di immagini con cui bisognerebbe lavorare, piuttosto *quali* tipi di medium dovrebbero essere sviluppati e portati avanti. Forse la chiave di lettura risiede nell’iniziare a pensare il mondo e la sua rappresentazione come qualcosa di separato l’uno dall’altra, in modo da rendere plausibile l’atto di creazione di *un’altra verità*, in cui gioca un ruolo fondamentale la percezione: le immagini estratte dalla visione e collegate tra di loro aprono alla facoltà mentale dello spettatore un’infinita ricchezza di *altre* immagini da cui emergono infinite possibilità che a loro volta fanno leva sulla mente ricettiva. Nuove e combinate immagini evocano nuove associazioni, sollecitano la libera creazione e rendono tangibile anche il loro grande potere comunicativo. Seppur un mondo astratto, non concreto nel suo essere simile al reale, fatto di punti di vista personali e scelte soggettive, il campo dell’arte è stato ed è tutt’ora una finestra che l’uomo si è fatto *di* e *sul* mondo ed è proprio grazie alla rappresentazione delle immagini che la comunicazione non verbale ha avuto senso di esistere. La grande difficoltà sta nel saper distinguere ciò che è architettonicamente e *culturalmente* rilevante da ciò che invece risiede nei limiti della fantasia e dell’astrattismo personale e che ha quindi un valore transitorio.



Fig. 3. Tivadar Kosztká Csontváry, Ruins of Greek Theatre at Taormina, 1904-1905
Fig. 4. Taormina - The Mediterranean by Jeannie Phan

Se è vero che siamo nella cosiddetta *civiltà delle immagini*¹¹² è altrettanto vero che è necessario attrezzarsi per potersi districare agevolmente tra le miriadi di immagini in cui siamo immersi nella quotidianità e saper discernere ciò che ha realmente un potere costruttivo e comunicativo da ciò che invece non ne possiede.



Fig. 5. Sketch

III.1.1. L'arte tra comunicazione visiva e comunicazione culturale

Nel 1985 Ernst Gombrich scriveva: “*Siamo alle soglie di una nuova epoca storica, in cui alla parola scritta succederà l'immagine*”¹¹³. Nella società contemporanea non possiamo fare altro che confermare le parole dello storico dell'arte e legiferare il grande potere comunicativo che le immagini posseggono. Basti pensare alla moltitudine di messaggi che da sempre vengono veicolati attraverso segni grafici, fotografie, illustrazioni, ideogrammi: l'arte ed il suo linguaggio emotivo ha contribuito alla formazione della cultura e veicolandola, è divenuta fondamentale non solo nella scena pubblica, ma si è configurata come l'idioma caratterizzante i nostri moderni mezzi di comunicazione. Dai quadri alle fotografie, dal cinema alla televisione, le immagini ed il loro linguaggio *non verbale* – più di ogni altro mezzo – sono state in grado di trasmettere e far recepire velocemente ed in maniera immediata il sapere, classificandosi come elemento fondante della comunicazione visiva. La questione dell'arte e della sua influenza dunque, il suo potere di persuasione, ha avuto sempre un posto centrale nel dibattito pubblico, tanto che a partire dalla metà degli anni Novanta del secolo scorso si è assistito all'affermazione di una nuova e fortunata teoria delle immagini denominata *Pictorial turn*¹¹⁴, il cui obiettivo principale è stato quello di riabilitare l'immagine come oggetto di indagine privilegiato anche in campo specialistico, in ragione del fatto di come le immagini abbiano assunto un'importanza tale da venire considerate non soltanto di pertinenza artistica o estetica, ma alla base della cultura di massa e di determinate discipline che ne hanno fatto di queste veri e propri oggetti di studio e di lavoro.

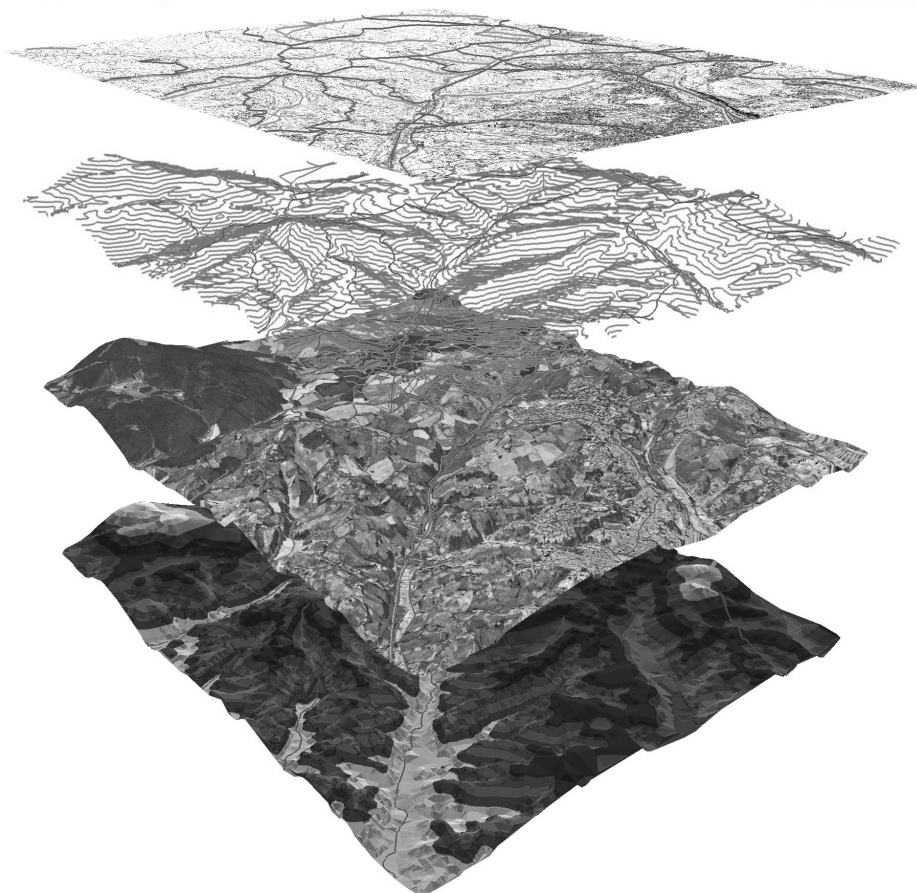


Fig. 6. *In alto*. Esempi di alberi e arbusti. T. Porter, S. Goodman
Fig. 7. Indagini territoriali e ambientali, cartografia tematica informatizzata e GIS

La vastità di materiale che oggi possediamo di rappresentazioni di paesaggio ha contribuito, durante il corso della storia, a sviluppare non solo la comunicazione visiva, ma anche – e forse in misura maggiore – la *comunicazione culturale*. Dalla metà dell'Ottocento la produzione e la divulgazione di tali rappresentazioni, si è combinata con intenti culturali, intrecciandosi inevitabilmente con la formazione delle culture nazionali. Le immagini, forse anche prima del linguaggio, sono prodotti culturali ed il disegno – lo strumento preposto per la diffusione della civiltà e del sapere – il mezzo utilizzato per acquisire e ridisegnare paesaggi e realtà fisiche ed etiche nella loro totalità. Questi sono stati utilizzati in modo mai neutro e neutrale, ma con il preciso scopo di far conoscere se stessi agli altri. Da non sottovalutare è il fatto che il linguaggio dell'immagine è sicuramente un processo di comunicazione non convenzionale ed allo stesso tempo universale che per sua natura non possiede le stesse limitazioni imposte dalla lingua e che la sua comprensione è immediata, perlomeno a chiunque abbia una conoscenza scientifica per poterne cogliere e comprendere i suoi idiomi. “*La comunicazione visiva è universale e internazionale; non conosce limiti di lingua, vocabolario o grammatica e può venire percepita dal letterato quanto dall'illetterato*” sosteneva nel 1944 il designer ungherese György Kepes, riconoscendo nelle arti visive un ottimo mezzo educativo e comunicativo, dimostrando come attraverso il controllo della natura e degli eventi da parte dell'occhio umano fosse possibile assimilare gli eventi spazio-tempo circostanti, sottolineando anche il valore sociale dell'immagine rappresentativa in grado di educare ad un nuovo standard visivo e di aprire a nuovi orizzonti del mondo visibile¹¹⁵. Se consideriamo l'immagine come un linguaggio, i suoi *messaggi visivi* posseggono anch'essi un loro codice comunicativo; mai neutri e appartenenti ad un determinato contesto culturale. Romanticismo, Impressionismo, Cubismo, Astrattismo, Pop Art, Visual Art e le universali immagini virtuali, hanno mantenuto sempre lo stesso tema: catturare una determinata scena e restituirla a chiunque fosse stato in grado e avesse potuto goderne. I pittori, traducendo plasticamente – in modo personale, soggettivo e talvolta irricognoscibile – le forze spaziali che agiscono sul piano pittorico e le leggi della loro organizzazione, andarono alla ricerca di un ordine concreto che potesse meglio mettere in relazione ciò che osservavano con ciò che rappresentavano. Vitruvio considerava le immagini come dimostrazione analogica di costruzione e visualizzazione di intenzioni simboliche; la prerogativa Ottocentesca era quella di acquisire con il disegno la realtà circostante; e la realizzazione contemporanea di cartografie interattive o GIS, rende evidente l'atteggiamento acquisito dall'uomo nei confronti dell'ambiente naturale e da lui costruito, confermandosi come progetto fondamentale della cultura moderna. In più, attraverso la memorizzazione visiva di un luogo e la dinamicità di composizione dei singoli elementi – risultato inevitabile dell'interpretazione soggettiva – sono state create ulteriori immagini e luoghi, giardini, paesaggi e territori, descritti con le rappresentazioni che hanno dato vita a metafore e simbolismi divenute col tempo *pensiero composito*, aggiungendo all'aspetto ideativo la validità della creazione e con essa la trasposizione in forma dal visuale al culturale. Il valore che si è dato e si dà al paesaggio attraverso le arti figurative dimostra infatti come sia centrale per il paradigma culturale il rapporto tra l'uomo e lo spazio che abita, con cui è in perenne relazione e come la sua rappresentazione – a partire proprio dalla pittura paesaggistica – abbia influenzato la progettazione e la trasformazione del paesaggio stesso.



Fig. 8. Veduta dell'Arco di Tito, Giovanni Battista Piranesi, 1748

È alla base di questo atteggiamento che si è formata la coscienza percettiva e soggettiva di ciascun individuo, in relazione ad un preciso contesto storico e culturale, che ha reso possibile la creazione di immagini consapevoli, divenute col tempo fonte inesauribile di conoscenza e che spiegherebbe il duplice uso del mezzo grafico nella sua funzione da un lato *speculativa* – utilizzato come veicolo di creatività – e dall'altro *dimostrativa* – utilizzato invece come veicolo di realizzazione¹¹⁶. In origine l'intenzionalità artistica ed architettonica paesaggistica era trascendentale, simbolica, metteva efficacemente in relazione il finito ed il mutevole con l'eterno e l'immutabile, la realtà vissuta con le idee. La simbolizzazione di Lorrain, Claude e Poussin, dava vita a metafore e poetiche, rendeva possibile la proiezione di viste e paesaggi pastorali, appartenenti alla memoria collettiva e condivisa, derivate dalle illustrazioni letterarie e pittografiche di un'Arcadia quasi perduta che si voleva riconquistare. Artisti poi come Cézanne, Klee, Kandinskij, Malevich e Mondrian diedero spazio al sentimento, al contenuto spirituale di colore e forme, all'astratto e al *non visibile* mentre nella contemporaneità i concetti di tempo, spazio e sentimenti si andarono via via perdendo verso rappresentazioni sempre più fredde ed impersonali, schematiche riproduzioni tridimensionali in cui le mani dell'artista sono state sostituite da computer e software.

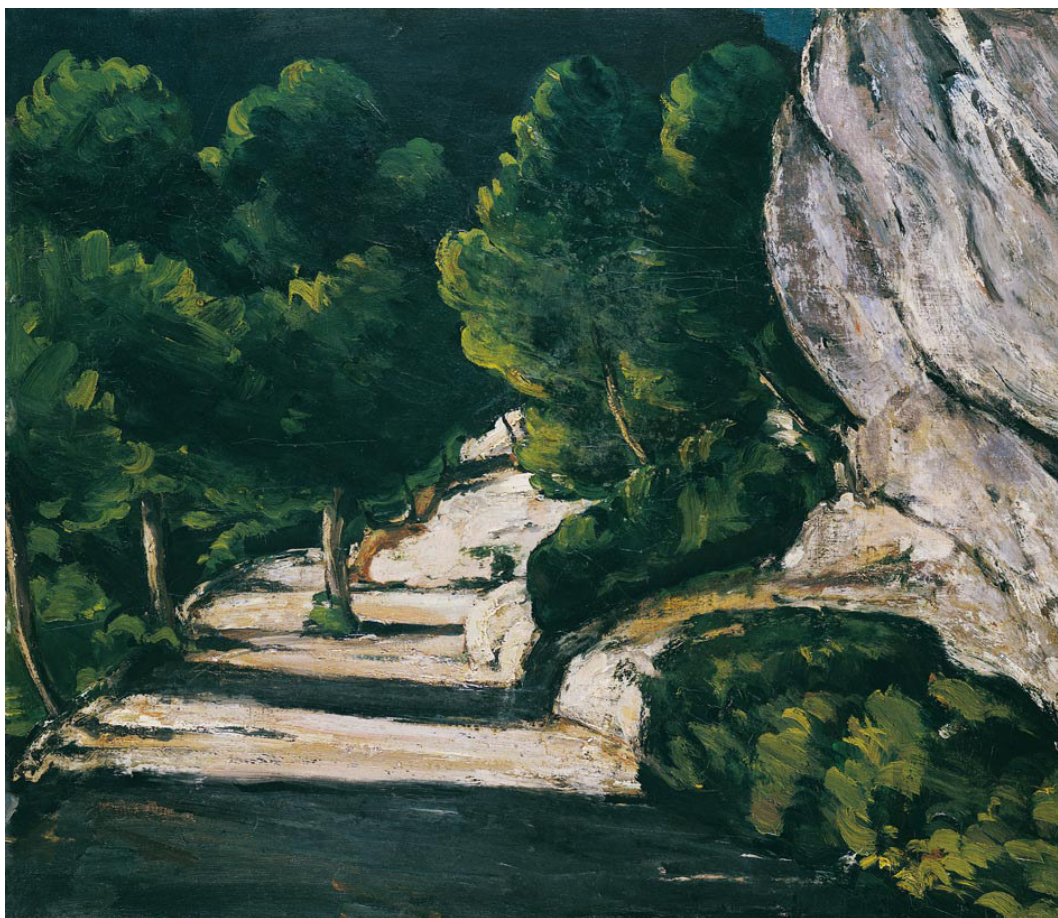


Fig. 9. Paul Cézanne, Landscape. Road with trees in Rocky Mountains

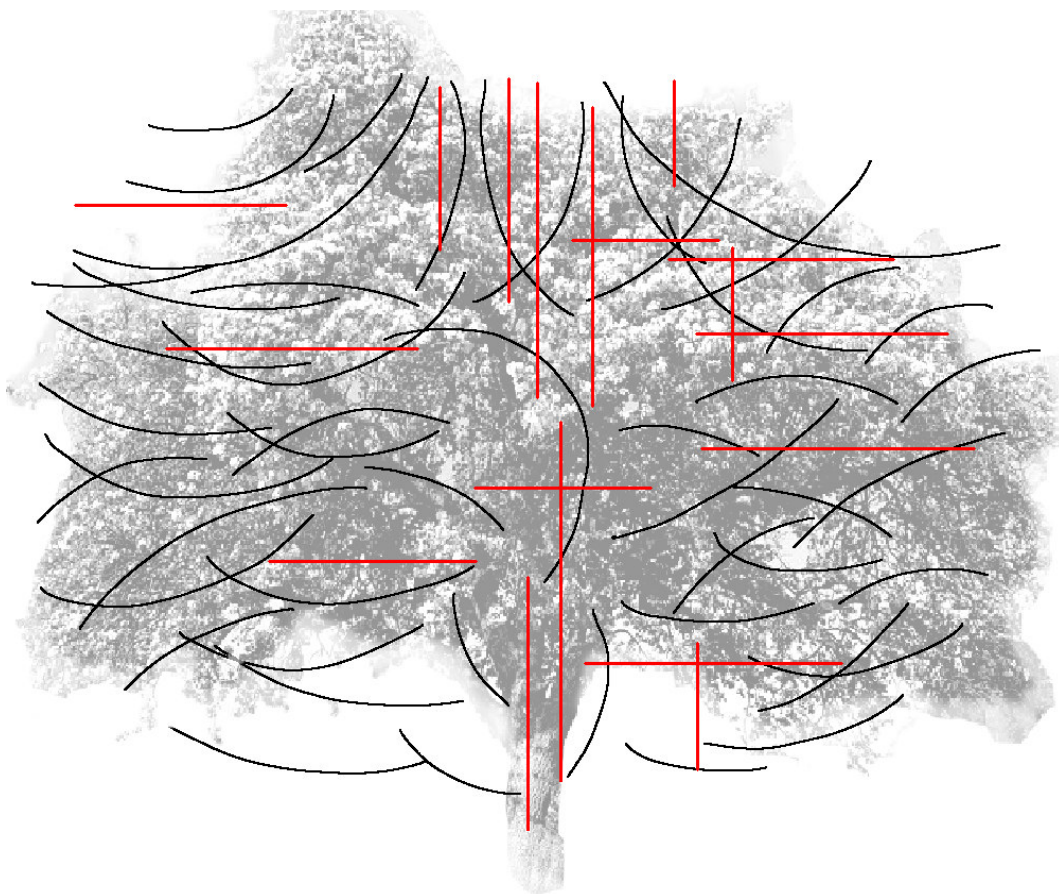


Fig. 10. *In alto*. Piet Mondrian, Melo in fiore, 1912

Fig. 11. Disegno a cura dell'autore

Se per i romantici la rappresentazione di un albero era inequivocabile e non vi era possibilità di incomprensioni, a stento si riuscirebbe nettamente a distinguere un albero tra la stilizzazione e il tourbillon di linee caotiche del *Melo in fiore* di Mondrian: la struttura dell'albero – precisa, simmetrica, in un perfetto equilibrio geometrico di archi di cerchio e rette parallele orizzontali e verticali, a testimonianza della forza della natura – è appena percettibile ed intuibile; il soggetto scompare e diventa irriconoscibile secondo il senso del reale, eppure nella mente del pittore è proprio un albero quello che ha voluto rappresentare. Continua Gombrich: *“Tutto dipende da quanto già sappiamo [...] ognuno di noi ha esperienze soggettive e vissute, per cui l'interpretazione e il successivo gradimento o meno di ciò che osserviamo dipende sempre dal nostro vissuto, da una moltitudine di fattori culturali, ambientali e fisiologici”*¹¹⁷, ma soprattutto, anche da ciò che riusciamo a percepire da quella visione. Ed è per questo motivo, per la semplice propria conoscenza dell'albero, che alla vista del quadro di Mondrian la nostra percezione dà alla mente la trasfigurazione chiara e la comprensione dell'elemento naturale.

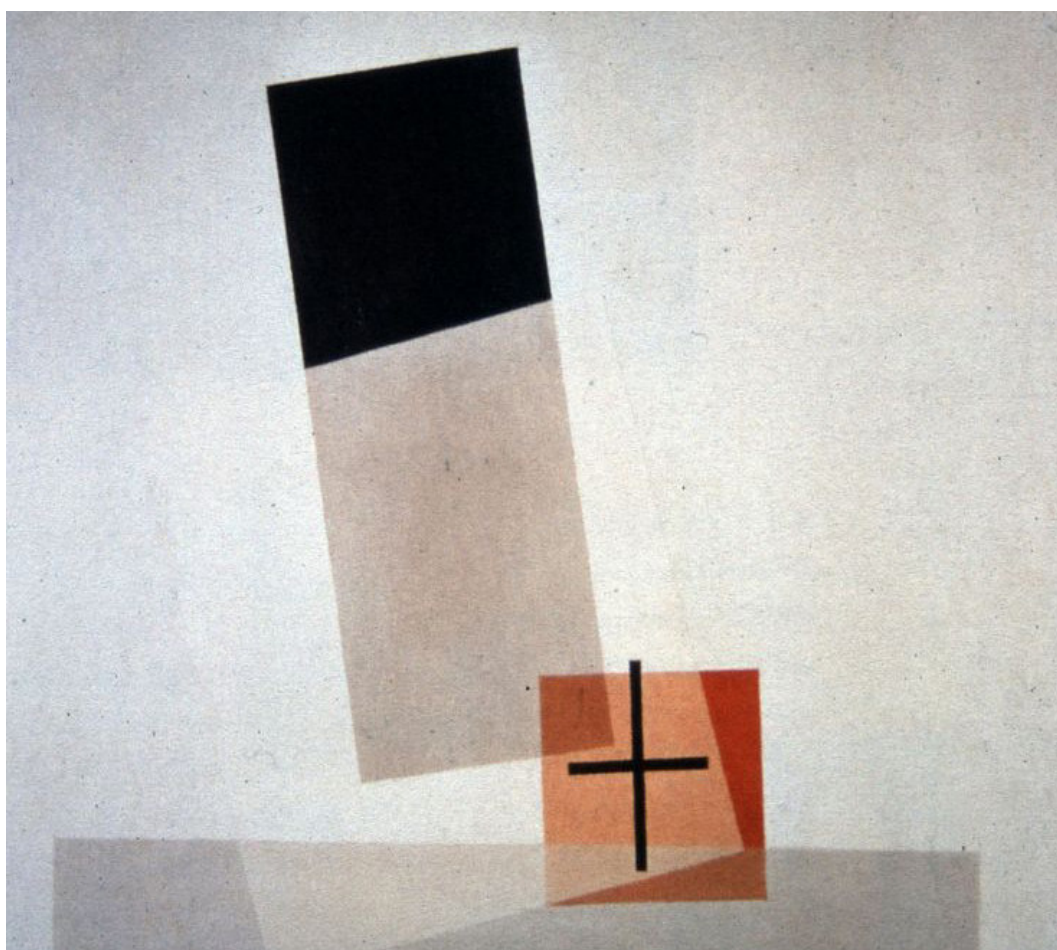


Fig. 12. László Moholy-Nagy, Composition QVIII, 1922

Allo stesso modo la rappresentazione della Natura bucolica ha suscitato il desiderio nell'uomo di costruire la *propria* natura domestica in un ambiente grigio ed urbano, solo per il gusto di poterne godere a pieno. I quadri di paesaggi immaginati o reali, sembra abbiano tutti stimolato la mente dei grandi paesaggisti nella storia che da questi hanno tratto le basi per la realizzazione dapprima di parchi pubblici e poi di giardini privati, come anche di interi progetti di pianificazione urbana in cui l'elemento naturale è stato decisivo e fondamentale; questione che verrà affrontata con maggiore dettaglio nel corso dei paragrafi successivi. Ma un'importante intuizione degli anni Sessanta da parte del sociologo canadese Marshall McLuhan ha messo in evidenza successivamente, come l'*oggetto estetico* fosse solo il mezzo di espressione, arrivando col tempo a comprendere che da sola l'immagine non sarebbe stata comunque in grado di esprimere alcun tipo di significato. Resta sempre innegabile il potere visivo e comunicativo che le rappresentazioni hanno avuto e continuano ad avere e che le immagini raffiguranti paesaggi siano diventate espressione della comunicazione culturale, incidendo tanto nell'informazione quanto nella loro stessa formazione. Ma negli anni Sessanta, con la diffusione anche della Teoria delle comunicazioni, si è capito come la vera forza non fosse semplicemente nel messaggio veicolato, quanto proprio nel mezzo utilizzato per veicolarlo, grazie al quale diveniva conoscenza.

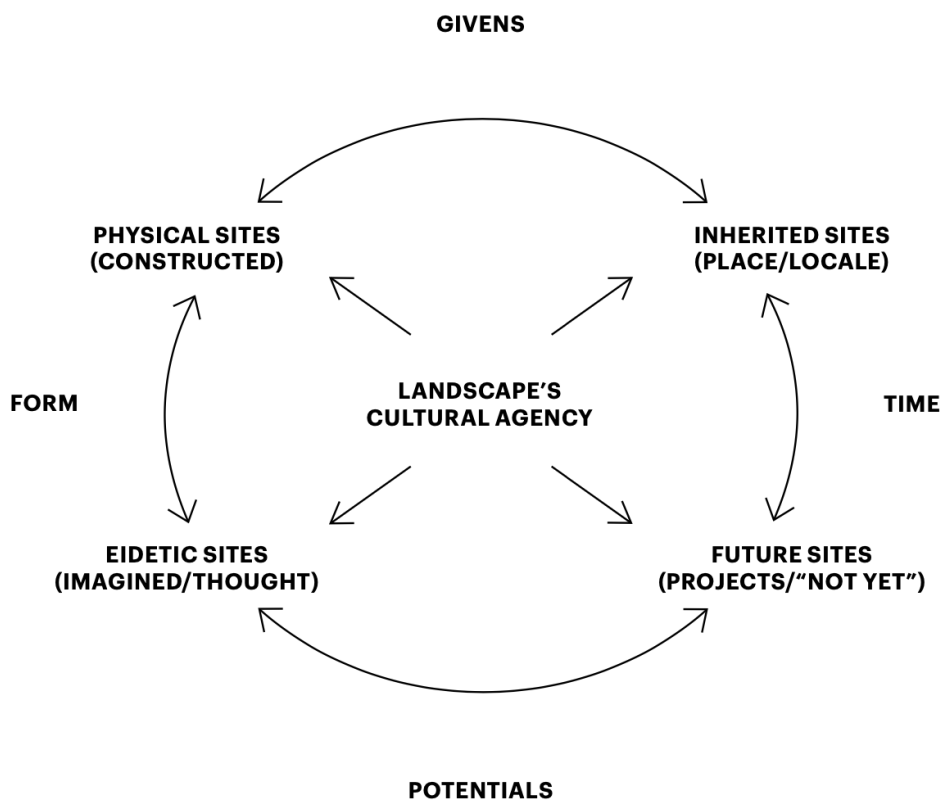


Fig. 13. James Corner, Landscape's cultural agency diagram, 1996

Quando McLuhan ha espresso: “*Affermando che il medium è il messaggio piuttosto che il contenuto, io non voglio affermare che il contenuto non giochi alcun ruolo, ma piuttosto che il suo ruolo è di natura subordinata*”¹¹⁸ si aprì la strada verso una nuova consapevolezza: il *medium*, descritto attraverso un ampio campionario semantico – *forma, estensione, traduttore, metafora, linguaggio, archetipo, ambiente* – visto fino a quel momento come un contenitore vuoto e neutro, non si esauriva nella sua semplice trasposizione del contenuto; ma piuttosto, interagendo con esso, dava forma al *messaggio*, quasi sempre associato all’idea di significato. Per la sua interpretazione fondamentali sono stati tutti i mezzi di trasmissione delle informazioni che dalla metà dell’Ottocento, grazie all’incremento eccezionale delle pubblicazioni periodiche, hanno dato spazio alle immagini che, trasposte dapprima in cartoline e fotografie e successivamente evolute in immagini virtuali e dinamiche, hanno permesso alla comunicazione visiva e culturale di intensificarsi sempre più fino a divenire un indispensabile mezzo di conoscenza. L’immagine agendo a livello inconscio ed allo stesso tempo sulla percezione, ha reso un’esperienza di pienezza sensoriale – in cui la forma era importante tanto quanto il contenuto – in esperienza conoscitiva, coniugando discipline apparentemente distanti fra loro, umanistiche, scientifiche e artistiche. I rapporti di mutua compenetrazione esistenti nelle rappresentazioni tra forme sensibili e forme intelleggibili, tra la sfera sensoriale e quella ideazionale, vengono ricondotti da McLuhan ad una possibilità di mediazione dialogica e mai dialettica, risolvendo l’apparente conflitto tra sensi ed intelletto. La stretta relazione tra percezione e concezione, tra comunicazione visiva e comunicazione culturale, si esplicita nell’*esperienza estetica*, nelle dinamiche di comportamento e di interazione dell’uomo con l’ambiente circostante, trasformato volutamente dai propri strumenti, frutto di esperienze e della sfera cognitiva¹¹⁹ e che fa del medium un processo di riconfigurazione dell’esperienza umana, producendo cultura che, divulgata, diventa comunicazione.

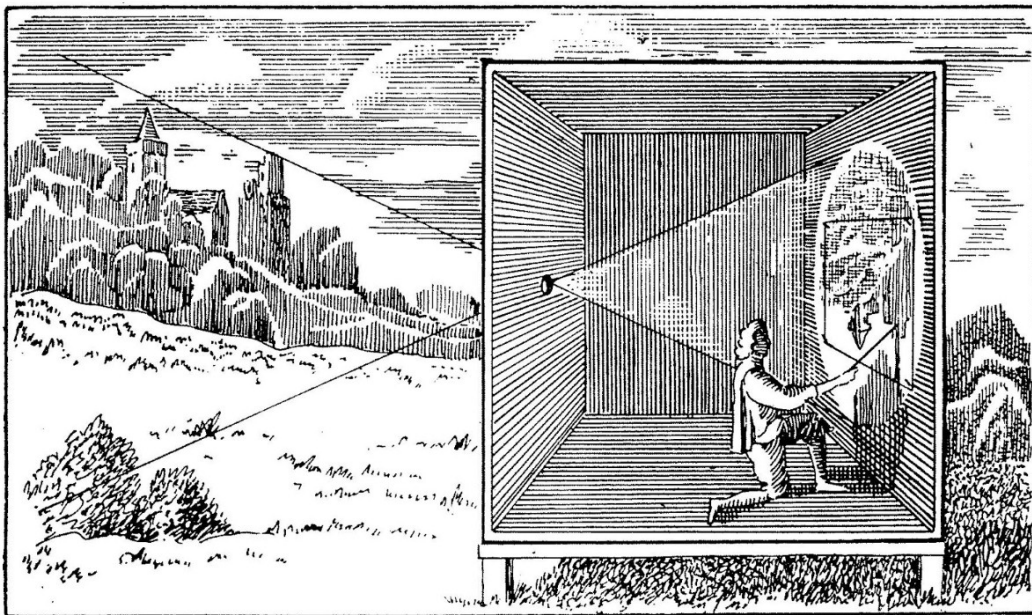
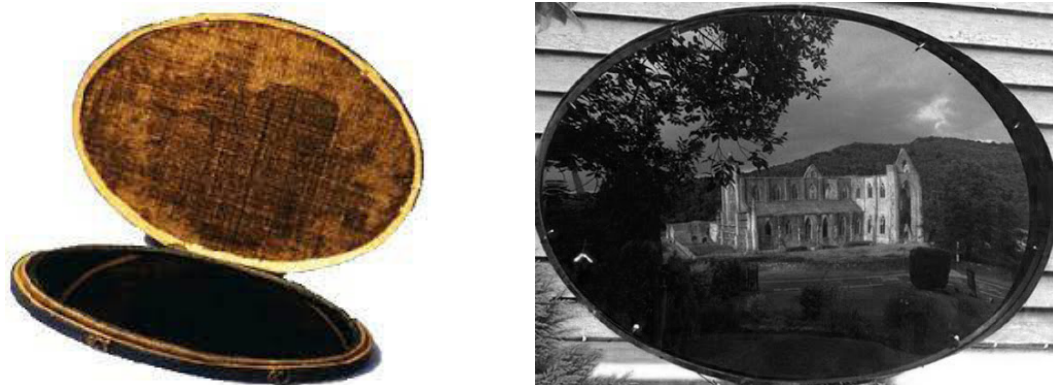


Fig. 14. Camera oscura

III.1.2. Fotografia, cinema e media come forme “altre” di comunicazione

Sembrerebbe come per la propria esistenza stessa, il paesaggio abbia bisogno di costruirsi in quel campo percettivo fatto di elementi composti tra loro, costruito e distaccato dal reale, che si realizza nell'infinita possibilità di immagini e di loro soluzioni, appartenenti ai vari modi di vedere e alle modalità di percepire. Abbiamo visto precedentemente che per la sua comunicazione il paesaggio ha fatto appello, lungo il corso del tempo, alla storia dell'arte; ma accanto ad essa, dato non secondario, si è rivelato la sua rappresentazione mentale o meglio, l'*esperienza*, risultato di un “contatto” tra il soggetto ed il mondo naturale circostante. Vi sarebbe dunque da un lato, tutta una storia artistica, che dal Rinascimento fino ai giorni nostri, con le più svariate tecniche e metodologie, dalle rivoluzioni degli strumenti del disegno alla padronanza della prospettiva o agli strumenti di rilevamento topografico o delle pratiche pittoriche, è riuscita a far pervenire il carattere puramente visivo e lo sguardo estetico della Natura trasformata in Paesaggio. Dall'altro lato, sono presenti tutta una pluralità di tecnologie, correlate al punto di vista percettivo, che hanno fatto del Paesaggio un'esperienza quasi esistenziale: dal *Claude glass*¹²⁰ alle fotocamere di ogni genere, fino agli schermi più moderni, l'occhio umano – rispettivo della mano dell'artista – ha fatto uso di svariate lenti che ne hanno permesso una sua lettura onnicomprensiva. Le caratteristiche visive ed i trattamenti della luce, come rappresentati ad esempio nei dipinti dei pittori paesaggisti romantici, divennero un'ideale artistico ed estetico talmente desiderato tra gli artisti, soprattutto di scarsa bravura, che cominciarono ad utilizzare espedienti e dispositivi



per caricare con qualità estetiche, che mancavano tra le loro competenze, le loro personali vedute del paesaggio. Uno dei primi è sicuramente la *Lente* o *Specchio di Claude* – attribuito al pittore e maestro del genere paesaggistico Claude Lorrain, il quale molto probabilmente non se ne servì mai¹²¹. Si trattava di uno specchio convesso, spesso contenuto in uno scrigno richiudibile, considerato inizialmente un *oggetto magico*¹²², usato durante il corso del XVIII secolo da turisti ed artisti, dopo aver acquisito un'immensa popolarità: rettangolare, ovale o circolare, rivestito di argento per l'uso in condizioni opache, con vetri colorati che permettevano la modulazione dei colori e dei toni in qualsiasi modo desiderato, “*rappresentava la natura con più forza, purezza e finitura della camera oscura, perché il riflesso in esso era semplice e gli oggetti potevano essere dipinti istantaneamente*”¹²³. Utilizzato guardando il panorama voltati di spalle e muovendolo per cogliere vari punti nel riflesso, lo Specchio, evocando registri emozionali mutevoli o variazioni temporali, metteva a fuoco gli oggetti in primo piano in maniera più nitida, allargando invece la scena sullo sfondo. Il particolare colore scuro del vetro uniformava i colori, rendeva la luce soffusa e l'atmosfera più intensa, tanto che la scena osservata era molto più simile ad una rappresentazione che non alla vista reale; i vetri colorati poi, trasformavano la totalità troppo ricca di informazioni visive in un insieme messo a fuoco e ben inquadrato: un tono marroncino evocava un'atmosfera calda, mentre un vetro bluastrò poteva essere associato ad una vista notturna al chiaro di luna e così via. I motivi del paesaggio erano inquadrati e rappresentati visivamente secondo ideali estetici pittoreschi, attraverso una mediazione che *costruiva* – piuttosto che visualizzare – i paesaggi reali in qualcosa di artificiale e filtrato, per niente dissimile agli strumenti del XXI secolo ed agli effetti di filtraggio caratterizzati da colori saturi o immagini pallide e slavate che prevale tra i milioni di utenti dei social network contemporanei. Attraverso il Claude glass e di altri strumenti schermanti l'occhio umano, si era in grado di trasporre e fissare un mondo di dettagli con precisione e chiarezza e soprattutto, di scegliere che cosa fissare nell'immagine rappresentata. Seguendo la tradizione della *visione* mimetica della natura ed il processo di osservare l'ambiente naturale come fosse racchiuso o incorniciato, vengono inoltre migliorati i dispositivi atti a tale compito. In questo senso, la fotografia nel corso della storia, si è rivelata non solo una forma d'arte straordinaria, ma allo stesso tempo, un utile strumento per la lettura e la comprensione sia

Fig. 15. *In alto*. Specchio di Claude

del territorio che del paesaggio e di tutto ciò che essi circonda, indagandone complessità e trasformazioni. L'espedito fotografico, allo stesso modo della pittura paesaggistica, ma in modo quantomeno più realistico, attraverso il *congelamento* e la resa immortale dei paesaggi – naturali, rurali o urbani e urbanizzati – diventa espressione dell'*osservare* e la seconda tecnologia fondamentale per la creazione della realtà, a partire sempre da un punto di vista desiderato e dall'interpretazione dello stesso. Per sua natura, per essere una tecnica espressiva autonoma – consolidata ed artistica – è alla continua ricerca di un significato che vada oltre sé stessa, richiedendo di essere studiata attentamente e purificata da filtri e distorsioni. Nonostante fortemente soggettiva, la fotografia rivela gli aspetti più veri delle differenti realtà territoriali facendo emergere il valore aggiuntivo molto spesso incomprensibile e oscuro ai più, manifestato anche grazie al taglio dato alla stessa: che sia poetica, artistica, fredda e distaccata, critica e documentaria, le varie fotografie di paesaggio hanno avuto il grande merito di aver fissato una realtà in modo sempre diverso ed allo stesso tempo straordinario. È possibile, attraverso l'arte della fotografia, molto che più che con le rappresentazioni paesaggistiche, comprendere quanto dinamico, possente e al tempo stesso fragile possa essere il paesaggio in cui viviamo. Nel 2009, in occasione della mostra "*Paesaggi anauni*", nella postfazione del catalogo intitolata *Per una osservazione fotografica del paesaggio*, si formulavano alcune osservazioni che si possono considerare tuttora interessanti per chi si accinge a fotografare paesaggi:

*"In un'intervista del 1980, concessa alla rivista newyorkese Landscape, il fotografo e critico Robert Adams ricorda: 'Chiunque si ponga di illustrare il caos in cui siamo immersi con delle fotografie facilmente leggibili ne dà automaticamente un giudizio personale. Sì, le fotografie sono convincenti solo se il loro autore osserva con occhio attento la realtà, ma le fotografie devono in qualche modo spingersi oltre la realtà'. A distanza di tanti anni queste parole non hanno perso il loro significato; è piuttosto la situazione generale che ha subito non indifferenti modificazioni. Il nostro tempo sembra caratterizzato da caos culturale e un'inarrestabile decadenza."*¹²⁴

Nonostante condannata come meccanica ed inartistica, non soddisfacente agli alti requisiti di *bellezza ideale* o *pittorresca* poiché alla portata di chiunque e non riconosciuta come "bene culturale"¹²⁵, in realtà la fotografia, soprattutto quella di paesaggio, per essere la personale proiezione da parte di un artista di ciò che la vista offre lui – come già discusso – fa parte della comunicazione visiva e di riflesso, di quella culturale. Facendosi promotrice in più di una nuova e profonda sensibilità legata al paesaggio, indaga in modo più realistico la realtà, restituendone una vista con differenti significati ed interpretazioni. Quella di Ansel Adams, ad esempio, non solo celebra la natura in tutta la sua maestosa grandezza, ma il paesaggio da lui rappresentato diventa tema per osservazioni più profonde e per il recupero del dato culturale che ai suoi tempi non era ancora molto preso in considerazione. Maestro della fotografia del XX secolo e padre della fotografia paesaggistica, fondatore del gruppo *f24* – nome che ricorda la minima apertura del diaframma della fotocamera, una tecnica complessa ma che allo stesso tempo permette di allargare la



Fig. 16. *In alto*. Ansel Adams, *photo*

Fig. 17. Ansel Adams, *photo*



Fig. 18. *In alto*. f24, Redwoods, Bull Creek Flat, Northern California. 1960ca.

Fig. 19. f24, Dead Oak Tree, Sierra Foothills, 1938

profondità di campo, ridurre lo sfumato dello sfondo e massimizzare i dettagli della foto – riunisce tutti i più grandi esponenti della *straight photography*¹²⁶, come John Edwards, Preston Holder, Alma Lavenson e Consuelo Kanaga, disponendo gli appassionati del genere a fotografie fondamentali per lo studio dell'ambiente. L'occhio di Adams selezionava e restituiva paesaggi in straordinarie composizioni fotografiche in bianco e nero, vere e senza filtri, della wilderness americana, magnificando la bellezza di quella natura così selvaggia, perfetta e struggente al tempo stesso. La bellezza del paesaggio composto nelle sue fotografie è riportata magistralmente tramite un'attenta scelta dell'inquadratura ed ogni elemento raffigurato contribuisce a bilanciare visivamente l'insieme, andando a soddisfare ogni eventuale vuoto. I fotografi con le loro fotografie di paesaggio hanno avuto la grande capacità di *ri-creare* un proprio paesaggio immaginario e personale, "*immagini mentali raccolte attraverso il filtro delle proprie conoscenze nel profondo della personale esperienza, memorizzate dalla consuetudine alla ricerca dei dati emergenti e caratteristici che si pongono quasi automaticamente all'interno del fotogramma, vissuti tante volte come in un sogno e ridati con atmosfere silenziose, metafisiche, letterarie: gli iconemi, così come li ha definiti il geografo Eugenio Turri, che consacrano al sapere i territori dove sono stati riconosciuti, restituendo il senso del tempo*"¹²⁷. L'utilizzo della pittura e della fotografia ha reso possibile, non solo la restituzione della personale e soggettiva percezione della vista di un determinato paesaggio, ma anche la più facile e veloce trasmissione del sapere ai più che non potevano godere personalmente delle viste maestose della natura. Ma accanto alle suddette tecniche, sicuramente quella con il linguaggio più universale – composto da una moltitudine di immagini messe in serie ed in movimento, in contrapposizione alla staticità dei media cosiddetti *immobili* – è la macchina cinematografica. Inizialmente sguardo incantato verso il mondo, divenuto sempre più originale, il cinema rese il paesaggio reale come uno *sfondo dipinto su tela* per scene ad inquadrature fisse – ispirate a cartoline fotografiche o talvolta inventando scene e ambientazioni – fino ad arrivare a riprese dal vero, autentiche, che consentivano, tra le altre cose, un modo economico per realizzare le riprese, senza ricorrere a costose ricostruzioni. Il cinema ha sicuramente affrontato il tema del paesaggio in modo non differente da quello delle prime rappresentazioni pittoriche o letterarie, ma i film non hanno avuto lo stesso potere informativo attribuito alle immagini o alle fotografie; non sono stati indagati da geografi o da amanti del genere per il suo studio e la sua comprensione, ma nonostante il suo *non essere* strumento predefinito di indagine, il rapporto che intercorre tra rappresentazione cinematografica e paesaggio ne costruisce di esso una metafora, un esempio o un'allegoria della realtà e, a modo suo, può anche essere presa in considerazione ed analizzata per le varie caratteristiche che la compongono e per la sua capacità di fermare il tempo nella percezione del reale.

*"Negli ultimi sessant'anni si è comunemente ritenuto che il cinema abbia avuto un potente impatto sugli atteggiamenti popolari nei confronti di molte cose. Esso ha mostrato un'enorme varietà di paesaggi a milioni di persone, e in mezzo a questa miriade di scene ce ne sono alcune che erano deliberatamente concepite per veicolare la rappresentazione di alcuni concetti di ordinario benessere presenti in America già durante la prima metà del '900."*¹²⁸

Come le altre forme di rappresentazione, anche quella del cinema è composta da una moltitudine di percezioni, da una *contemplazione* della natura, dal processo di osservazione dell'ambiente come racchiuso in una cornice. Un processo che può essere inteso come una costruzione – o meglio una *riproduzione* – della forma organizzata: attività puramente mentale che può essere ricondotta, in maniera più marcata, guardando attraverso l'obiettivo di una telecamera.

“Con l’irruzione del cinema nella cultura e nella società del Novecento non è mutato soltanto il nostro modo di vedere le cose: sono mutate le cose stesse. Le modalità della visione cinematografica hanno dato vita ad un laborioso processo di adattamento dello sguardo, che ha finito col ricercare nella realtà il rispecchiamento dell’immagine proiettata sullo schermo. È accaduto, nel cinema, ciò che era stato proprio della fotografia e che si è riproposto in seguito nella televisione: rifluita nella struttura percettiva dell’immagine artefatta, capace di riproducibilità e reiterazione, la realtà si è plasmata sui nuovi modelli che la narrazione visiva, succedanea di quella letteraria e pittorica ci ha offerto. Si può tranquillamente affermare che oramai non si cerca più la somiglianza delle cose vere nella loro immagine, ma ci si stupisce di come esse, nella realtà, somiglino a quanto si è visto al cinema, in fotografia o in televisione”¹²⁹

Esempio forse più emblematico proviene, ancora una volta, da oltreoceano: come nel XIX secolo la pittura americana si era liberata dai tradizionalismi delle Beaux Arts europee, ricercando, applicando e perfezionando propri linguaggi e strategie figurative, allo stesso modo il cinema si è appropriato lentamente di uno spazio tipicamente nostrano, grazie al quale poté esprimere tutta una serie di valori che altrimenti sarebbero stati perduti ed arrivando persino a superare il paesaggio reale delle vedute Lumiere, la poetica di Eisenstejn, le architetture ed i paesaggi di Antonioni.



Fig. 20. Alain Resnais, director. Last Year at Marienbad, 1961



Fig. 21. *In alto*. L'innaffiatore innaffiato dei fratelli Lumiere 1895
Fig. 22. Michelangelo Antonioni, *La notte*, 1961



Fig. 23. *In alto*. Peter Farrelly, *Green Book*, 2018
Fig. 24. John Ford, *I cavalieri del Nord Ovest*, 1949

Il paesaggio rappresentato nel cinema americano, dalla macchina dei sogni hollywoodiana, ha fuso in sé natura ed artificio, spontaneità con costruzione, dando comunque alla natura un ruolo superiore: le grandi pianure ed i deserti sono divenuti icone intramontabili dei film Western; le autostrade fiancheggianti immense distese verdi hanno fatto da sfondo ai Road Movies e poi, le ville californiane e le strade di Manhattan, i motel, i bar ed i distributori di benzina nelle strade solitarie, tutta la serie di architetture urbane, sono diventate simboli di narrazione filmica talmente famose al punto da aver contaminato la memoria e l'esperienza reale del paesaggio. La natura nel cinema è divenuta una figura ideologica costituente una non-verità, un valore appartenente più alla cultura che ad un'immagine di Natura. Negli anni Novanta poi, ci sono stati alcuni avvenimenti determinanti per la storia della comunicazione interpersonale: la diffusione di Internet e della tecnica digitale hanno fatto allontanare se non addirittura perdere quasi, il contatto con i media tradizionali da un lato, ma caratterizzandosi come una più rapida trasmissione delle informazioni dall'altro. Attraverso uno stesso codice comune, sono stati trattati paesaggi e amplificati nella loro potenzialità, inserendoli in un campo di relazione e di informazione sempre più vasto. Attraverso le ITC – Information and Communication Technologies – dell'era digitale, frutto di un'evoluzione ancora in corso, l'intero settore dell'arte e della comunicazione visiva, oltre che di quella culturale, è stato rivoluzionato, andando sempre più verso forme universali e facilmente riconoscibili e riproducibili che hanno avuto però allo stesso tempo, il grande merito di aver ampliato la partecipazione e il coinvolgimento di un pubblico sempre più vasto, ampio e diversificato. In equilibrio fra tradizione ed innovazione, fra posizioni conservative e rivoluzionarie, i nuovi strumenti digitali hanno incoraggiato e rafforzato alcune pratiche che già nel 1964 Marshall McLuhan aveva definito “protesiche”, offrendo cioè nuove possibilità e migliorando l'abilità dell'utente. È sicuramente più difficile oggi dare una definizione di *genere paesaggistico* vista la moltitudine di arti che caratterizzano la società contemporanea e le nuove tecnologie digitali hanno contribuito a dare vita a paesaggi fatti di codici, riproducendo la realtà attraverso la meccanizzazione digitale computerizzata e muovendo sempre più verso una realtà *altra* distaccata ed impersonale.



Fig. 25. Simon Bushell, architetto del paesaggio, Land Design Partnership Pty. Ltd

I paesaggi realizzati da questi nuovi media, creati da *tecnoartisti*, si inseriscono a metà tra arte e design, sono frutto di scienza e tecnica e non di una vista o di una percezione; anche i paesaggi e le loro simulazioni elaborati da architetti oltrepassano la loro natura estetica, talvolta senza nemmeno sfiorarla, ponendosi semplicemente come esercizi di stile e di moda. È facile ritrovarsi oggi in un intricato contesto in cui l'ibridazione fa da padrone: con la nascita della fotografia era stata messa in crisi la pittura tradizionale ed allo stesso tempo l'immagine fotografica aveva permesso all'immagine pittorica di essere diffusa più rapidamente; il cinema – fatto di rappresentazioni di immagini – ha poi rivoluzionato la comunicazione e la percezione stessa del paesaggio; ed infine il digitale ha dato la possibilità di plasmare forme e colori, intervenendo direttamente su una superficie creata e modificata con grande libertà. Il paesaggio che viviamo nella realtà di tutti i giorni, come in passato, anche oggi può suggerire visioni e suggestioni e creare allegorie, metafore, simboli, rifacimenti e riproduzioni e da ruolo di sfondo può assumere prestigio e autonomia. Le diverse rappresentazioni e le loro modalità di espressione che hanno segnato le varie epoche, hanno tutte in comune le moltitudini di attenzioni date al paesaggio da parte dell'uomo. Tra queste, sicuramente la più importante, è risultata essere stata quella data all'estetica, alla *bellezza paesaggistica*, che ha fatto emergere il paesaggio ogni volta non solo come qualcosa degno di essere apprezzato per la sua bellezza, ma quasi consacrato per la sua spettacolarità. Nella nostra epoca di "Onnipaesaggio"¹³⁰ *“la descrizione e la rappresentazione sono state in grado di far emergere una sensibilità estetica generalizzata, imposta quasi dalla costante e indiscussa circolazione vertiginosa di immagini paesaggistiche, codificate con il turismo e rese più accessibili con le immagini multimediali, che hanno fatto sì che la progettazione si avvicinasse sempre più ai temi dell'ecologia e dell'ambientalismo”*. Legati ad un sempre più rapido avanzamento della tecnica e delle tecnologie, alle innumerevoli varie innovazioni susseguitesì nel corso del tempo dalla prima Rivoluzione Industriale fino all'avvento del computer, e molto più all'implemento di un pensiero critico da parte degli artisti, questi media sono stati fondamentali, nella loro meccanicità, alla nascita e lo sviluppo della progettazione del paesaggio – come sarà meglio spiegato nei paragrafi seguenti.



Fig. 26. Lawrence Halprin sketch

III.2. La pittura di paesaggio

Nella cultura occidentale la pittura di paesaggio è un genere ben definito e circoscritto, con delle regole ben precise che lo differiscono dagli altri generi pittorici. Il paesaggio non è infatti solo il luogo o lo scenario in cui si svolge l'attività umana, ma è la figura, il *soggetto* stesso della rappresentazione la cui vista provoca un'indiscutibile emozione spirituale ed estetica. In Italia, fino a tutto il Rinascimento, fece da sfondo alle varie scene raffigurate, affermandosi solo a partire dal XVII secolo come genere pittorico a sé stante, imponendosi poi nel Seicento come genere autonomo.

“[...] Tutta l'arte bizantina, come poi medievale di Occidente, ignorò la pittura di paesaggio, giacché gli elementi naturalistici vi assunsero per lo più un valore simbolico-decorativo. Validità autonoma il paesaggio cominciò a riacquisire solo nella pittura senese del XIV secolo e con le miniature cortesi, borgognone e fiamminghe degli inizi del XV secolo. Sono questi i presupposti per la fioritura del paesaggio nel primo Rinascimento fiammingo, fiorentino e veneto, alla cui formazione contribuirono un nuovo senso dello spazio naturale, l'impostazione scientifica dei problemi della prospettiva e un'intensa sensibilità per i valori della luce. Il paesaggio continuò ad essere intimamente legato all'azione delle figure e lo stesso accadde nella produzione dei grandi pittori italiani del Cinquecento. Però nel corso del Cinquecento, il paesaggio acquistò una sua autonomia fino a divenire, anche formalmente, il vero e solo soggetto del quadro. Toccò, perciò, alla trattatistica del Seicento fissare il paesaggio in un genere a

se con le sue specificazioni di paesaggio ideale (o antico o eroico) e pastorale (o campestre o pittorico) cui più tardi si aggiunse la veduta, cioè la rappresentazione fedele dei luoghi reali e determinati. Ed è quindi dal XVII secolo che la pittura di paesaggio vero e proprio, nel quale l'uomo o gli animali hanno una parte secondaria e del tutto decorativa, diventa uno degli aspetti fondamentali dell'arte europea fino ai nostri giorni (in Italia e in Olanda soprattutto). I vedutisti veneziani del Settecento (Canaletto, Guardi, Bellotto) trovano pronta assimilazione in Inghilterra ed è anzi la fioritura dei paesisti inglesi (Wilson, Crome, Constable, Girtin, Cotman, poi Turner) che concorre a fecondare i germi da cui nacque, nella pittura francese, l'Impressionismo. Ma la comparsa di questo movimento non sarebbe pensabile senza l'apporto dato all'evoluzione del gusto paesistico della pittura di Corot, del naturalismo dei pittori di Barbizon e dallo stesso Romanticismo di Fontanesi. Fu la rivoluzione tecnica e spirituale operata dagli Impressionisti (Monet, Manet, Renoir, Sisley, Pissarro) a insegnare a guardare in modo tutto nuovo il mondo circostante: per loro, il paesaggio, studiato nei suoi aspetti più labili di luce e colore, sarà una delle massime prove della pittura. Dopo di loro anche il paesaggio si configura secondo le esigenze delle nuove correnti artistiche (Seurat, Cezanne, Van Gogh), fino a declinare lentamente nella stessa misura in cui l'arte moderna tende a rinunciare alla resa oggettiva della Natura"¹³¹



Fig. 27. *In alto*. Il giardino della tomba di Nebamon XVIII Dinastia

Appare evidente come dal Rinascimento, attraverso il Razionalismo e l'Illuminismo, fino al Romanticismo prima e l'Impressionismo poi, il paesaggio in pittura assume una concezione sempre più differente e profonda e, con essa, cambiano anche i metodi di rappresentazione oltre che le tecniche pittoriche, offrendo nel corso della storia, una pittura paesaggistica fortemente influenzata da paradigmi estetici, filosofici, religiosi che ne hanno influenzato – in maniera diretta o meno – la sua stessa rappresentazione ed espressione. Inoltre, è risaputo come nel corso del tempo ogni cultura abbia contribuito con tecniche, temi e modi differenti, alla trasmissione e memorizzazione dei propri paesaggi, studiati successivamente per la costruzione della contemporaneità. Il paesaggio ha un rapporto stretto e di reciproca influenza con le arti e con la pittura, grazie alle quali è divenuto anche spunto per una gestione ed una progettazione consapevole del territorio. La raffigurazione del paesaggio ha origini molto antiche ed è già nella pittura egizia che possiamo notare i primi esempi, in cui alberi, laghi, canne e campi di grano erano rappresentati nella loro tradizionale vista piana. Per la maggior parte di questi disegni lo scopo era quello di presentare non il paesaggio naturale, ma la costruzione del paesaggio da parte dell'uomo, ponendo ad esempio l'accento sulla cultura dei campi per dare il senso di un paesaggio *artificiale*. Nelle raffigurazioni antiche era spesso importante riprodurre la realtà nel modo più accurato possibile, raffigurando paesaggi con fedeltà scientifica ma col puro scopo ornamentale. Ruolo mantenuto anche durante il Cinquecento e Seicento, di cui ne sono stati sottolineati i caratteri visivi ed i significati simbolici grazie ai quali è diventato espressione di idee, pensieri, credenze e sentimenti umani. Con l'emergere poi dell'iconografia cristiana alcuni paesaggi o suoi elementi sono comparsi nel loro significato biblico, facendo del "segno divino" il protagonista dei dipinti. Quando però nel contesto europeo, il ruolo dell'uomo iniziò ad essere sempre più importante, si verificò una sempre più crescente enfasi sull'individualità e solo in quel caso il paesaggio – e non la natura incontaminata – iniziò ad essere considerato come oggetto di studio: le prime rappresentazioni pittoriche enfatizzarono sempre il suo carattere scenografico, ma da sfondo della rappresentazione passò gradualmente ad essere il soggetto della rappresentazione. Durante l'epoca del Rinascimento, con il diffondersi della prospettiva centrale e poi nel Barocco, con l'ulteriore *soggettivizzazione* del punto di vista, il paesaggio crebbe di importanza. Il paesaggismo conquistò un posto sicuro, più di ogni altra forma d'arte ed un bel panorama era un piacere che accumulava uomini di ogni estrazione sociale. Le radici di tale fenomeno possono essere rintracciate in quel rapporto stretto tra la vita dello spirito e della Natura, concepita non come una macchina, ma come un organismo animato, simbolo di sentimento che diede vita al movimento dello *Sturm und Drang*, dell'Impeto tempestoso che darà avvio successivamente nell'arte – soprattutto in quella paesaggistica – al Romanticismo, nella cui visione la Natura coglieva l'essenza stessa del divino, fondendosi con le tradizioni mistiche locali. Il Romanticismo si pose infatti come una riflessione nuova sulla posizione dell'uomo nei confronti della Natura e, successivamente alla Rivoluzione Industriale – che trasformò radicalmente le città tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento – ha indotto nel secolo scorso alla *ri-scoperta* ed al recupero del paesaggio, alla sua celebrazione come fenomeno naturale e al suo studio quale strumento di conoscenza scientifica.



Fig. 28. *In alto*. Paul Brill, Paesaggio con Mercurio e Argo, 1606

Fig. 29. Claude Lorrain, Landscape with Nymph and Satyr Dancing, 1641, Toledo Museum of Art

Infatti, fino a quando rimase un elemento puramente simbolico ed estetico, non ebbe una potenza tale da imporsi come valore assoluto; ma quando pittori come John Constable, J.W.M. Turner e soprattutto Claude Lorrain, misero in scena la propria interiorità, catturando lo spirito della Natura piuttosto che la sua esatta topografia, cambiò completamente il modo di vedere il paesaggio, fino alla fine dell'Ottocento con la diffusione dell'*estetica del giardino*, grazie alla quale si aprì la strada verso una maggiore consapevolezza di ciò che si possedeva. Gli studi sulla prospettiva scientifica successivamente, promossero ed incentivarono una diversa concezione dello spazio e con esso anche l'esigenza che l'arte non fosse più pura e semplice rappresentazione delle bellezze naturali, ma si occupasse anche di dati certi e reali. Questa nuova visione del paesaggio *reale e realistico* influenzò fortemente le concezioni ottocentesche, fino ad arrivare alla pittura paesaggistica indipendente del XVII secolo nei Paesi Bassi ed in Francia, dove lo sviluppo della società civile muoveva verso la proiezione delle emozioni individuali. Dal Rinascimento in poi la rappresentazione proseguì tra l'altro verso tre direzioni: da un lato, il trionfo dell'immagine soggettiva con la ricostruzione della percezione nell'Impressionismo, durante il quale la Natura viene letta, interpretata e rappresentata quale effetto delle emozioni provocate dalla sua vista e da dato reale diviene *verosimile*, mettendo in discussione e respingendo qualsiasi canone estetico del passato. Dall'altra, un passo indietro sulla linea dell'Art Nouveau che prediligeva linee sinuose ed i colori tenui simili ai dipinti romantici, contro gli eccessi dei processi produttivi



Fig. 30. Claude-Joseph Vernet's, A Shipwreck in Stormy Seas



Fig. 31. *In alto*. Henri van de Velde, Garden in Kalmhout, 1892
Fig. 32. Pablo Picasso, Fabbrica a Horta ed Ebro, 1909

industriali; terzo, nella tendenza alla risoluzione analitica con la nascita e diffusione del Cubismo e del Costruttivismo. In un clima di inclusione del punto di vista individuale-soggettivo, i paesaggi furono disegnati dal vero, studiati con cura in ogni singolo dettaglio; erano carichi di sentimentalismi e percezioni, sostituiti in un secondo momento da paesaggi immaginati ed ideali, rappresentati con tecniche e modalità differenti a seconda della corrente artistica del tempo in cui si lavorava. I paesaggi rappresentati divennero, sul finire dell'Ottocento, in un certo senso, come già stato detto, *tradotti* in forme tridimensionali ed usati per la promozione e la riscoperta di quell'ancestrale rapporto di armonia tra uomo e natura che da sempre ha interessato la memoria collettiva e quella culturale. Alla rappresentazione poetica e metaforica dei luoghi si è aggiunta anche la descrizione geografica, realizzata con rappresentazioni schematiche, diventate via via sempre più sofisticate fino a raggiungere le contemporanee elaborazioni cartografiche che riduttivamente vengono denominate "mappe", ma che a ragion del vero, costituiscono un importante documento legato ai viaggi, il promemoria di luoghi attraversati e soprattutto *vissuti*. Tali rappresentazioni potrebbero essere erroneamente associate o addirittura assimilate a guide turistiche, ma le antiche mappe, quando finalizzate alla lettura ed interpretazione e soprattutto pensate in un'ottica di progettazione e trasformazione dei luoghi, sono strumenti raffinati che hanno visto la combinazione di arte e scienza e persino l'emotività dell'osservatore e di colui che li ha rappresentati.

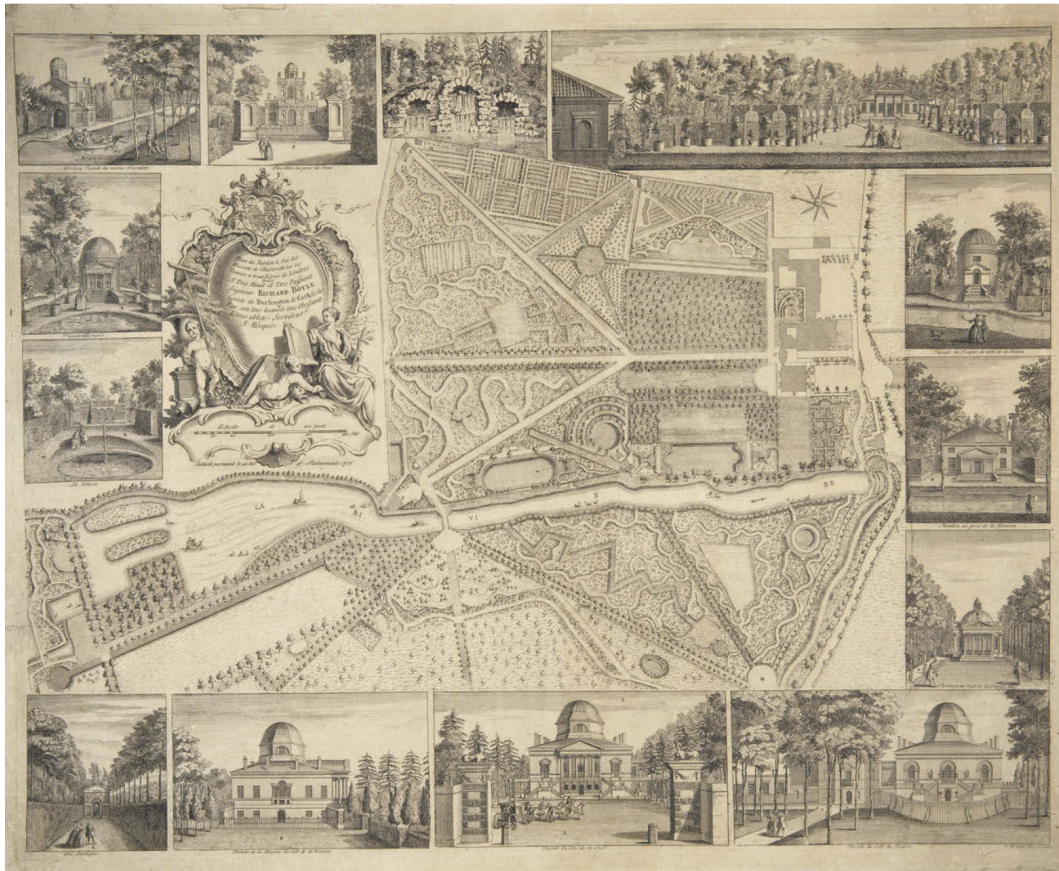


Fig. 33. J. Rocque, pianta incisa e vedute di Chiswick, Middlesex, Inghilterra, 1736



Fig. 34. Disegni della strada della regione ungherese di Kiskunfélegyháza
Foto dell'autore

Ovviamente la mappa – lo strumento e il sistema dei segni sviluppati dall'uomo per rappresentare il paesaggio – si differenzia molto dalla rappresentazione pittorica, se non altro, per l'astrazione degli elementi emotivi. Ma è forse la rappresentazione che più di ogni altra è strettamente legata al viaggio e questo, a sua volta, all'evoluzione del paesaggio stesso: è con il *Grand Tour* verso l'Europa che l'espressività del paesaggio – tradizionale, classico e ideale – concorre alla costituzione di una visione nuova, varia e mutevole. Il paesaggio nel viaggio è diventato lo specchio di un racconto individuale e personale, autobiografico ed è grazie ad esso che il *paesaggio della strada*, che da sempre ha avuto un rilievo particolare, soprattutto nella cultura americana, ha avuto origini e diffusione. È grazie al viaggio e alla sua rappresentazione documentaria di milioni di persone che oggi possiamo disporre di una ricchezza della produzione artistica di significativa importanza estetica e persino storica. Grazie a questa espressione d'arte, storici, architetti, paesaggisti, come anche ambientalisti e pianificatori, hanno preso atto del fenomeno migratorio e dedicato molta attenzione sia alla progettazione che alla tutela di particolari percorsi di significativa importanza paesaggistica o semplicemente progettuale. Degni di attenzione sono anche i disegni della strada della regione ungherese di Kiskunfélegyháza, il cui scopo era quello di far conoscere i popoli repressi e dimenticati alla monarchia asburgica: rappresentazioni a tema etnografico divenute popolari nel XIX secolo, raffiguranti paesaggi, ma anche costumi ed usanze popolari e che fornirono un quadro completo di quelli che erano gli schemi compositivi che sorgono dall'arte del disegno di quel periodo. La rappresentazione del paesaggio – realistica o pittorica – diventa ben presto un fenomeno *mediatico* e rappresentato nelle più svariate forme: dal bello al sublime al pittoresco, dall'occhio attento del pittore a quello critico del fotografo, dalla cinepresa alle mani dei tecnici, la sua raffigurazione e divulgazione continua oggi, anche inconsapevolmente, a rivestire un ruolo di primaria importanza ed a coinvolgere un pubblico sempre maggiore di esperti e no.



Fig. 35. Frederick Edwin Church, Twilight in the wilderness, 1860

Il paesaggio, un “concetto ideologico” [costituisce] un modo in cui certe classi di persone significano sé stesse e il loro mondo attraverso il loro rapporto immaginario con la natura e, attraverso il quale, sottolineano e comunicano il proprio ruolo sociale e quello degli altri rispetto alla natura esterna”

Denis Cosgrove, Social Formation and Symbolic Landscape, 1984

III.2.1. Il paesaggio dipinto in Ungheria e America

Il paesaggio è stato una pratica culturale che ha lavorato esplicitamente per rappresentare le culture umane e la loro relazione integrale con il mondo naturale, come genere di pittura prima – collocando i soggetti umani in un contesto ambientale più ampio – e come pratica di trasformazione della natura, in uno scenario pittoresco o comunque artistico, poi. Il geografo Denis Cosgrove ha suggerito che il paesaggio poteva essere collocato all’interno di un contesto che andava ben oltre i confini della geografia o dell’arte, poiché pratica che avrebbe consentito uno studio allargato alle varie società e alle loro ideologie, sostenendo con forza che il paesaggio è “*un modo di vedere la storia*”¹³². Dalla fine dell’Ottocento dunque, il paesaggio dipinto cominciò ad essere “utilizzato” come astrazione ed allo stesso tempo materializzazione di ciò che era e di ciò che sarebbe potuto essere. Questo nuovo modo di intendere il paesaggio può essere rintracciato nell’introduzione di un’idea di *paesaggio culturale* che si manifestò in maniera differente in Ungheria come in America. All’interno del nuovo fervore artistico di XIX e XX secolo, quando emersero nuovi stili nella pittura – in particolar modo in Olanda e Francia – e sebbene gli eventi storici abbiano tentato di ostacolare i processi di ammodernamento culturale e artistico nei territori dell’Europa Centrale, personalità influenti e di spessore, tentarono in ogni modo di manifestare e rendere evidente la volontà di rivalsa della propria terra. Ferenc Kazinczy – poeta, scrittore e traduttore che dedicò la sua intera vita alla causa della riforma della lingua, della letteratura e dell’arte magiara – divenne il sostenitore della creazione dell’alta cultura un-



Fig. 36. *In alto*. Maticska, Nagybányai táj
Fig. 37. Mihály Munkácsy, Paesaggio di Colpachi con mucche, 1880

gherese, sostenendo che “*dipingere paesaggi potesse essere la chiave per lo sviluppo di un’arte identitaria*”¹³³. Mentre invece in America, il *paesaggio culturale* è stato introdotto nel 1925 dal geografo Carl Sauer il quale cercava di riaffermare l’importanza della cultura nei dibattiti sull’influenza dell’ambiente nella formazione delle società umane¹³⁴. Le prime testimonianze della pittura paesaggistica in Ungheria si hanno grazie all’opera di Károly Markó il quale fu in grado di rappresentare il tema in modo forte ed incisivo, facendolo apprezzare anche al grande pubblico, sconosciuto fino a quel momento. Le aspettative di Kazinczy vennero rispettate quando nel 1826 Markó dipinse il paesaggio di Visegrád, il più emblematico della storia dell’arte paesaggistica, sia per l’evoluzione formale che per il significato che tale rappresentazione possedeva. Questa immagine è stata a ragione considerata come l’*apertura europea alla pittura paesaggistica ungherese*¹³⁵. Raffigurante la scena gloriosa del passato storico e la corte di Mátyás Hunyadi, viene riportato il più bel paesaggio dell’ansa del Danubio, con le rovine della cittadella medievale e l’alta e quadrata Torre di Salomone, in un’immagine calma, equilibrata, in cui gli effetti del colore, la sottigliezza delle differenti tonalità di verde, il trattamento uniforme del complesso, fanno di questo un perfetto manifesto della rappresentazione del paesaggio. Per gli artisti ungheresi le colline del Danubio, i castelli e le rovine medievali, furono i luoghi ed i soggetti ideali attraverso i quali illustrare l’importanza storica e culturale del Paese. La pittura di paesaggio in Ungheria però, non può essere considerata come un genere unificato: fino alla metà del XX secolo l’arte è stata caratterizzata da aspirazioni complesse, tra cui la necessità di *mettersi al pari* con i paesi dell’Europa Occidentale – e non solo in ambito artistico.



Fig. 38. Károly Markó, Visegrád, 1826



Fig. 39. *In alto.* Tornyai János Őszi reggel, 1907
Fig. 40. Gyula Rudnay, Nagybábonyi utca, 1921

A metà del XX secolo gli americani invece, concentrarono nella rappresentazione del paesaggio tutti i valori che fino ad allora erano rimasti irrisolti: storia e progresso, prassi vernacolare o espressione d'avanguardia, relegare alla natura la sua condizione selvaggia o elevarla a frutto di eventi storici. Successivamente all'Armory Show di New York del 1913, all'interno dell'International Exhibition of Modern Art, le Avanguardie europee arrivarono negli Stati Uniti e grazie a questo evento, l'America prese coscienza di sé, iniziando a presentarsi al mondo come "terra promessa". Artisti come Andrew Wyeth, Grant Wood e Thomas Hart Benton, rappresentarono il paesaggio rurale e la vita nei campi; Ben Shahn diede vita al realismo sociale presentando la città ed il suo paesaggio come luogo di esilio; Ralston Crawford invece diede un'immagine del paesaggio urbano nel suo tentativo di *imbrigliare* la natura, la quale sente l'esigenza di appropriarsi dei suoi spazi e che trova in Georgia O'Keeffe una rappresentazione mistica, dai colori vibranti e forti; fino ad arrivare ad Edward Hopper ed il suo paesaggio al limite delle metropoli o ai margini delle foreste e che lo ha reso il miglior interprete del Novecento del paesaggio americano o come il paesaggio dalle figure piatte di David Hockney, dal contenuto realistico che si interroga su luce, movimento, dinamicità dello spazio e percezione della realtà; mentre artisti come Garman e Glarner o Stuart Davis riprendevano dall'impressionismo e dal cubismo europeo i tratti per le loro rappresentazioni. Tutto questo mentre in terra magiara la sensibilità per i ricordi che conservavano i segreti del passato insieme alla sensibilità naturale, ha dato vita al "culto delle rovine" e ad un genere evocativo-associativo dello storicismo. Il paesaggio e le sue rappresentazioni si distinguevano in *romantico* – che incoraggiava l'esperienza naturale e poneva l'enfasi sui dettagli del paesaggio ungherese dalle alte montagne, le pianure ed i corsi d'acqua; *reale*



Fig. 41. *In alto*. Andrew Wyeth, Evening At Kuerners, 1970

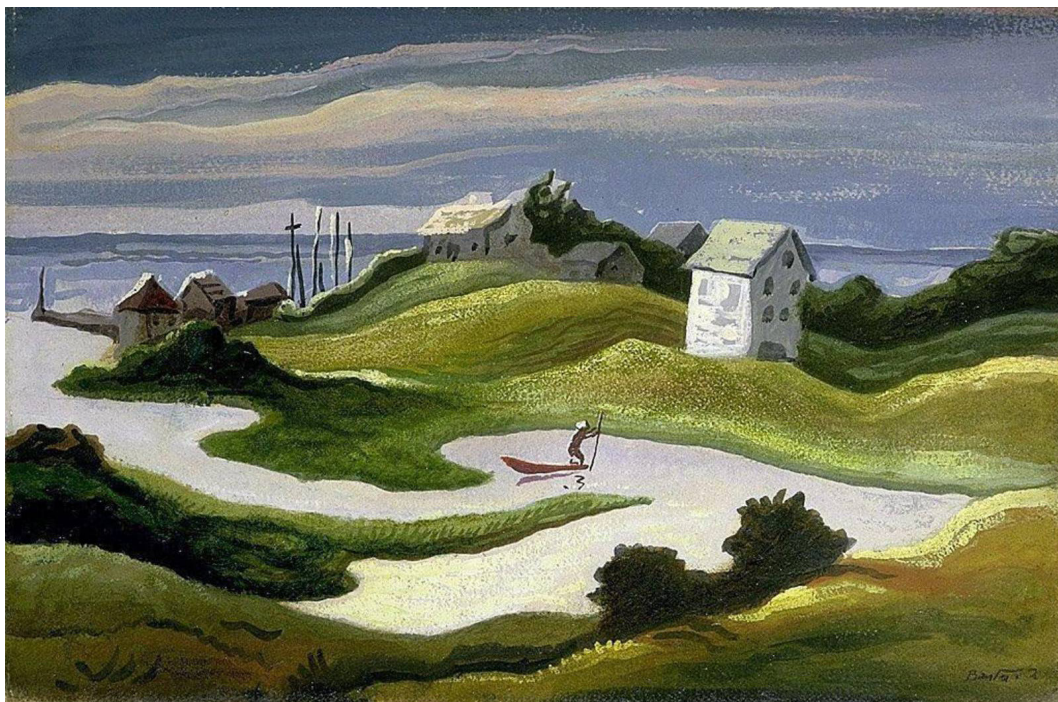


Fig. 42. *In alto*. Grant Wood, Stone City, Iowa, 1930
Fig. 43. Thomas Hart Benton, Chilmark Landscape, 1922



Fig. 44. *In alto*. Georgia O'Keeffe, Black Mesa Landscape, 1930

Fig. 45. Edward Hopper, Gas, 1940



Fig. 46. László Paál, Forest at Fontainebleau, 1876

– che catturava la rapida e vivace impressione momentanea, la fedele resa superficiale con dipinti caratterizzati dai cambiamenti della luce naturale su tela o carta con una ricchezza di colore ed una leggerezza senza precedenti; e *storico*, raffigurante le rovine del paese, ma soprattutto i suoi castelli e che portarono il discorso della natura e della storia in una pittoresca armonia, influenzando non solo l'opera artistica, ma anche l'architettura magiara. I dipinti si rifacevano alle regole accademiche astratte della pittura di paesaggio ideale e romantica, combinazione di realismo e idealismo, classicismo e spiritualismo, nello spirito della concezione estetica ungherese dell'epoca. Markó ed i suoi paesaggi ideali, dalla struttura luminosa e dalla fedele rappresentazione, creavano atmosfere speciali, evocando l'Arcadia e l'antichità; quelli di László Paál erano invece una semplice rappresentazione basata sulla diretta visione della natura, che tradusse in paesaggi dettagliati dalle atmosfere a volte drammatiche altre volte serene; Szinye Merse Pál invece rappresentò paesaggi carichi di simbolismo e creature mitologiche, introducendo l'impressionismo nella pittura paesaggistica ungherese. Dal Naturalismo al Razionalismo, all'Impressionismo e Postimpressionismo, fino alle Avanguardie, la gerarchia dei generi artistici si è trasformata gradualmente ed il paesaggio ha continuato a conservare il suo ruolo da protagonista. Ma la grande importanza che si ha oggi della pittura paesaggistica in Ungheria come in America, si deve sicuramente alle Scuole ed alle Colonie di pittura: da un lato la Colonia di Nagybánya che dalla sua istituzione nel 1896, influenzò per quasi mezzo secolo l'ulteriore sviluppo della pittura ungherese di paesaggio; dall'altro invece, la Hudson River School che dalla metà dell'Ottocento, ebbe il grande merito di far conoscere il paesaggio americano ancora inesplorato e sconosciuto, contribuendo a dare importanza per la valorizzazione e la salvaguardia del paesaggio e della sua costruzione.



Fig. 47. Ben Shahn, Landscape with tree



Fig. 48. Szinyei Pál Merse, Prati di papaveri, 1902



Fig. 49. David Hockney, Canyon di Nichols, 1956

III.2.2. La Colonia di Nagybánya e la Scuola del fiume Hudson

Non è inusuale che artisti, intellettuali, pittori ed esteti e, più in generale, amanti della cultura, si riunissero in comunità alla ricerca di fervidi scambi di sapere e per connettersi e avere informazioni con quanto accadeva fuori dal contesto in cui operavano. È in questo clima che tra il 1830 ed il 1870 si generò una colonia di artisti da cui nacque la Scuola di Barbizon e che operò un profondo rinnovamento della pittura di paesaggio; come la Scuola dell'Aia, formata da un gruppo di pittori olandesi dalla simile mentalità, gusto e stile, che lavorarono tra il 1860 ed il 1900 opponendosi alla tradizione romantica e portando in scena rappresentazioni – soprattutto di paesaggi fiamminghi – che rispecchiavano lo stato d'animo dell'artista. Uno dei punti di riferimento più importanti nella storia della pittura ungherese di paesaggio fu l'istituzione della Colonia e della Scuola d'arte di Nagybánya mentre negli Stati Uniti la formazione della Scuola del fiume Hudson. La prima, nata sul finire dell'Ottocento grazie a Simon Hollósy – uno dei massimi rappresentanti del naturalismo e del realismo del XIX secolo – che, riproducendo il paesaggio in stile pittoresco combinato con il naturalismo e l'impressionismo, favorì l'allontanamento dell'Ungheria dall'orbita artistica francese, contribuendo ad elevare l'arte della Nazione al pari delle scuole di pittura che fino a quel momento avevano prevaricato su tutti gli altri paesi. L'Hudson River School invece, è concepita come “*un gran tour del paesaggio americano del XIX secolo*”¹³⁶. I dipinti della Colonia magiara, che fino al 1910 operò solo nei mesi estivi, venivano prodotti tutti all'aria aperta e vantava membri non solo ungheresi, ma anche tedeschi, russi e talvolta americani.

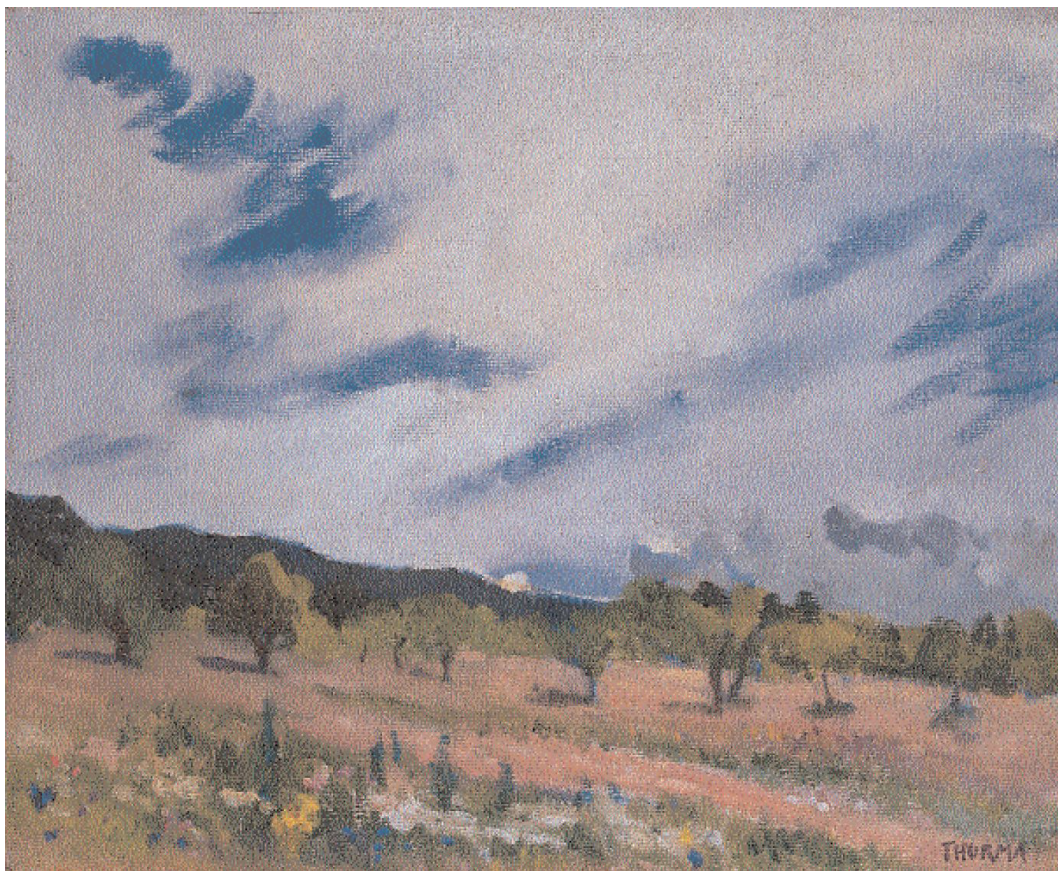


Fig. 50. *In alto*. János Thorma, Summer Landscape, 1930s
Fig. 51. Iványi Grünwald Béla, Nagybányai táj a Gutinnal

Si pose in contrasto con la pittura ufficiale, storica e di genere dell'epoca – in cui gli elementi narrativi ed i temi pittorici si concentravano ad esprimere gli ideali dell'Ungheria feudale¹³⁷ – cercando di insegnare temi nuovi in una rinnovata visione più fresca rivolta verso il genere del paesaggio figurale, verso cioè la rappresentazione pittoresca del rapporto tra paesaggio e uomo. La Colonia artistica, fiorente fino alla Seconda Guerra Mondiale, ha lasciato un segno profondo nella coscienza pubblica, come scuola per la formazione di artisti e per il grande merito di aver costruito una base per il mondo dell'arte in Ungheria. Era caratterizzata da un'arte basata su principi comuni, ma con voce varia ed individuale: István Réti e János Thorma, insieme a Karoly Ferenczy, Bèla Iványi-Grünwald, fondatori della scuola, fecero conoscere al pubblico l'arte naturalistica, per loro sconosciuta. I loro dipinti hanno catturato non solo l'immagine della città e dei suoi edifici più importanti, ma anche e soprattutto il paesaggio circostante. I quadri di Karoly Ferenczy si caratterizzarono per le sfumature madreperlacee, per i colori chiari, il disegno raffinato e per la sua realtà pittorica “autodefinita” *art pour l'art* ed una ricchezza di emozioni che non potevano essere espresse a parole¹³⁸. Riprendeva i temi biblici per esprimere la propria esperienza della natura e l'analisi consapevole delle cose che osservava direttamente, arrivando persino ad intendere la natura in modo più oggettivo, concentrandosi su questioni formali: il suo obiettivo era qualcosa di più della semplice resa del panorama, il pittore cercava di comporlo e combinarlo in modo estetico. La Colonia di Nagybánya ha avuto il grande merito di aver portato la formazione artistica fuori dal chiuso ambiente di uno studio pittorico, con la conseguente diretta osservazione della luce naturale, l'atmosfera mutevole ed ogni variazione del paesaggio, espressa poi in termini pittorici con un vivace uso del colore, compiendo un passo in avanti verso una pittura moderna.



Fig. 52. István Réti, Nagybányai táj, 1900



Fig. 53. *In alto*. Louisa Davis Minot, Niagara Falls, 1818
Fig. 54. Frederic Edwin Church, Niagara, 1857

Come anche i dipinti dei pittori americani della Scuola del fiume Hudson: considerati come veri e propri *materiali didattici* che rivelano molto sulle questioni legate all'identità nazionale, sull'espansione verso ovest, sul maltrattamento della popolazione nativa e sull'inizio dell'ambientalismo negli Stati Uniti. Le loro rappresentazioni hanno aiutato storici, studiosi, architetti, paesaggisti ed ogni appassionato al tema, per la creazione di lezioni di scienze sociali, arte, geografia, scienze naturali ed architettura. Differentemente dall'Ungheria o comunque dal resto del mondo colonizzato, l'America era priva di un passato storico: l'aspetto più emblematico e riconoscibile del Paese e che meritava di essere trasmesso era il paesaggio, nella sua condizione selvaggia e proprio per questo motivo di orgoglio nazionalista. Attraversando il fiume Hudson – da cui prende il nome il movimento artistico – che nasce tra i monti Adirondack e sfocia nell'Oceano Atlantico ed in 507 km dall'Isola di Manhattan arriva fino al confine con il Canada, gli artisti furono ispirati dalle bellezze paesaggistiche che scoprirono, traducendo in opere pittoriche gli impulsi fondamentali per la nascita e diffusione della cultura americana del periodo, in una prospettiva bucolica, in cui uomini e natura convivevano pacificamente. Combinando una rigorosa specificità ottenuta attraverso l'osservazione diretta della natura, con entusiasmo romantico, i pittori presentarono al pubblico una versione della natura apparentemente *non toccata* dalla modernizzazione: da qui la nascita della pittura paesaggistica americana che, fino ad allora, nonostante gli sforzi degli artisti coloniali, aveva avuto un impatto limitato sull'opinione pubblica e di certo non poteva essere paragonata ai risultati europei in termini di qualità estetica, tecnica o ad una potente tradizione simbolica e che portò, tra le altre cose, ad un aumento di persone che iniziarono a visitare le regioni ed i luoghi ritratti dai pittori.

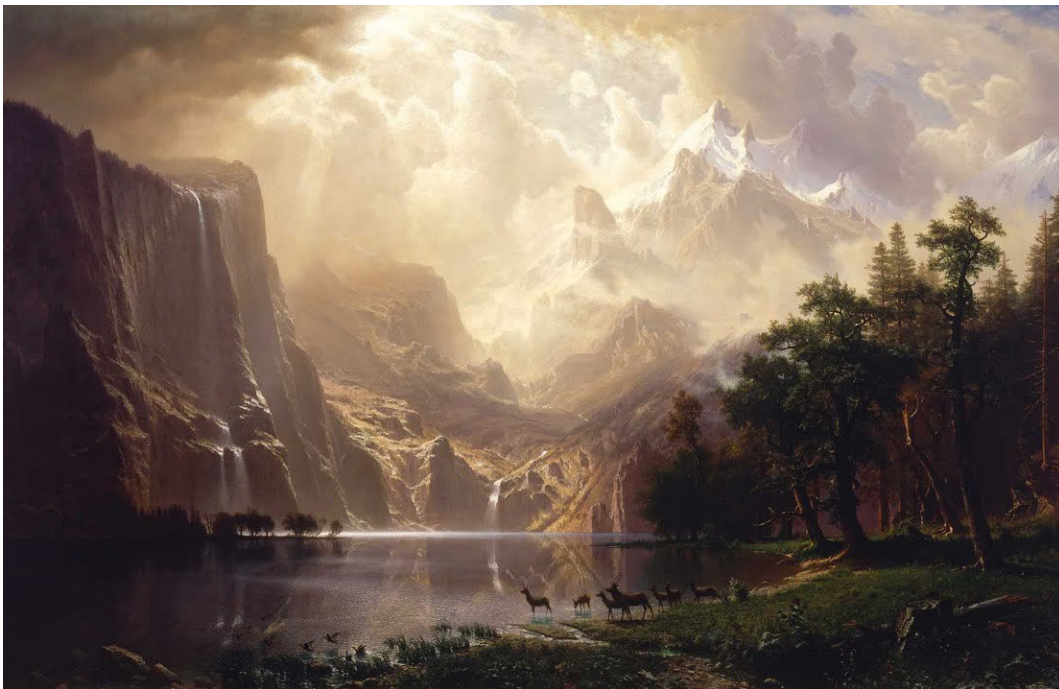


Fig. 55. Alber Bierstadt, Among the Sierra Nevada, California, 1868



Fig. 56. Thomas Cole, The Oxbow, View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, After a Thunderstorm

La Scuola, il primo vero movimento artistico in America, emerse nel 1825 e continuò ad operare fino alla fine del XIX secolo, rappresentando nel corso della sua esistenza un movimento distinto e vibrante, interamente dedicato alla rappresentazione del paesaggio americano come simbolo dello spirito indipendente del Nuovo Mondo. A ragione considerata la vera *arte sacra* dell'America¹³⁹, lo stile della Scuola può essere ampiamente descritto come una sorta di *realismo romantico*, con le raffigurazioni che ricercavano l'equilibrio dell'oggettività e della chiarezza nazionale, formulando un linguaggio che mostrava una realtà esaltata, enfatizzata, immaginata e al tempo stesso universale ed accessibile ad ogni individuo. I pittori celebravano le tranquille scene pastorali e l'impressionante maestosità di siti come le Cascate del Niagara – simbolo imponente della potenza della natura secondo Louisa Davis Minot o riprodotte da Frederick Edwin Church in una prospettiva aerea che rivela una visione più ampia della scena, come a voler far provare allo spettatore un'inusitata euforia ed instabilità dall'essere in bilico sull'orlo della cascata. Anche l'Alaska e le Montagne Rocciose erano riprodotti, raccogliendo successo ed una considerevole fortuna, *inventando* quasi il paesaggio del Nord America. La Scuola era composta principalmente da pittori paesaggisti di New York, guidati da Thomas Cole, considerato il primo vero paesaggista locale, il cui lavoro riuscì a dare un'immagine della Natura che dal 1830 in poi, rappresentò un'avanguardia per l'osservazione realistica. I suoi scritti e i suoi dipinti hanno dato una nuova e maestosa visione della natura selvaggia americana, ricca di dettagli intricati e splendore romantico. Cole vedeva il suo lavoro come uno strumento per ispirare nei suoi connazionali “l'importanza di coltivare il gusto per il paesaggio”¹⁴⁰. Nel suo dipinto del 1836 *The Oxbow, View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, After a Thunderstorm*, ha stratificato il dato geografico con il simbolismo allegorico, dando una visione del paesaggio in cui appare evidente il conflitto dominante tra la natura selvaggia e le pianure coltivate dall'uomo; due mondi contrapposti e allo stesso tempo collegati grazie alla visione sapiente dell'artista, nei cui scopi vi era impressionare e stupire lo spettatore, ricordandogli il suo ruolo e la sua piccolezza nei confronti della natura – non a caso la figura dell'uomo è ritratta in basso al centro dell'immagine, quasi impercettibile, mimetizzata tra i colori dell'erba e del tronco. Cole influenzò artisti come Asher B. Durand, il quale incoraggiò ad una rappresentazione più realistica della natura, basata sull'osservazione piuttosto che su forma idealizzate o anche Albert Bierstad, che fissò un'immagine nazionale basata sulla celebrazione dei fenomeni naturali caratteristici e che pose la natura come immagine della verità spirituale ed ideale; insieme a tutti gli altri artisti appartenenti alla seconda generazione della scuola i quali, a causa delle continue ricerche di Natura incontaminata, minacciata dall'avvento dell'industria, dall'ammodernamento e dalla crescita urbana, furono quasi costretti ad allontanarsi dalla costa orientale, alla ricerca di nuovi scenari incontaminati per le loro opere paesaggistiche. L'Hudson River School, la prima scuola di pittura nativa degli Stati Uniti e la Scuola di Nagybánya, derivazioni del movimento romantico, celebrarono orgogliosamente le bellezze naturali del paesaggio e spinsero i rispettivi appartenenti a diventare indipendenti dalle altre Scuole e correnti artistiche. È probabile che i dipinti degli artisti influenzarono gli appassionati della natura a conservarla e preservarla ed organizzarla in forme sempre più razionali – ed ovviamente artistiche – da parte degli architetti.

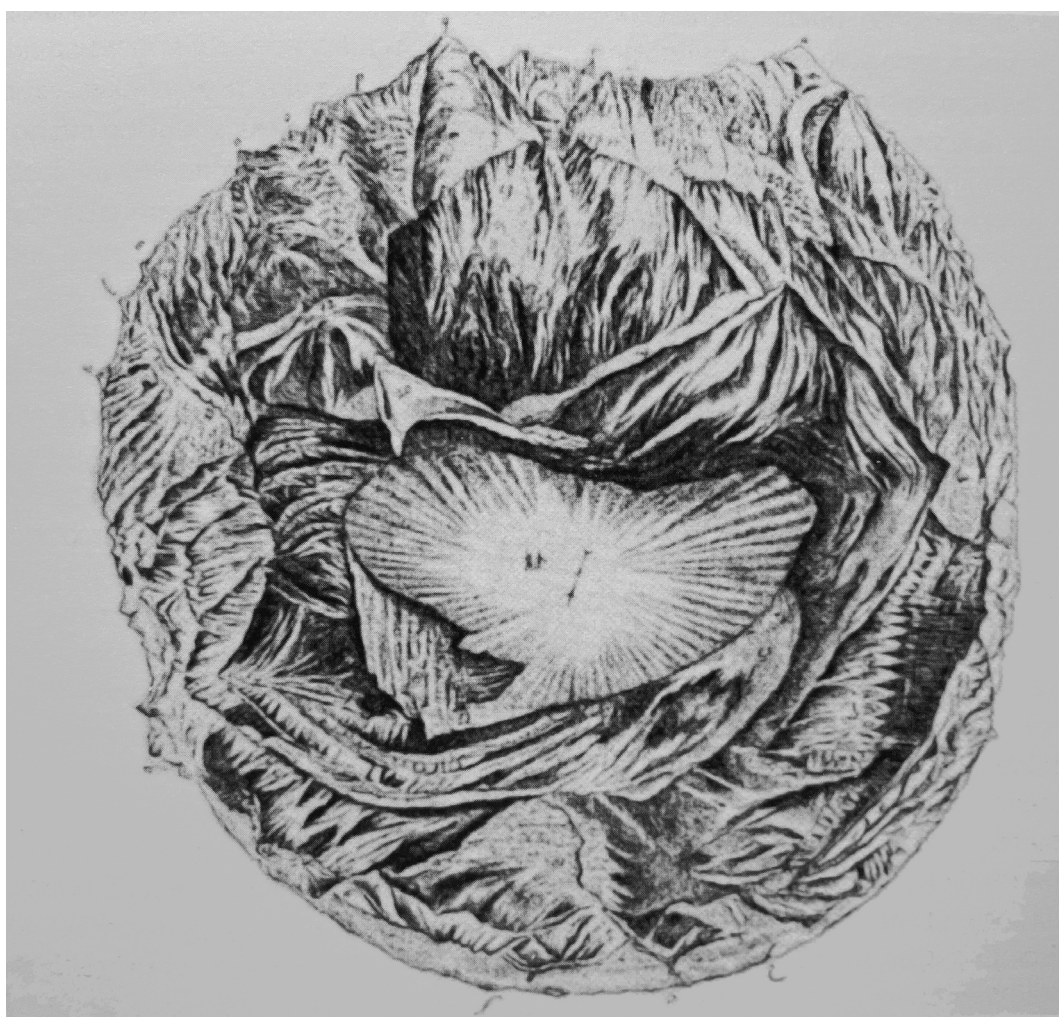


Fig. 57. Horacé Bénédicte de Saussure, Veduta circolare delle Alpi dalla cime del Buet, 1776

III.3. Rappresentazione e ideologia

Poche professioni eguagliano l'architettura del paesaggio nel suo bisogno di veicoli grafici con cui mediare le proprie idee, richiedendo elaborazioni che siano allo stesso tempo astratte e semplificate, artistiche e analitiche, tecniche ed informative. Azione legata alla rappresentazione, quale processo di comunicazione e, per questo motivo, interconnessa ad una conoscenza non solo percettiva, ma anche e soprattutto sensibile della natura. Come già esplicitato, tra rappresentazione e progettazione del paesaggio esiste uno stretto legame di interconnessione che nel corso del tempo ha assunto significati sempre nuovi e rivoluzionari: è stata manifestazione di ricchezza e di potere o semplicemente il desiderio di immaginare un paesaggio *altro*, allontanandosi dalla quotidianità. L'ideologia stessa delle immagini è variata a seconda del tempo e del luogo in cui è stata prodotta: le prime rappresentazioni di giardini, ad esempio, funzionavano come riflessi del capitale culturale, erano riflessi del prestigio sociale, servivano come indici di distinzione di classe, glorificando e confermando le élite già consolidate e, in mancanza di altri strumenti tecnici, servivano come tavolette informative per gli storici, al di là della loro configurazione formale e materiale. Ma le vedute storiche dei giardini e dei paesaggi non servirono come testimonianza *solamente* dell'appartenenza sociale o del contesto culturale di provenienza; producevano anche informazioni, erano documenti storici di indubbio valore: esaminare le vedute storiche dei giardini e dei paesaggi, non esclusivamente come documentazione della forma del giardino e senza ignorarne la complessità che posseggono, può essere un esercizio utile



per la comprensione della storia dei giardini come anche per l'elaborazione di un catalogo degli stessi, soprattutto se non datati. Anche se non rispondenti alla forma esatta del progetto e senza precisi elementi tecnici, queste rappresentazioni possono dire molto invece relativamente alla cultura e al gusto dell'epoca e, attuando un approccio multi-fonte, possono essere utili per scoprire e comprendere dati che forse in nessun altro modo sarebbero potuti emergere. È attraverso lo studio delle rappresentazioni pittoriche pervenuteci del progetto del parco mai realizzato nella sua interezza per Gellert Hill – la maestosa collina che sovrasta Budapest – che è possibile notare le idee progressiste ed innovative del complesso rispetto ai tempi in cui fu prodotto e ai progetti realizzati fino a quel momento¹⁴¹. Alcuni disegni sono stati elaborati per registrare informazioni, per selezionare o sottolineare aspetti particolari del lavoro, per aiutarci a vedere qualcosa; alcuni sono stati realizzati per persuadere, per presentare un argomento specifico ed anche per aprire le menti e provocare. Con il suo anelito alla modernità ad esempio, l'inizio del XX secolo fu testimone dell'espansione della terza dimensione nella rappresentazione del paesaggio: i paesaggisti francesi André e Paul Vera presentarono il giardino in pianta e il suo fondo in assonometria; Gabriel Guevrekian ha giustapposto pianta, alzata e volume nella rappresentazione del suo Giardino di Acqua e di Luce. I disegni elaborati da Garrett Eckbo poi, nella prima metà del Novecento, equivalevano a nuove “*agende sociali e di design*” per gli architetti del paesaggio, risultando come rivoluzionari al tempo della loro pubblicazione, dopo lunghi anni in cui la progettazione e la rappresentazione aveva seguito esclusivamente le regole imposte dalle accademie. I suoi alberi dinamici, come agitati dalla brezza piuttosto che cerchi sta-

Fig. 58. *In alto*. Monument of Saint Gerard as seen from Döbrentei Square, early 20th century postcard

tici, erano sinonimi di un nuovo dinamismo che rispecchiava i tempi moderni ed elevava il progetto del giardino della casa ad opera scultorea¹⁴². La rappresentazione era il tramite della modernità, riusciva a dare una suggestione della realtà, talvolta *pubblicizzando* il progetto come un prodotto. Lo sviluppo della grafica computerizzata spinse poi oltre l'immaginazione, verso la possibilità di creare con lo strumento digitale un intero *altro* mondo, in grado di simulare realisticamente lo spazio fisico, introducendo elementi prima impensabili nelle rappresentazioni. Come ad esempio il fattore tempo, da sempre determinante e influente sull'aspetto critico della variazione sistemica dell'unità, dell'organizzazione e della sua variazione, che grazie agli strumenti digitali diventa elemento di indagine, riflettendo non solo la realtà, ma costituendo anche un modo di vedere e di agire sul mondo. Il *Calendario delle piante* di James Corner che mette in relazione materiale, posizione planimetrica e tempo, forse non avrebbe avuto la stessa potenza espressiva senza l'uso del computer e delle sue simulazioni. Le immagini virtuali, la loro composizione tridimensionale, hanno reso possibile la presentazione simultanea di uno stesso oggetto da diversi punti di vista o secondo diverse modalità proiettive – ovviamente in tempi molto meno lunghi – e hanno fatto assumere alla rappresentazione l'importanza principale nella definizione dello spazio architettonico, aggiungendo possibilità senza *inventare* o utilizzare altri strumenti se non quelli già in uso fino alla loro invenzione. Ogni tipo di rappresentazione nel corso del tempo si è intrecciato e fuso in una stratificazione di esperienze e di metodi. Dall'Ottocento in poi si è iniziato a considerare i disegni di progetto come vere e proprie opere d'arte, con una propria autonomia estetica e gli elaborati progettuali hanno preso direzioni differenti, a seconda della loro principale finalità: il valore *oggettivo* o il valore *espressivo*. Inoltre, si sono legati da un lato alle tecnologie ed alle prassi produttive e costruttive e dall'altro, più condizionate dalle esigenze comunicative implicate da valori culturali ed artistici.

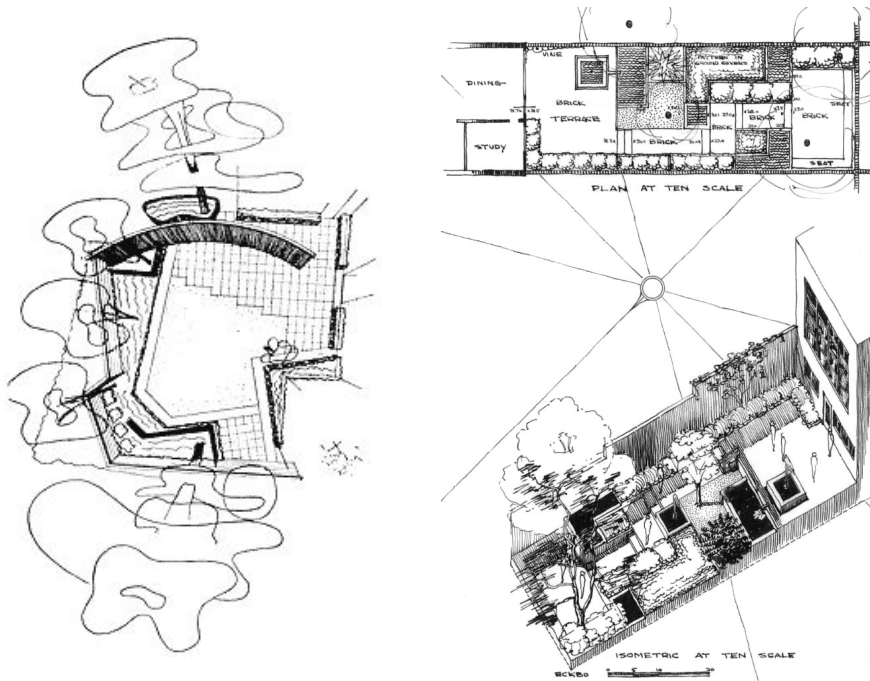


Fig. 59. Garrett Eckbo, Robert Royston, Platt Garden. Axonometric view. Oakland, 1946 ca.

Fig. 60. Small Gardens in the City. Axonometric studies. Student project at Harvard University, 1937. Ink on tracing paper

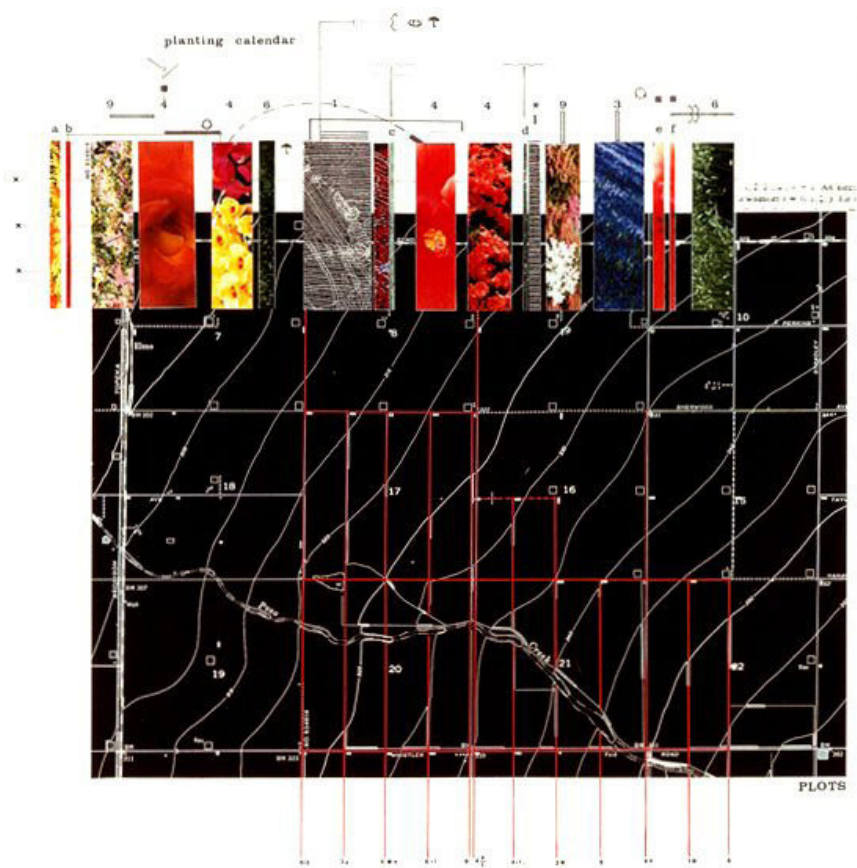
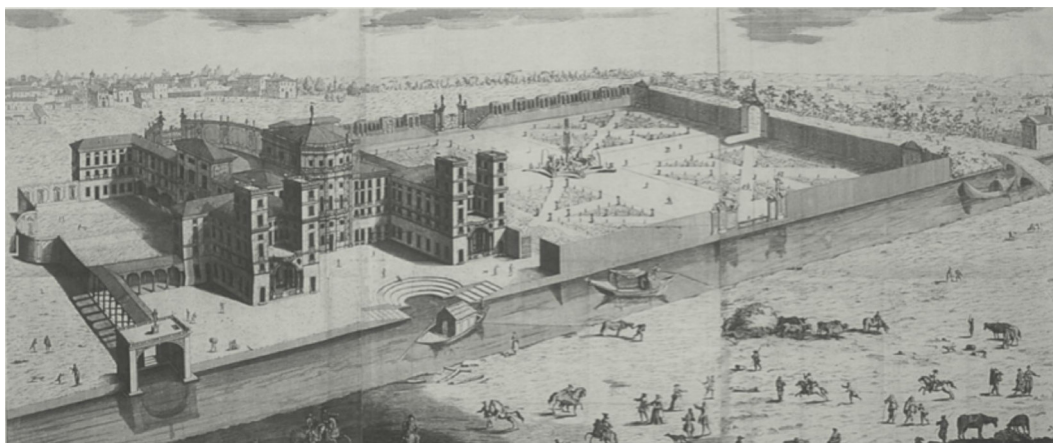


Fig. 61. James Corner, Planting Diagram, Taking Measures Across the American Landscape, 1996

III.3.1. Metodi, strumenti e procedure per la costruzione dell'immagine

Il modo migliore ed il più immediato di costruzione di un'immagine è ovviamente il disegno: la semplice o complessa combinazione ed organizzazione di segni, in grado di dare vita ad una rappresentazione *rappresentativa*¹⁴³, la quale, quando utilizzata per scopi tecnici, è capace di descrivere un luogo, scambiare idee spaziali o immaginare idee future. Il disegno simbolo e, dunque, espressione di un linguaggio, potendo spaziare dalla sintesi estrema alla simulazione più realistica, determina un'immagine di qualcosa che ancora non è reale; è il linguaggio grafico della geometria, strumento della manipolazione dell'aspetto formale del progetto, tramite tra l'*idea* e la *costruzione* e la traduzione della concezione spaziale sul piano. Anche senza raffigurare qualcosa in modo preciso, ha avuto sempre la caratteristica e lo scopo finale di fornire un'informazione e parlando di *rappresentazione del paesaggio* risulta evidente come tale tecnica sia stata essenziale soprattutto nell'ottica della costruzione della sua architettura, a partire dalle prime esperienze di pittura paesaggistica. Nella loro caratteristica "ideale" di corretta rappresentazione pittorica, erano composte da equilibrio, perfetta armonia tra luci ed ombre, selezione dei colori e loro tonalità, insieme ai punti di vista accuratamente selezionati. Elementi che hanno concorso a fare del paesaggio una *bella raffigurazione*, chiusa però in una cornice: alberi, boschetti, foreste, prati, corsi e specchi d'acqua, rocce e sentieri, sono apparsi in combinazioni sempre differenti a seconda della vista e del messaggio che si voleva far recepire. I componenti e la struttura dei dipinti, fino ai secoli precedenti, erano dettati ed in accordo con quanto



insegnato nelle accademie, seguivano regole ben precise e si componevano le immagini secondo uno schema rigido e definito: lo *spazio in primo piano* generalmente ombroso che separava e “preparava” lo spettatore alla vista dello *spazio centrale* – solitamente una scena veicolante messaggi idilliaci e bucolici – su cui si voleva far concentrare tutte le attenzioni e per questo più luminoso e colorato, avvolto dallo *spazio di fondo*, sostanzialmente un gruppo di alberi o l’orizzonte infinito tra le fila di rocce. In più, fondamentale erano i lati destro e sinistro più scuri, per incorniciare ed enfatizzare la composizione e dirigere l’occhio, lo sguardo e l’attenzione verso il punto preposto. Queste rappresentazioni così *teatrali*, decretate come “guide” per i visitatori ai giardini privati ed alle tenute di ricchi proprietari, ben presto si capì quanto riduttive e poco istruttive fossero e quanto per nulla avessero a che fare con la struttura architettonica del paesaggio. La loro presenza aveva lo scopo di suscitare emozioni, far emergere il lato pastorale e calmo del paesaggio e far nascere in colui che le osservava il *desiderio di Natura*. Non erano affatto uno strumento tecnico in grado di far davvero capire i luoghi, ma si continuò comunque nel corso del XVIII secolo ad utilizzarlo accanto alla descrizione dei giardini e dei parchi, poiché – complice la riscoperta della Natura nel tardo Barocco – si voleva rendere evidente lo stretto rapporto che intercorreva tra il paesaggio e la società. Il che spiegherebbe anche la scelta della composizione informale rispetto alla formale e geometrica dei progetti. Gli esteti, i pittori, gli artisti, ma soprattutto i paesaggisti, erano tutti impegnati a riprodurre e comporre il paesaggio circostante seguendo le regole della pittura dell’epoca, come già detto, mirando alla valorizzazione della natura libera ed intaccata dalla mano dell’uomo, trasponendo un palcoscenico di emozioni e sentimenti. Dunque, per lungo tempo, fu il disegno artistico ad essere preferito nella rappresentazione e comunicazione del paesaggio; ma quando l’Arte dei giardini cominciò ad essere sostituita dall’Architettura del paesaggio, si rese evidente la necessità di utilizzare forme di rappresentazione che fossero più dettagliate e magari, tecniche. In più, lo sviluppo delle grandi industrie e la concezione architettonica influenzata da una conoscenza più ingegneristica, assunse nuovi aspetti tecnici, identificandosi in particolare con l’Arts and Crafts, fino a divenire nel corso del XIX secolo la disciplina fondamentale sulla quale si formavano i designer. Il disegno tecnico o *funzionale*, configurandosi come mezzo privilegiato per la formulazione dei progetti, entrò a far parte del

Fig. 62. *In alto*. Marc’Antonio dal Re, Veduta complessiva della villa di Archinto a Robecco sul Naviglio, 1726

quotidiano, per architetti e paesaggisti: nato nel periodo rinascimentale grazie a tecnici che dovevano spiegare ai propri sottoposti l'esatta esecuzione dei progetti, intendeva rappresentare la realtà nel modo più fedele possibile ed in modo *scientifico*, allo scopo di studiarla, di conoscerne il funzionamento ed eventualmente anche di ricostruirla. È anche vero che le tecniche dipendono molto e sostanzialmente dagli strumenti ed i materiali usati, dalla gestualità e dalla caratterizzazione espressiva del segno e, per far capire l'idea generalizzata, si utilizzava una rappresentazione subitanea alla comunicazione visiva – lo schizzo, ad esempio, o la prospettiva e l'assonometria – contrariamente alla volontà di far comprendere un oggetto nelle sue componenti e negli esatti suoi meccanismi – utilizzando per questo pianta, sezioni e prospetti. La varietà dei disegni è infinita, questo è certo, come infinite sono le esigenze espressive dei disegni, i metodi e le procedure, i vari modi con cui si sono relazionati ai progetti e si sono evoluti nei secoli, attraverso fattori costanti ed altri varianti: a seconda del contesto culturale e scientifico in cui erano inseriti, a seconda delle scoperte geometriche che li hanno sostenuti, le personalità che li hanno generati, restando comunque il mezzo espressivo per eccellenza.

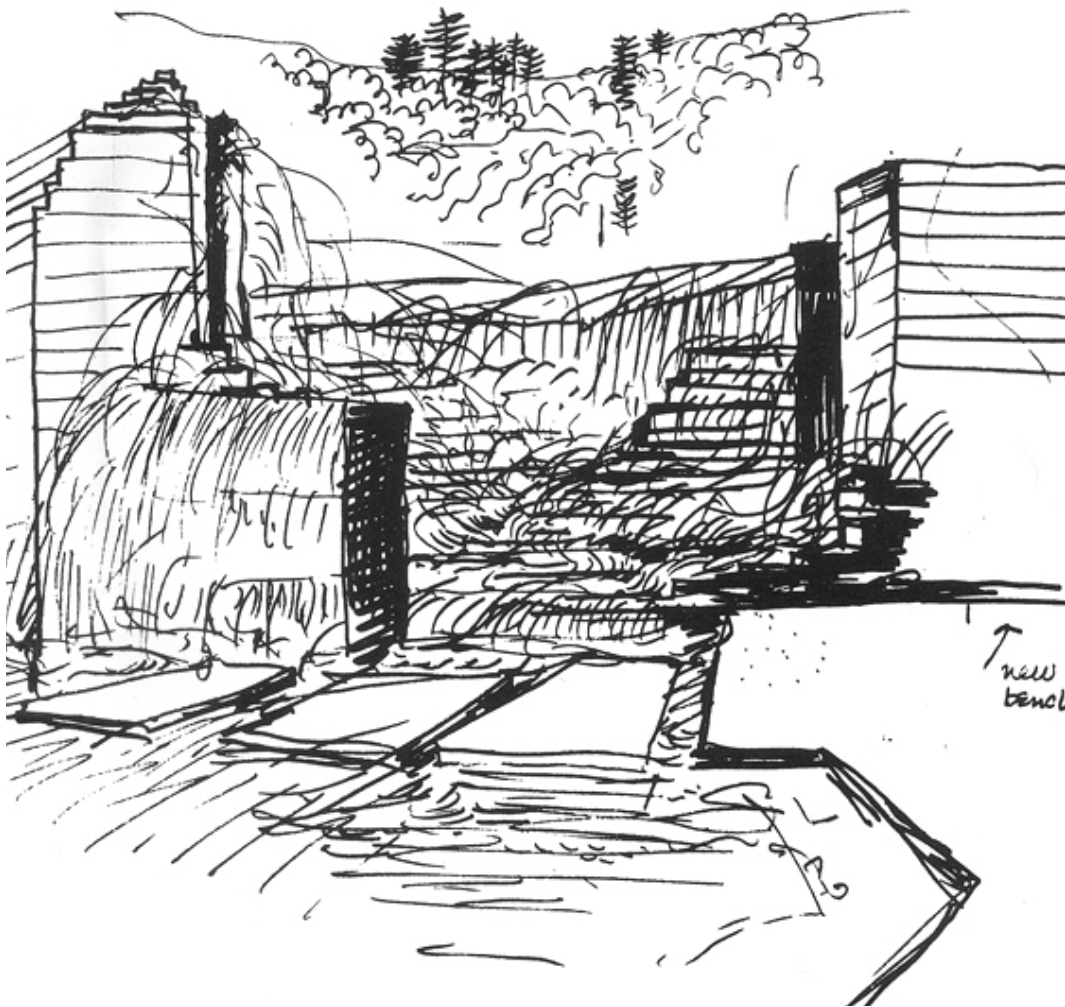
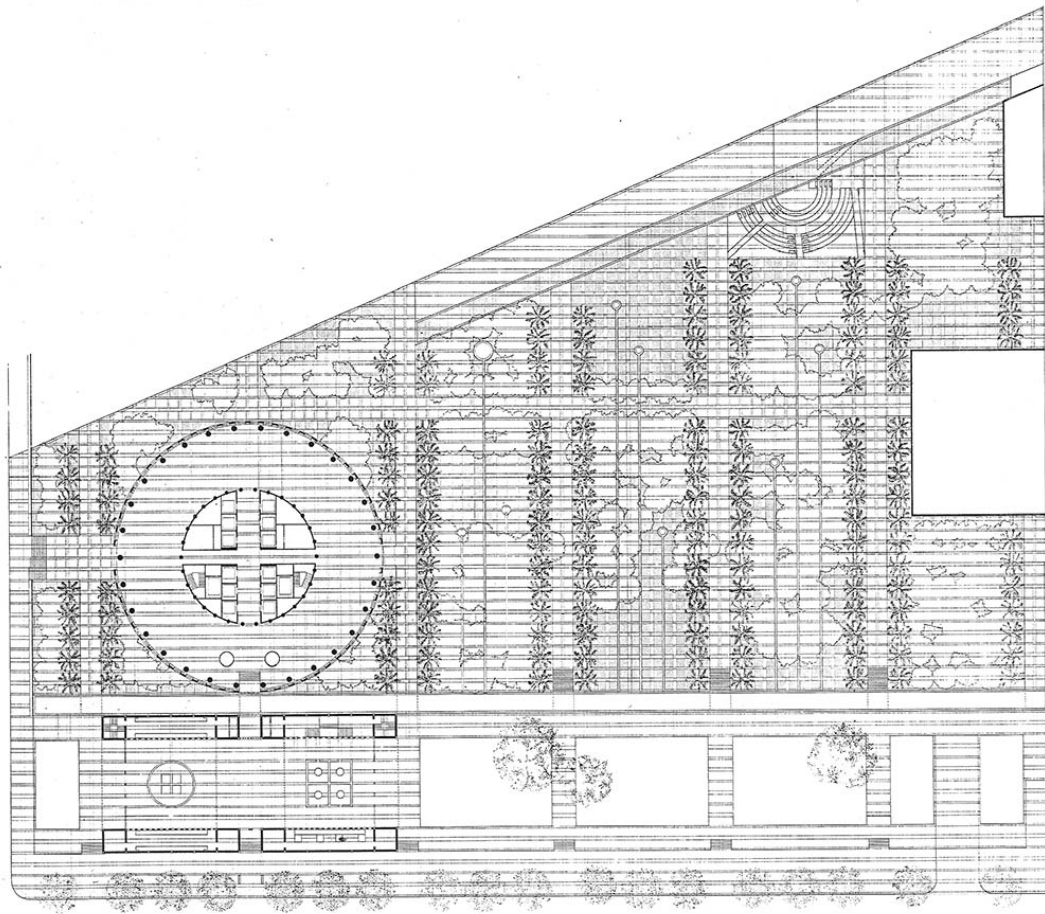


Fig. 63. Lovejoy Fountain Sketch, Lawrence Halprin



La più conosciuta ed immediata forma di espressione del disegno è sicuramente la pianta – utopica nella sua composizione poiché frutto di un’operazione tecnica di taglio che la rende estremamente astratta e lontana dal reale, oltre che per nulla adatta alla comunicazione della componente e della configurazione spaziale dello spazio costruito – capace però nella sua rappresentazione a rivelare delle informazioni che non sono visibili: la pianta diventa elemento generatore nel giardino della NationsBank di Dan Kiley a Tampa, in Florida, nel quale, il gioco della pavimentazione e vegetazione segue la serie di Fibonacci e che non potrebbe essere compreso se non proprio attraverso la pianta. O talvolta è risultata un elemento altamente riduttivo nel suo schema bidimensionale: i primi disegni tecnici dei parchi ottocenteschi, ad esempio, nel quale vengono rappresentati le aree erbose ed i cambiamenti di livello, semplicemente con linee. Forse è per questo motivo che la prospettiva pittorica, che ha fortemente influenzato la rappresentazione dello spazio e la sua successiva progettazione e costruzione fin dalla sua nascita¹⁴⁴ è stata preferita alla suddetta. Utilizzata per rappresentare la figura così come vista dall’occhio umano, insieme all’assonometria o lo spaccato assonometrico, è stata in grado di far comprendere con una sola “vista d’occhio” l’oggetto rappresentato e ritenuta dagli architetti che operavano negli anni Venti e Trenta del Novecento in America, una tecnica moderna¹⁴⁵. Entrambe non solo erano asso-

Fig. 64. *In alto*. Kiley Garden (originally NationsBank Plaza), 1986-88, Tampa, FL

ciate all'arte dell'Avanguardia e all'architettura, il loro utilizzo consentiva agli artisti ed ai designer di far comprendere in modo più immediato e chiaro il senso reale e di ciò che stavano rappresentando. Si prestavano a spiegare la costruzione e l'organizzazione dello spazio, soprattutto di quello moderno, libero e non simmetrico, senza assi o decorazioni ed orpelli. In altre parole, non veniva più messo in scena lo spazio scenografico, veniva rifiutato qualsiasi riferimento esplicito alle forme geometriche e mostrato il disegno nella sua pura composizione di forme e spazi. Anche la vegetazione stessa all'interno dei giardini, con l'aiuto dell'assonometria e della prospettiva, appariva astratta, dando più un'idea di *oggetto-giardino* legato all'architettura nel suo contesto più ampio¹⁴⁶. Nonostante la vista in pianta fornisse una struttura per l'organizzazione delle idee diventando una sorta di *testo grafico*, erano la prospettiva e l'assonometria ad essere comunque ritenute le più consone per la rappresentazione dei progetti fino alla metà del Novecento, anche perché nel tentativo di trasportare in due dimensioni l'impressione visiva della tridimensionalità, hanno conferito un senso di modernità alla rappresentazione e reso possibile la modellazione di un certo tipo di spazio. La rappresentazione ha assolto a funzioni di immediatezza comunicativa, a funzioni di chiarezza esplicativa o ancora di estrema precisione ed inequivocabilità; quando poi è intervenuto l'avvento del computer e l'utilizzo di software sempre più avanzati, si è raggiunta sì una semplificazione e facilitazione dell'atto rappresentativo, a discapito però molte volte della creatività. In epoca attuale l'oggetto, nonostante il suo divenire sempre più complesso e articolato e presentando sempre più informazioni anche in pochi segni espressi, ha necessitato sempre di essere comunicato attraverso l'immagine. Ragion per cui è possibile considerare che il disegno non diventerà mai obsoleto, seppur un gran numero di strumenti multimediali stanno ormai pervadendo la nostra contemporaneità ed in questa complessità forse la sola chiave di lettura potrebbe essere la sua scomposizione e ricomposizione di funzioni attraverso la rappresentazione.

Note di chiusura

¹⁰⁷ C. Tosco, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna, 2007. Cap. I

¹⁰⁸ Molti degli artisti che hanno prodotto vedute di proprietà hanno lavorato per creare immagini credibili, piene di dettagli meticolosamente restituiti, impiegando tecniche cartografiche come la prospettiva aerea per produrre rappresentazioni convincenti non tanto dei luoghi, quanto dello status del proprietario di quei luoghi

D. Harris and D.L. Hays, *On the Use and Misuse of Historical Landscape Views*. In M. Treib (a cura di), *Representing Landscape Architecture*, pp. 22-41

¹⁰⁹ Mimesi significa imitazione, ma parlando di arte della natura il discorso verte al suo essere strumento di conoscenza. Secondo l'estetica Aristotelica essa conteneva un principio razionale e un orientamento verso il mondo naturale che contribuì a nutrire non solo l'idea di bello in sé, ma anche, utilizzando artifici prospettici, alla creazione di un'illusione della realtà, un modo dell'uomo per arrivare alla verità, non come contemplazione degli enti, ma come una certa forma di verità, trovando ed è attraverso l'imitazione conoscenza e piacere

¹¹⁰ Nel linguaggio filosofico, il termine concerne la conoscenza o – con accostamento diretto al verbo originario: radice εἶδ- “vedere” – la visività. Nella fenomenologia di E. Husserl, l'intuizione eidetica è l'intuizione intellettuale delle essenze; l'atto di ricondurre alle loro pure essenze obiettive i fenomeni presenti nella coscienza

Dall'Enciclopedia Treccani

¹¹¹ Le discussioni intorno al concetto di Natura sembrano essere confluite in riflessioni più ampie, relative alle “visioni della natura” sviluppate nel corso della storia. Esse si sono arricchite di immagini e metafore fortemente evocative e dal valore euristico, capace di orientare filosofi prima e scienziati poi nelle loro ricerche. Le varie visioni della Natura che si sono succedute, alternate o sovrapposte hanno risentito del contesto storico-culturale, esprimendo anche la permanenza di alcuni elementi concettuali. Da Platone e Aristotele i quali avevano sviluppato l'idea di Natura come essenza, intendendo “ciò che rende una cosa esattamente quello che è”, fino all'immagine proposita dalla scienza che ci parla di una realtà oggettiva che è altra da noi, la Natura è stata rappresentata e percepita in forma sempre nuova e complessa e si è fatta carico di significati sempre nuovi e diversificati.

F. Mercacci, *Visioni e concezioni della natura fra scienza, filosofia e teologia*, in *Disf.org/educational*. <https://disf.org/educational/percorso-tematico/marcacci-visioni-natura>

¹¹² “Ho l'impressione che stiamo decisamente passando dalla civiltà della parola a quella dell'immagine. Dapprima ci furono le culture orali, in cui venivano trasmesse tradizioni, fiabe o canti in modo diretto. Successivamente, vi è stata un'evoluzione che ci ha portati verso l'espressione scritta, la parola, che è stata sacralizzata. Oggigiorno, è il turno dell'immagine”.

Dalla civiltà della parola alla civiltà dell'immagine. Intervista a C. Georges in *éducation21*. http://www.education21.ch/sites/default/files/uploads/ventuno_i/ventuno_01_2017_IT_PP1-3.pdf

¹¹³ E. H. Gombrich, *L'immagine visiva come forma di comunicazione*, in *L'immagine e l'occhio*, Torino, Einaudi, 1985. Si rimanda a *Emozione condivisa: dallo spot al visual storytelling*, 14 dicembre 2016, in *Mangozine*. <https://mangomobi.com/cultura/emozione-condivisa-dallo-spot-al-visual-storytelling/>

¹¹⁴ La svolta pittorica, una proposta teorica che insieme all'Iconic turn, fu elaborata rispettivamente dagli storici dell'arte J. Thomas Mitchell e Gottfried Boehm. La teoria si interroga sui difficili rapporti fra linguaggio verbale e sfera immaginale, cercando di elaborare una mediazione fra i due e ponendosi quindi come tema principale, l'individuazione del rapporto tra segno e significato, fra sintassi e semantica.

Oscar Meo, *Due sviluppi recenti della teoria dell'immagine: il “pictorial turn” e l'“ikonische Wende”*, in P. Bruzzone e P. Vignola (a cura di), *Margini della filosofia contemporanea*, Orthotes, Napoli-Salerno 2013, pp.

¹¹⁵ G. Kepes, *Il linguaggio della visione*, Edizioni Dedalo, 1986. IV Edizione. Titolo originale: G. Kepes, *Language of Vision*, (a cura di) Paul Theobald and Co., Chicago, 1964. Introduzione pp. 16-18

¹¹⁶ *Critical thinking and landscape architecture* in J. Corner, A. Bick Hirsch, *The landscape Imagination. Collected Essay of James Corner. 1990-2010*, Princeton Architectural Press, 20154. pp. 41-46

¹¹⁷ Ibidem, E. H. Gombrich

¹¹⁸ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore Editore, 1964

¹¹⁹ “Ognuno sente assai più di quanto capisca. Ma è l’esperienza, più che la comprensione, ad influire sul comportamento, specialmente quando entrano in ballo questioni collettive come i media e le tecnologie, dove è quasi inevitabile che l’individuo non si renda conto degli effetti che subisce”. M. McLuhan, 1964, in P. Granata, *Estetica della forma in Marshall McLuhan* in P. Granata (a cura di), *Mediabilia. L’arte e l’estetica nell’ecologia dei media*, Logo Fausto Lupetti editore, 2012. pp. 65-81

¹²⁰ “Claude glass. Un piccolo vetro nero convesso usato per riflettere paesaggi in miniatura. Esso astrae il soggetto dell’artista da ciò che lo circonda, lo semplifica e sottomette il colore in modo che sia visto in termini di luce e ombra. Riduce anche gli intervalli tra le luci e le ombre e, grazie alla concentrazione, permette al pittore di vedere il suo soggetto in modo ampio e di valutare la tonalità relativa delle varie parti”
H. Osborne, *The Oxford Companion to Art*, Oxford Univ Pr, 1970

¹²¹ L’effetto tonale dello Specchio aveva la capacità di ridurre il bagliore all’estremità superiore della scala e permettere alla sottigliezza dei toni medi di emergere, mentre i toni più scuri acquistavano unità, senza sopprimere totalmente i dettagli. Per questi motivi e per gli effetti di armonizzazione il Glass acquistò il nome del grande paesaggista Lorrain

¹²² A. Mailliet, *The Claude glass. Use and meaning of the black mirror in Western art*, New York, Zone Books, 2004

¹²³ P. H. Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes, suivis de réflexions et conseils n élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, A. Payen, 1820, Loaned from the Fine Arts Library, University of Michigan in Tintern Abbey & Romantic Tourism in Wales. <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/144575/mirror.html>

¹²⁴ F. Menapace, *Per un’osservazione fotografica del paesaggio* in F. Menapace, *Fotografie di paesaggio*, Studi Trentini. Arte, a.91, 2012 #1. p.18

¹²⁵ I concetti di ‘patrimonio’ e ‘bene culturale’ applicati alla fotografia, sono entrati a far parte, in maniera consapevole, del bagaglio di pratiche istituzionali e di studio. Momento cruciale fu nel novembre 1979 al Convegno di Modena quando la fotografia è stata riconosciuta come bene culturale, e due temi, la conservazione e lo studio, furono discussi unitariamente. In quella sede si pose il problema di capire cosa fosse il patrimonio fotografico e quali gli interventi per la sua tutela e valorizzazione, sottolineando l’importanza del documento fotografico sotto l’aspetto tecnico e documentario insieme alle qualità estetiche, formali ed espressive
F. Menapace, Op. Cit.

¹²⁶ Tecnica importante che lascia la fotografia intatta, senza sottoporla a superflue ed inutili manipolazioni digitali che ne intaccherebbero la purezza. I fotografi del movimento si contrappongono fortemente a

quelli appartenenti alla corrente del pittorismo i cui elaborati vengono intesi, come indicanti dal nome stesso, banali riproduzioni della pittura.

S. Galli, *Straight photography, il gruppo f/64 di Ansel Adams, Walker Evans*, in *The walkman*, 2017. <https://www.thewalkman.it/straightphotography/>

¹²⁷ F. Menapace, Op. Cit

¹²⁸ G. Marletta, *La valenza simbolica del paesaggio cinematografico*, in G. Marletta (a cura di), *Il paesaggio nella rappresentazione cinematografica. Caratteri, significati, suggestioni*, [tesi di dottorato] Università degli Studi di Catania, 2011. Citazione di Donald W. Meinig. p. 31

¹²⁹ G. Marletta, op. cit. Citazione di M. Vitta, 2002. p. 29-30

¹³⁰ M. Jakob, *Il paesaggio*, il Mulino, 2009

¹³¹ A. Niccoli, *Enciclopedia dell'arte Tumminelli*, vol. VII, 1974

¹³² D. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, 1984. In E. Dell'agnese, *Nuove geografie di confine*, FrancoAngeli, 2014. pp. 58-60

¹³³ F. Kazinczy in J. Sisa, *Landscape gardening in Hungary and its English connections*. Nella conferenza organizzata da Department for Continuing Education of the University of Oxford, in associazione al Garden History Society, The English Garden Overseas: Eastern Europe, maggio 1991

¹³⁴ "Il paesaggio culturale è modellato dal paesaggio naturale da un gruppo culturale. La cultura è l'agente, l'area naturale è il mezzo, il paesaggio culturale il risultato"

C. Sauer, *The Morphology of Landscape*, 1925 in F. Blankenship essay, *Reading Landscape: Mid-Century Modernism and the Landscape Idea*, University of Massachusetts Amherst, 2011. p. 31

¹³⁵ K. Andras, *A Tajkep Genezise, A festoi eszkozok vizsgalata a modern magyar festeszetben, eretekez*, Moholy-Nagy Muvezzeti Egyetem, 2016. p. 38

¹³⁶ *Nature and the American Vision: The Hudson River School*, LACMA – Los Angeles County Museum of Art. Esibizione organizzata da New-York Historical Society. <https://www.lacma.org/art/exhibition/nature-and-american-vision-hudson-river-school>

¹³⁷ In Ungheria l'arte era legata alla sensibilità per i ricordi che conservavano i segreti del passato e per questo motivo i temi preferiti dagli artisti erano le rovine, i castelli e tutto ciò che rappresentava un ideale associativo-evocativo dello storicismo. Le pittoresche raffigurazioni dei castelli portarono il discorso della natura e della storia in una pittoresca armonia, ed evocavano un senso di transitorietà, fragilità e solitudine. Allo stesso tempo, erano anche osservati in modo scientifico e rappresentati nei loro minimi particolari, invitando le persone non solo ad osservarli direttamente, ma anche a prendersene cura e conservarli.

K. Passuth, *A nyolcak festészete*, Corvina Kiadó, Budapest 1967

¹³⁸ K. Passuth, Ibidem

¹³⁹ <https://www.hisour.com/it/hudson-river-school-35812/>

¹⁴⁰ Los Angeles County Museum of Art, Ibidem

¹⁴¹ L. Csepely-Knorr, *The beginning of the landscaping of Gellért Hill*, in L. Csepely-Knorr, *Barren Places to Public Spaces: A History of Public Park Design in Budapest 1867-1914*, Budapest City Archives,

2016. pp. 129-143

¹⁴² J. Brown, *The Modern Garden*, Princeton Architectural Pr, 2000

¹⁴³ H.R. Thompson Jr., *No Representation without Representation*, in M. Treib (a cura di), *Represented Landscape Architecture*, Taylor&Francis Group, London and New York, 2008. pp. 97-110

¹⁴⁴ Già nel Quattrocento gli artisti italiani usarono il termine prospettiva con il significato letterale di “vedere attraverso” e Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci furono i primi a scrivere trattati fondamentali per lo sviluppo della teoria prospettica, oltre che ad utilizzarla nelle loro opere. Nel Novecento è sorto un mito sull’origine della prospettiva, secondo il quale essa sarebbe stata inventata, così com’è, da Filippo Brunelleschi, che nel 1420 inventò il metodo prospettico matematicamente esatto, successivamente divulgandolo e semplificandolo per i pittori. La costruzione legittima, con il libro *La prospettiva come forma simbolica* del 1927 di Erwin Panofsky, si è poi trasformata in una verità indiscussa ed è entrata nel senso comune per indicare la prospettiva rinascimentale. La tecnica comunque non è stata l’invenzione di un giorno, ma il risultato di un processo durato oltre due secoli, al quale hanno contribuito filosofi, artisti e scienziati.
Dall’Enciclopedia Treccani

¹⁴⁵ Poche sono le fonti iconografiche del periodo tra le due Guerre pervenuteci dall’Ungheria, e la maggior parte di queste rappresentano tutti i progetti in pianta. Molto probabilmente anche questo motivo è legato ad un ritardo nelle tecniche non sono compositive progettuali, ma anche compositive rappresentative

¹⁴⁶ I “Piccoli giardini in città” del 1937 di Garrett Eckbo, sottolineavano le relazioni spaziali e formali all’interno dei giardini e le adiacenze all’interno dell’isolato urbano, sia in forma assonometrica che di modello. Eckbo riconobbe all’assonometria il merito di sottolineare le variazioni modulari dei giardini in un sistema urbano e scelse il mezzo architettonico per rafforzare l’aspetto sistematico e volumetrico dei suoi giardini, non rinunciando tuttavia agli aspetti percettivi del paesaggio.
D. Imbert, *Skewed Realities: The Garden and the Axonometric Drawing*, in M. Treib (a cura di), *Representing Landscape Architecture*, Taylor&Francis Group, London and New York, 2008. pp. 124-138

PARTE TERZA | FASE PROPOSITIVA
*RIFLESSIONI SU SISTEMI E PRASSI. ANALISI RAPPRESENTATIVA E PUNTI NODALI PER
FUTURE RICERCHE*

CAPITOLO IV
LA RAPPRESENTAZIONE DEL PAESAGGIO

ABSTRACT | EN

The objective of the chapter is to stimulate a critical reading of the complex reality of landscape. This is understood as an evolutionary process in which spontaneous activities of nature, perceptible to the human, induced by landscape images and regulated by geometry are integrated. In this way, it is intended to provide an interpretive key through the recognition of artistic matrices, for the analysis and identification of the communicative value that from pictorial to environmental art has produced landscape architecture. And geometric matrices for the recognition of figurative elements that constitute an expression of identity of a society but especially of a particular place. Continuing to consider the landscape as a text, having approached the topic from a semiotic point of view and investigated its evolution and construction over a hundred and fifty years of history, the discourse now turns to the identification of the character of landscape architecture and its close relationship with the figurative arts. Thought of as a product of aestheticization, that is, of a process of signification that is not separable from a code of aesthetic emotions and not reduced to a classificatory simplification into geometric construction or absence of regularity, the eclectic character of park and garden architecture is highlighted with the subsequent graphic and interpretative elaboration of case studies

ABSTRACT | IT

Obiettivo del capitolo è stimolare ad una lettura critica della complessa realtà del paesaggio inteso come processo evolutivo nel quale si integrano attività spontanee della natura, percettive dell'umano, indotte dalle immagini paesaggistiche e regolate dalla geometria, nella loro dimensione storica – passata e presente, con un'ipotesi futura – e culturale – europea e transoceanica. In questo modo si intende fornire una chiave interpretativa attraverso il riconoscimento delle matrici artistiche, per l'analisi e l'individuazione del valore comunicativo che dall'arte pittorica a quella ambientale ha prodotto l'architettura del paesaggio e le matrici geometriche per il riconoscimento degli elementi figurativi che costituiscono espressione di identità di una società ma soprattutto di un determinato luogo. Continuando a considerare il paesaggio come un testo, dopo averne affrontato l'argomento dal punto di vista semiotico ed indagato la sua evoluzione e la sua costruzione in centocinquanta anni di storia, il discorso verte ora all'individuazione del carattere dell'architettura del paesaggio e della sua stretta relazione con le arti figurative. Pensato come un prodotto di estetizzazione, di un processo cioè di significazione non scindibile da un codice di emozioni estetiche e non ridotto ad una semplificazione classificatoria in costruzione geometrica o assenza di regolarità, viene evidenziato il carattere eclettico dell'architettura di parchi e giardini con la successiva elaborazione grafica ed interpretativa dei casi studio

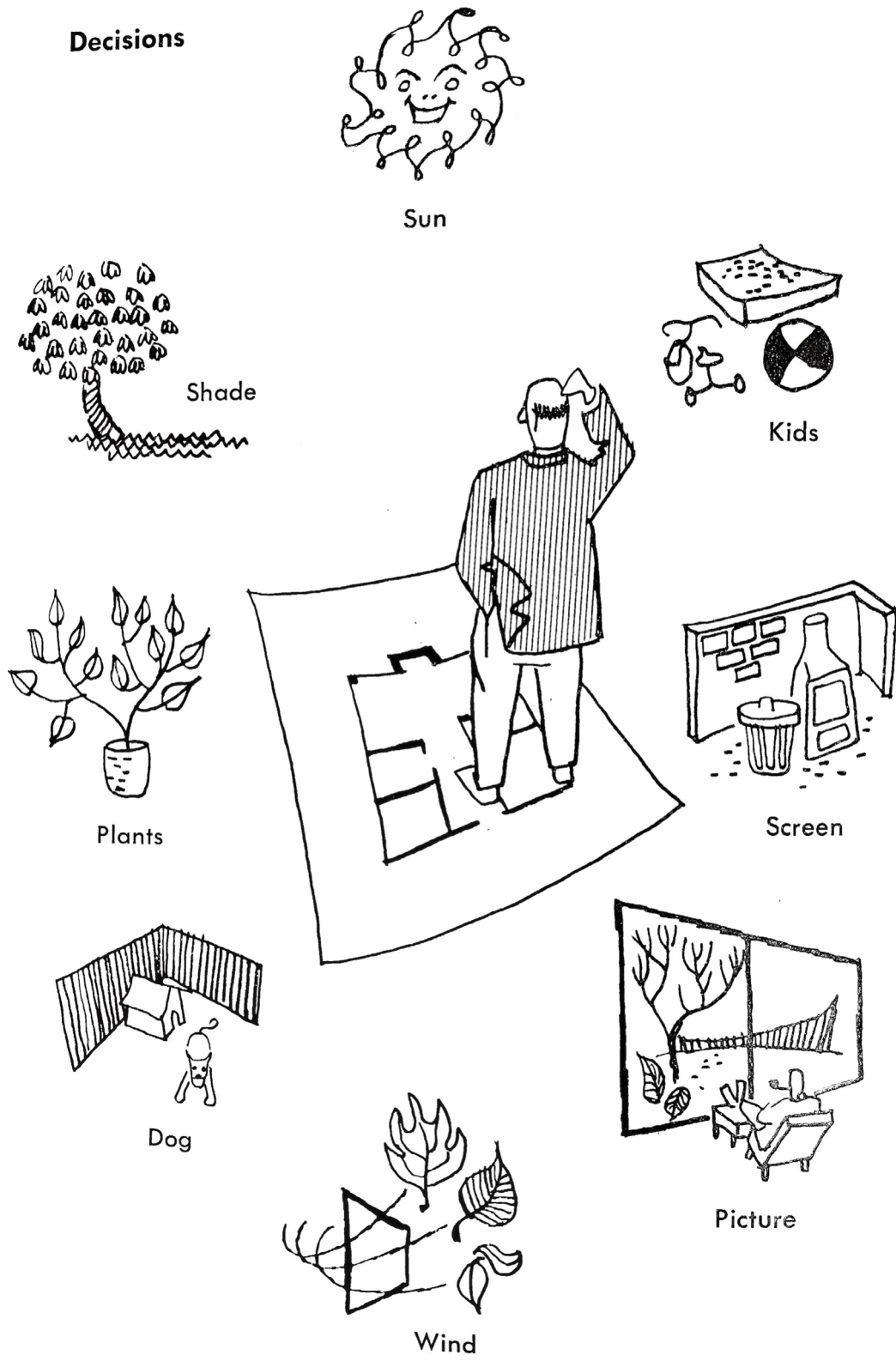


Fig. 1. Garrett Eckbo, sketch

IV.1. Matrici artistiche: l'immagine per l'individuazione dei progetti

L'arte e l'architettura del paesaggio sono entrambi mezzi attraverso i quali l'uomo ha esplorato il mondo naturale, hanno fornito un'opportunità per l'espressione di sé stesso ed un monito verso una riflessione più attenta a tutto ciò che stava lui attorno. Dapprima giardiniere poi sempre più specializzato nella pratica dell'arte paesaggistica, fino a divenire architetto del paesaggio, ha guardato ai dipinti come fonte di ispirazione per la determinazione della forma degli ambienti naturali – i luoghi idilliaci nei quali ha trovato riparo dal caos urbano – la cui spettacolarità non è passata inosservata agli artisti che nel corso del tempo e con l'evoluzione della pratica paesaggistica stessa, hanno preso spunto a loro volta dai progetti di architettura del paesaggio per la creazione delle loro opere. È indubbio che i valori espressi dall'arte sono stati riferimenti significativi nella teoria e nella pratica e, dall'arte greca e romana fino alla contemporaneità, seppur attraverso soluzioni e paradigmi figurativi differenti, si è cercato di esprimere *l'equilibrio* e le sue regole, assumendoli come archetipo di qualità estetica e di bellezza. Ridotto alla semplicistica simmetria assiale, l'equilibrio ha riguardato da vicino i rapporti tra luci, tonalità e colori, come anche gli elementi naturali e artificiali di un progetto, stabiliti seppur in modo non evidente, secondo principi ponderati – “equilibrati”, appunto. È stato uno strumento assunto dall'arte per dare un ordine al mondo, per attribuire ad esso un senso, per fissarne i canoni oggettivi che sovente si utilizzano per indicare qualcosa di appetibile alla vista e soprattutto per la rappresentazione della realtà.



Fig. 2. *In alto*. Thomas Cole, *The Pic-Nic*, oil on canvas, 1846
Fig. 3. Central Park, New York

Dai dipinti romantici, al cubismo e all'astrattismo, fino alla Pop Art¹⁴⁷, l'arte ha sempre ricercato un equilibrio tra le cose e, di riflesso, anche l'architettura del paesaggio. Ad esempio, l'equilibrio degli elementi naturali è stato un cardine nei dipinti di Turner, Constable e Lorrain, il cui modo di catturare lo spirito del paesaggio piuttosto che l'esatta topografia, in cui la fedeltà con la realtà e lo studio dal vivo della natura immortalata nelle loro opere, come è stato già detto, furono di grande ispirazione per la pittura romantica non solo dell'Europa Centrale, ma anche di quella statunitense. Dalla nascita della pittura paesaggistica nel 1600, la letteratura dimostra come gli architetti del paesaggio diedero vita alle loro opere impiegando i principi artistici – la composizione, l'ordine e l'armonia, come anche lo studio attento delle luci e dell'alternarsi delle stagioni con i loro ritmi e varietà di rappresentazione – prendendo in prestito le forme di design, riuscendo, in oltre quattrocento anni di storia artistica, a restituire agli artisti la loro percezione del territorio, rendendo più ricco e significativo il rapporto tra arte e paesaggio. Questa relazione mutevole e di reciproca connessione ed interazione, sembra trovi una determinazione in tre periodi storici ben distinti. La prima manifestazione è evidente tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII, periodo più confuso e difficile nella progettazione del paesaggio: le linee guida sociali e culturali erano state cambiate con la guerra civile inglese, la rivoluzione americana, quella francese e con l'ascesa della democrazia sul continente e nel Nuovo Mondo, il che aveva portato cambiamenti anche tra i principi di progettazione e di pianificazione. Le persone cercavano nuove direzioni e nuovi riferimenti che ben presto si palesarono nella progettazione di parchi e giardini, che molto più delle architetture, potevano dare voce all'identità di una comunità e di un territorio. Nel 1800, i paesaggi naturali e maestosi – come raffigurati nei dipinti del XVIII secolo – furono tradotti in forme tridimensionali dai primi paesaggisti ottocenteschi i quali, non ancora specializzati nella pratica del design ma semplici orticoltori, desideravano liberarsi dalle forme e dagli stili imposti dalle tradizioni del design formale dei giardini francesi.

Nei capitoli precedenti è stato spiegato come le prime espressioni di arte dei giardini del tempo appartengono quasi esclusivamente alla monarchia o comunque ai ricchi possessori borghesi, e la loro progettazione rispettava non solo il gusto popolare del proprietario del giardino, ma anche e soprattutto erano manifestazioni di appartenenza ad una determinata classe sociale, espressione dei propri possedimenti e simbolo di una dominanza sulla classe borghese più povera. Ma accanto alla nobiltà di corte comincia nel corso del Settecento a farsi strada una *nobiltà imprenditrice* – più giovane e dinamica – dai gusti e consumi moderni e riformisti, identificandosi ben presto come la classe sociale dominante. A questa complessa dialettica di ceti e classi corrisponde naturalmente un altrettanto complessa dialettica del gusto: all'ornamento smisurato, si oppose un'estetica di esigenze diverse, talvolta anche in contraddizione tra di loro. La nuova classe borghese esigeva un naturalismo più rigoroso ed una bellezza naturale espressa con sobrietà e buon gusto, condannando come assurdo e artificioso il giardino che piegava al proprio volere la Natura. Il parco di Versailles, dallo schema rigoroso e preciso, con siepi e parterre dalle forme geometriche ben distinte, viali disposti in modo ortogonale fra loro, assi di simmetria e viste prospettiche venne assunto come modello negativo, mentre il Birkenhead Park divenne il riflesso di una natura sublime che non incantava con l'eccesso ma con la composizione naturale e bucolica degli scenari.



Fig. 4. *In alto*. Markó Ferenc, Az acsai Prónay-kastély, 1858, olaj, vászon, 58 × 107 cm
Fig. 5. Klösz György, Ungheria, Budapest XIV, Városligeti körönd

Gli standard formali delle Beaux Arts¹⁴⁸, limitate in termini di fonti o ispirazioni di design, che applicavano le idee formali ai progetti istituzionali e quelle informali ai progetti residenziali, furono considerate non più consone ed i progettisti di giardini cominciarono a cercare nuove forme di ispirazione nell'arte. A quel tempo la natura era composta secondo le *Linee della Bellezza e della Grazia*¹⁴⁹, ben presto utilizzate anche dai paesaggisti per la creazione dei loro paesaggi, abbandonando il design rigoroso e formale che era stato usato per secoli e ricercando nuove forme appropriate nell'arte: le colline morbide e le ampie vallate furono tradotte in curve e percorsi sinuosi, i boschetti riportati in vegetazione autoctona, fiumi e laghi divennero fontane e giochi d'acqua e, nel caso in cui nei dipinti fosse stato riprodotto l'intervento dell'uomo, corrispondevano nei parchi a chioschetti o strutture a servizio della comunità. Quando i progettisti di giardini lasciarono la sicurezza del design formale francese e cercarono nuove forme più naturali e informali, non esistevano precedenti da seguire. Perciò ricercarono nelle discipline artistiche una fonte di ispirazione ed il *“termine pittoresco passò dalla composizione artistica alla progettazione del paesaggio come riferimento esplicito alle scene rappresentate nelle arti maggiori, confermando l'affinità tra [...] la fiorente arte del giardino”*¹⁵⁰. I giardini erano progettati per essere visti e non solo per il piacere domestico; erano modellati in modo da produrre una risposta intellettuale e viscerale da parte dello spettatore mentre *“la preoccupazione principale del pittoresco era come elaborare il mondo selvaggio non mediato, come controllarlo o renderlo appetibile per il consumo igienizzandolo con l'arte... la natura là fuori era riciclata per uso e consumo civilizzato”*¹⁵¹. Ad esempio, la natura selvaggia ungherese e le rovine dei castelli erano i soggetti più popolari e ricercati dell'arte paesaggistica classica: basati sullo stile compositivo di Poussin, condizionati dall'arte francese, italiana e tedesca, riportavano elementi paesaggistici e architettonici in numerose variazioni pittoriche. *Visegrád* di Károly Markò fu di grande ispirazione per l'arte paesaggistica ungherese, ma anche per la composizione dei giardini del tempo che abbandonarono gli assi ortogonali e simmetrici per abbracciare un gusto pittoresco e *morbido*, tradotto, successivamente all'unificazione della capitale Budapest, in viali curvilinei, senza ridondanza ma con elementi naturali in primo piano. In questo senso il Giardino Orczy del 1885 – già discusso per la sua importanza come parco sociale – è stato progettato seguendo l'andamento del terreno, senza rettilinei al suo interno e con una natura all'apparenza incolta, ma che nel complesso riporta un dettaglio ed una cura del disegno unico per il tempo nel contesto, in cui non trova spazio l'architettura, relegata a poche strutture ricreative, invogliando coloro che ne fruivano a godere lo spettacolo naturale a pieno. Le forme morbide, i colori ombrosi e le prospettive ampie erano simbolo di libertà e dell'infinità dello spazio della natura, catturati da Antal Ligeti, László Paál, Géza Mészöly e Károly Lyka Mednyanszky, con raffigurazioni impregnate di profondo lirismo esplorando più la spiritualità del paesaggio, testimonianza soggettiva e malinconica della visione del mondo. I loro dipinti degli ultimi anni dell'Ottocento riportavano i paesaggi della campagna e delle colline ungheresi, dipinti dal vero e studiati nei minimi particolari, di grande ispirazione per la progettazione dell'Isola Margherita o dei successivi aggiustamenti del piano del Városliget Park, dove la monumentalità della composizione è stata lasciata alla vegetazione, ai grandi viali sinuosi per le passeggiate e ai distesi campi per le soste ed il tempo libero.

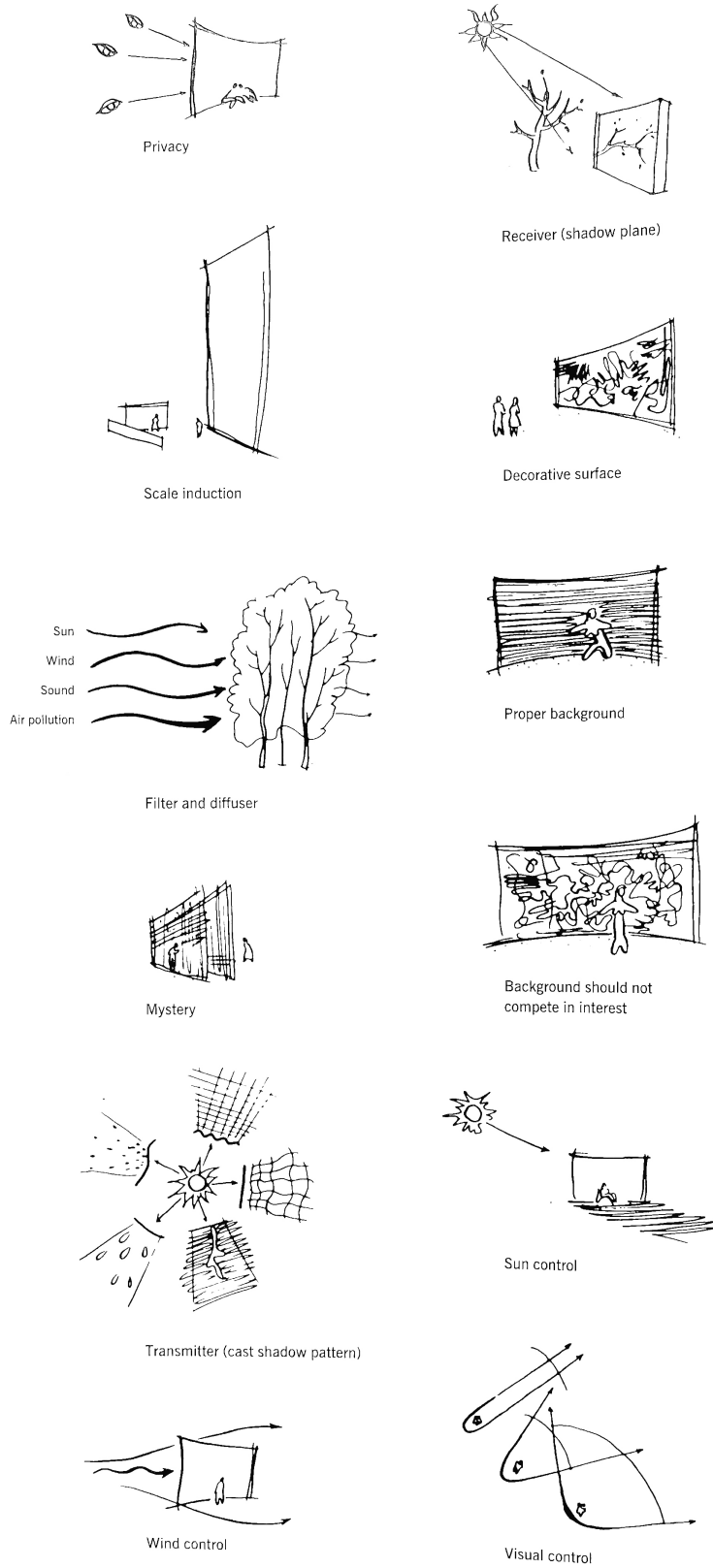


Fig. 6. The vocabulary of spatial design, sketches

L'assenza di geometria e regolarità erano inoltre una presa di posizione dagli stili e dai metodi di composizione del passato lasciando alla natura il ruolo di salotto urbano e portatore di una maggiore consapevolezza dell'ambiente naturale ed inoltre, creando spazi naturali accanto alle grandi architetture, rafforzavano anche il collegamento visivo tra la città ed il suo giardino; pratica questa, esclusivamente europea, ricca di architetture storiche di spessore che vennero rivitalizzate dalla presenza di parchi. Questione diversa invece quella degli Stati Uniti, dove le maggiori preoccupazioni riguardavano l'estetizzazione della natura selvaggia facendo coincidere la nascita dell'architettura del paesaggio, come è stato già detto, proprio con le prime testimonianze della pittura paesaggistica americana di Albert Bierstadt, Asher B. Durand, Frederic Church, i cui paesaggi della Yosemite Valley, dell'Hudson River, delle Rocky Mountain e delle Niagara Falls, vennero raffigurati in splendidi dipinti dalle tecniche di derivazione ancora una volta europea, ma tradotta con gusto e tecniche innovative. La loro natura selvaggia e sublime fu spettacolarizzata nei parchi di Olmsted – dal Central Park al Prospect Park e tutta la serie di architetture del paesaggio prodotte da lui e dai suoi collaboratori e seguaci. Con lo scopo di esaltare la particolarità di ciò che possedevano resero artificiale il naturale e lasciarono che il naturale entrasse a pieno titolo nell'artificiale. La naturalezza del Parco Centrale, che seguiva l'estetica del giardino all'inglese con i vialetti definiti e chiusi da bordure di fitti arbusti all'interno del sobborgo di Manhattan, dava l'impressione di essere immersi in uno dei quadri di Thomas Cole, nelle sue foreste verdeggianti e selvagge insieme alle vivide scene dei terreni agricoli. I pittori del tempo, seguendo la credenza ritenuta per secoli la pratica migliore di riproduzione del paesaggio naturale, ossia la sua esatta rappresentazione, ben presto si resero conto di quanto la *mimesi* fosse lontana dalla realtà. Tale tecnica, infatti con la cristallizzazione degli eventi, ha sottratto qualsiasi forma di verità, concettuale o figurativa, il che giustificherebbe la rappresentazione del paesaggio in forme sempre più astratte che solo attraverso la percezione potevano essere comprese ed associate al mondo circostante, ma continuando ad essere presente il principio dell'equilibrio quale categoria dominante. Da non sottovalutare è il fatto che le regole che avevano governato l'Ottocento riguardavano individui che non possedevano una formazione in materia di architettura del paesaggio, ma nel 1900 – il secondo periodo rilevante, interessante e prolifico di idee ed esempi nello studio di questa tesi – iniziarono ad essere teoricamente formati in ambienti accademici. Divennero più riflessivi e presero consapevolezza della grande opportunità che possedevano di poter modellare l'ambiente naturale, non più semplicemente riproducendo i dipinti in forme tridimensionali, ma sposando arte e tecnica, scienza e industria, con una serie infinita di possibilità, riguardanti più l'*usabilità* delle opere che la loro bellezza estetica. Alcuni artisti del XIX secolo, alla continua ricerca di una guida che desse forme appropriate ai tempi, riuscirono anche a fornire schizzi di studio che davano suggerimenti su come disporre le piante in modo più naturalistico, come disegnarle per dare movimento alla pianta in un momento di forte dinamismo artistico e culturale o anche riproducendo gli alberi con un fusto differente semplicemente per indicare il susseguirsi delle stagioni. Il mondo dell'arte del XIX secolo passò dallo stile idealizzato e rappresentativo romantico, allo stile interpretativo degli impressionisti, da un'attenzione all'ideale ad un interesse per le forme



Fig. 7. *In alto*. Gabriel Guevrekian, Conceptual painting, Jardin d'Eau et de Lumière
Fig. 8. Gabriel Guevrekian, Jardin d'Eau et de Lumière, Parigi, 1925

e i colori di base del mondo naturale – ideale o meno. Ne sono testimonianza i dipinti avanguardistici e la loro svolta culturale che segnò la modernità: i colori caldi combinati con quelli freddi, la distribuzione bilanciata delle forme bidimensionali – palese contrapposizione degli stilemi classici – ed il rifiuto della rappresentazione di oggetti e figure ben definite, hanno dato una nuova vitalità persino alla progettazione di giardini e parchi. L'evento che segnò profondamente il campo dell'arte fu l'Esposizione Universale del 1925 tenutasi a Parigi – l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs ed Industriels Moderne*¹⁵² – conosciuto per l'affermazione dell'Art Deco che, differentemente dalle precedenti esposizioni internazionali, accolse le nuove tendenze del primo dopoguerra, caratterizzanti le arti applicate ed in particolare il design e gli oggetti di arredamento, combinando arti e artigianato con gli sviluppi industriali dei macchinari ed i padiglioni eretti per la mostra mostravano la dissolutezza del lusso a favore di una creazione moderna¹⁵³. Ma mentre in architettura c'erano già state grandi innovazioni prima dell'Esposizione¹⁵⁴, l'evento parigino spostò l'attenzione alla composizione dei giardini all'interno delle correnti stilistiche, culturali e sociali degli anni tra le due guerre, esercitando un'influenza critica ed una sfida sullo sviluppo e la percezione del campo della progettazione del giardino. Una delle principali difficoltà della sezione dei giardini era la tempistica: avere la mostra tra aprile e ottobre significava che questi dovessero rimanere incontaminati per sei mesi; problema che ha suscitato l'immaginazione degli artisti paesaggisti e portato a soluzioni innovative. I giardini esposti raramente dimostravano il rapporto formale con l'architettura, molti erano semplici dichiarazioni vegetali o presentazione di nuove varietà orticole, ma tra questi emerse il contributo di Gabriel Guevrekian, il cui giardino si caratterizzò per essere un'affermazione artistica a pieno titolo. Partecipò con un contributo intitolato Jardin d'Eau et de Lumière, uno spazio murato triangolare stilizzato, un pezzo di paesaggio catturato all'interno di un confine fatto di cemento e vetro colorato che proponeva una nuova immagine del giardino, formalizzata e manifestata pienamente attraverso forme, elementi e tecniche architettoniche. L'installazione del giardino, come il disegno dal quale venne estrapolato¹⁵⁵, si opponeva a qualsiasi imitazione della natura, sia nella forma che nel concetto, celebrando in un certo senso l'architettura come contrasto alla natura piuttosto che il giardino come sua imitazione. Il fascino delle opere esposte alla mostra diede impulso al Movimento Moderno in America, che fu soggetta ad un'accelerazione della pratica. I movimenti significativi che hanno influenzato il design del paesaggio americano includono l'Era del Country Place, il Movimento City Beautiful, ma soprattutto, il Modernismo, la Land Art e più tardi l'Ambientalismo, il Postmodernismo e il Design Ecologico. La nuova estetica del Modernismo influenzò la progettazione e molti architetti paesaggisti americani di nuova generazione – tra cui Thomas Church, Fletcher Steele, Lawrence Halprin, Garrett Eckbo, James Rose e Daniel Urban Kiley – cercarono anche un'espressione formale in un modernismo radicato dei loro tempi, analizzando le composizioni Deco, cubiste e costruttiviste, traendo ispirazione dalle lezioni di Walter Gropius e guardando verso l'Europa per trovare una nuova forma al giardino. I loro progetti mostravano tutti uno spostamento dell'attenzione dalla forma alla funzione, passando da un'attenzione *all'ideale* del giardino, all'interesse verso forme e colori di base del mondo naturale, dell'Impressionismo e del Cubismo decretate come correnti al passo con il rapido cambiamento che stava avvenendo.

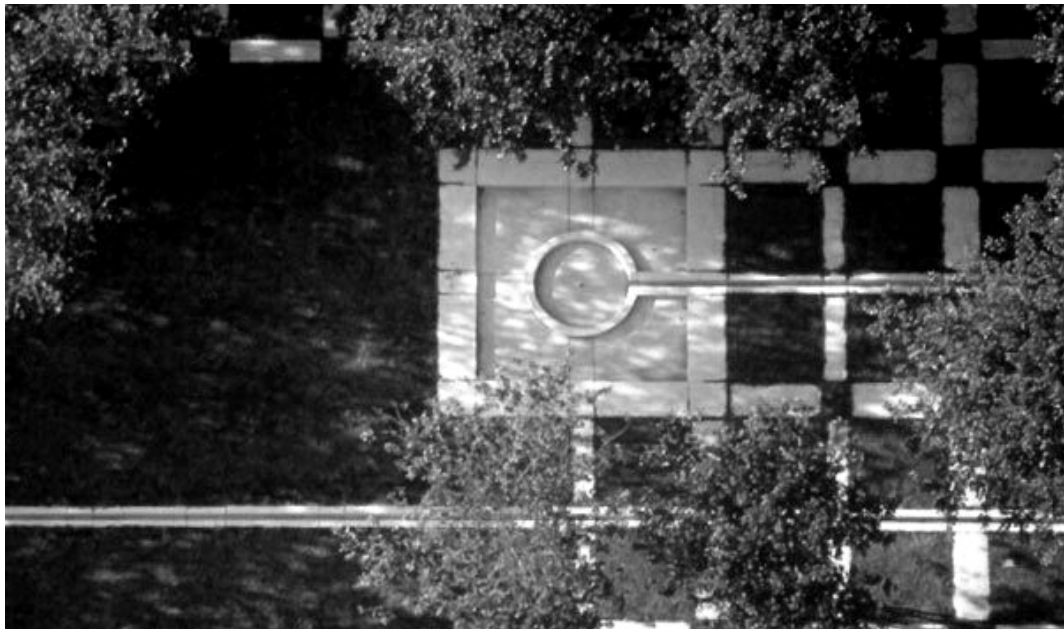
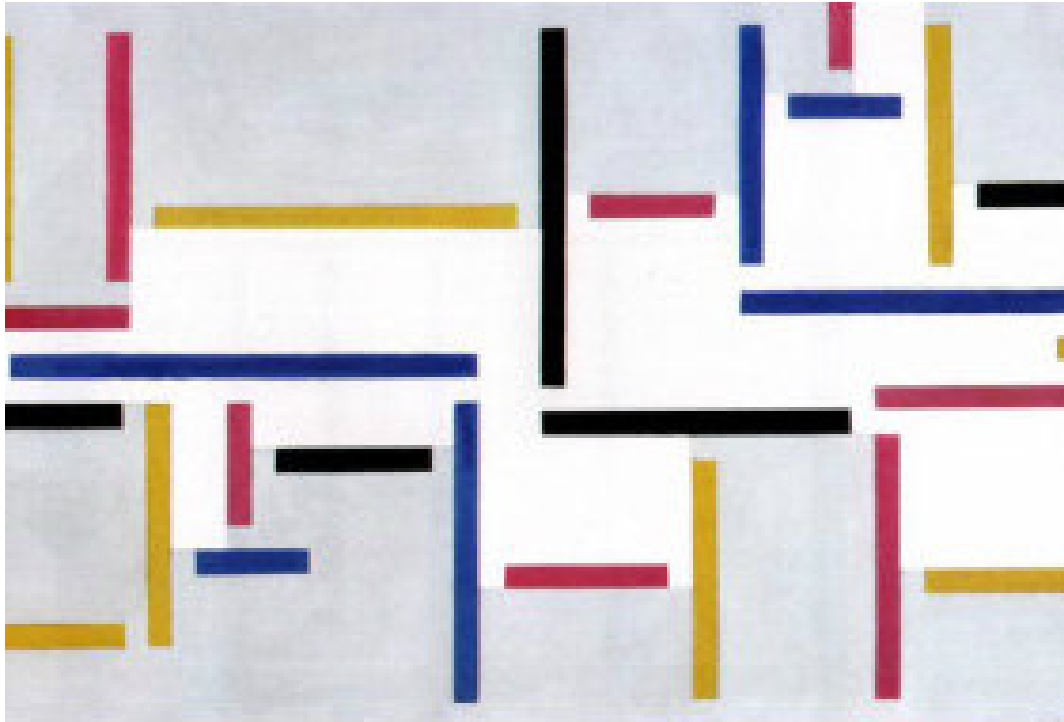


Fig. 9. *In alto*. Theo van Doesburg, Rhythm of a Russian Dance, 1918
Fig. 10. Dan Urban Kiley, Ford Foundation, New York, 1964

Come era già accaduto precedentemente quando l'architettura del paesaggio aveva abbandonato le tradizioni formali per un approccio progettuale più naturalistico, adesso erano i bisogni ed i desideri dell'epoca a dettare le regole per la composizione degli spazi. Ispirati anche dall'approccio scientifico al mondo naturale ed alla tecnologia gli artisti e gli architetti del paesaggio cercarono un nuovo modo di esprimersi, incorporando linee pulite, colori primari e forme. Dan Kiley rimase affascinato dalla dialettica del De Stijl e dell'arte di Mondrian e del suo rapporto tra orizzontalità e verticalità, dal suo forte astrattismo geometrico che importò nei progetti dei suoi giardini – sintesi perfetta tra classicismo e idee moderniste. Considerò il design del paesaggio sia un'*arte visiva* che una *risorsa visiva* ed i suoi giardini erano frutto di un processo di progettazione creativo e disciplinato, un insieme composto da più elementi modellati con dinamismo, che “*si muovono e crescono in modo correlato e organico*”¹⁵⁶. Considerato il *Classicista moderno*, rimase affascinato dal paesaggio europeo, da quelli che chiamò “paesaggi formali e spaziali costruiti”; aveva assorbito il lavoro di Olmsted e la pianificazione ecologica di Manning e l'interazione degli architetti moderni – Eero Saarinen, I.M. Pei, Louis Khan – che lo indirizzarono verso la progettazione moderna. Dal 1940 ha sviluppato un approccio alla progettazione del paesaggio partendo da una base di modernismo e classicismo, occupandosi del terreno come forma, degli alberi come scultura e degli arbusti, dei rampicanti, dei getti d'acqua come texture e forme che articolano la superficie. La sensibilità al sito e la sua capacità di bilanciare il geometrico con il naturale è molto chiara nel suo lavoro caratterizzato dall'uso di moduli ripetuti, indicativi di un'inter-penetrazione dinamica dello spazio paesaggistico, evidente nel Miller Garden, l'esempio più rappresentativo del suo lavoro, o lo United States Air Force Academy in Colorado del 1968 o ancora i più recenti progetti di Fountain Place a Dallas, Texas del 1985 e la Nationsbank Plaza a Tampa, Florida del 1988 – per citare alcune tra le numerose opere prodotte dal paesaggista – che presentano tutti la costante della rigidità formale della griglia di base, dai *pieni* di vegetazione e i *vuoti* dai sentieri, ricordando le composizioni del pittore, come la suddivisione in lotti tipica dei terreni americani. Kandinskij aveva fatto della diagonale, delle linee, punti, cerchi e piani la regola base delle sue composizioni nel pieno perseguimento dell'assoluto, così i progetti di Eckbo nella California del Sud della fine degli anni Quaranta e Cinquanta richiamavano le forme tipiche del pittore olandese. I suoi disegni e gli innumerevoli progetti a cui diede vita nel corso del suo lavoro furono decisivi per la caratterizzazione dell'architettura del paesaggio moderna – nel vero senso del termine – non solo americana ma internazionale ed il progetto del 1945 per la tenuta dei coniugi William Burden nella contea di Westchester a New York è la prova concreta della vicinanza all'arte avanguardistica e nello specifico a Kandinskij: un mondo di frammenti spaziali e di piante che nella loro natura non identificabile sono comunque in perfetto equilibrio. Era rimasto piacevolmente colpito anche dalle linee del giardino Tachard di Pierre-Émile Legrain a La Celle-Saint-Cloud, il cui sentiero a zig-zag fu uno dei motivi preferiti per i suoi giardini, evidente soprattutto nel suo disegno per il giardino Jones, ad Ontario¹⁵⁷, tanto da scrivere, nel 1941:

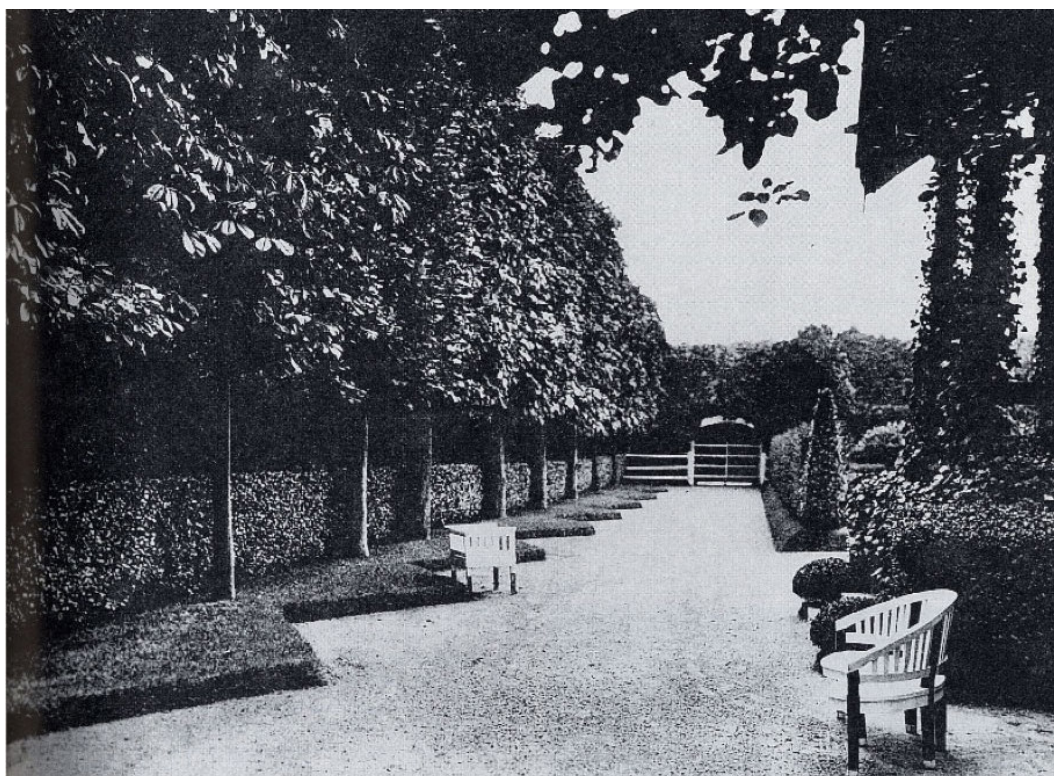
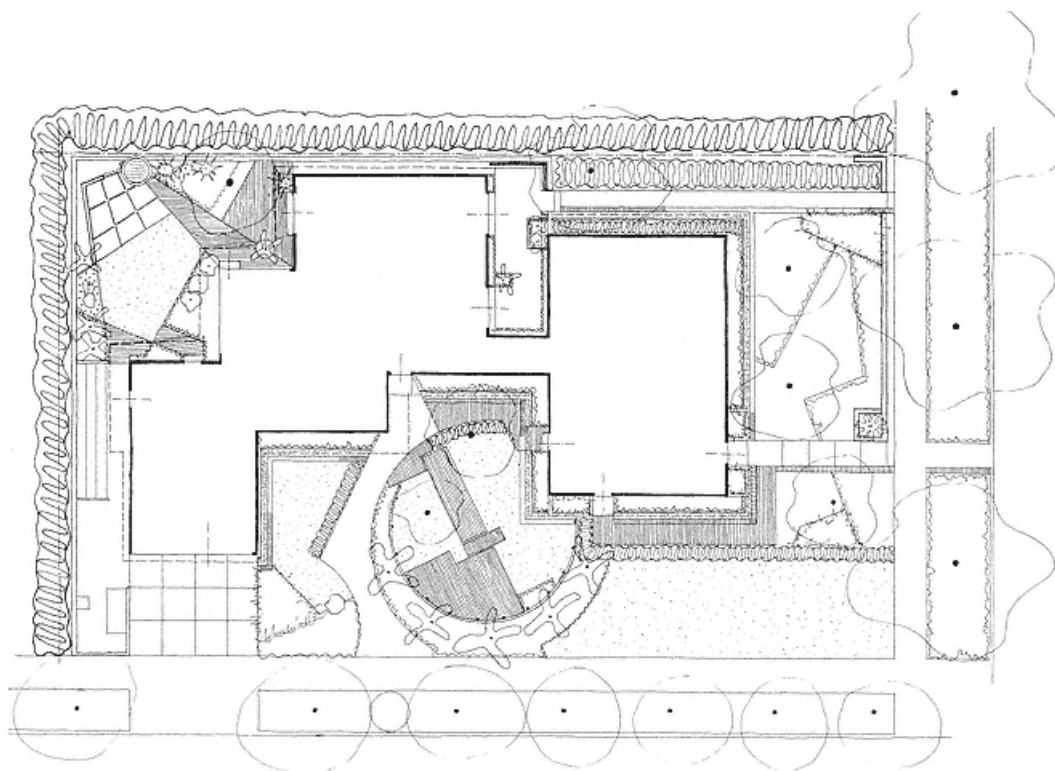


Fig. 11. *In alto*. Pierre-Émile Legrain, Tachard Garden – La Celle-Saint Cloud, Paris, France, 1924

Fig. 12. Garrett Eckbo, Jones Garden, Ontario, 1940s

“[...] Il giardino formale costringe l’architettura del paesaggio; il giardino informale costringe il paesaggio sull’architettura. Né l’uno né l’altro fanno qualcosa per il problema fondamentale della progettazione dei giardini: l’integrazione e l’armonizzazione della geometria strutturale dell’uomo con la crescita biologica e la libertà della natura. questo non può essere fatto tenendoli separati e chiamando uno formale e l’altro informale. L’errore fondamentale sembra essere che sia necessaria una scelta tra i due estremi”¹⁵⁸

Fino a quel momento erano le teorie di Hubbard e Kimball, figure importanti nella storia dell’architettura del paesaggio, a dettare le regole di una progettazione mirata alla modernità, vista come *“principalmente un’arte raffinata, che mira a creare e preservare la bellezza nell’efficiente adattamento della teoria dell’uso umano”¹⁵⁹*. Mentre Eckbo era alla continua ricerca di un nuovo vocabolario, sottolineava un uso scientifico delle piante che, sviluppate al massimo delle loro caratteristiche potenziali¹⁶⁰, potevano essere usate con elasticità¹⁶¹. I progettisti d’oltreoceano del tempo erano contemporanei ai paesaggisti ungheresi ma geograficamente e culturalmente troppo distanti perché le loro teorie influenzassero la produzione magiara, molto più probabilmente influenzata da personalità danesi, svedesi, tedeschi e svizzeri¹⁶². A Budapest, ed in generale in tutta l’Ungheria, ci sono pochi esempi di parchi o giardini tardo-moderni e le caratteristiche tipiche dell’architettura del paesaggio del tempo – a parte gli spazi verdi ad uso residenziale – non sono ancora del tutto state esplorate. Le loro composizioni e soluzioni formali risentivano ancora del regime politico, seguivano le idee delle Esposizioni Internazionali Orticole organizzate nei primi anni Sessanta in Germania e Austria¹⁶³ ed erano caratterizzati da piani standardizzati. Fanno eccezione alcuni esempi illustri in cui il principio dell’utilizzo del materiale naturale, che stava regolando la progettazione americana, era il preferito: i giardini istituzionali di Imre Ormos erano caratterizzati da un uso perspicuo di piante, le cui dimensioni, forme e colori, creavano una sovrastruttura paesaggistica, dissolvendo la rigidità strutturale del disegno della pianta e si allontanavano dal formalismo in voga fino a quel tempo. Evidente nel design per i giardini del Castello di Buda, della fine degli anni Sessanta, in cui la rigida geometria affidata principalmente alla pavimentazione o alle bordure di aiuole è *ingentilita* dalla vegetazione che rompe anche la monotonia del grigio artificiale. I disegni planimetrici ricordano le composizioni di Moholy Nagy e del tentativo di *geometrizzare* l’universo, fino a frammentarlo poi in segni grafici dinamici, composti da spirali, curve e cerchi, riprese dall’architetto nel progetto del giardino di villa Mihályfi del 1948, in cui la rigidità del bordo lascia spazio ad una composizione fluida delle piante, dal significativo valore dendrologico. La prosperità e l’ottimismo dell’immediato dopoguerra si erano trasformati nell’agiatezza e nella messa in discussione sociale degli anni Sessanta e poi nei disordini mondiali del 1968. La preoccupazione per il pianeta nel suo insieme e per l’applicazione di un’ecologia sana influenzò il corso della progettazione del paesaggio e lo allontanò dal giardino. In questo clima una generazione di architetti del paesaggio, imbevuta dai metodi ecologici e analitici sviluppati da Ian McHarg¹⁶⁴, si ritirò dal pensare alla progettazione del paesaggio come creazione di spazio e forma e di luoghi in cui le persone vivono. Caratterizzati questi da frammentazione, discontinuità e soprattutto ibridazione, anche i progetti nati in questi anni hanno risentito

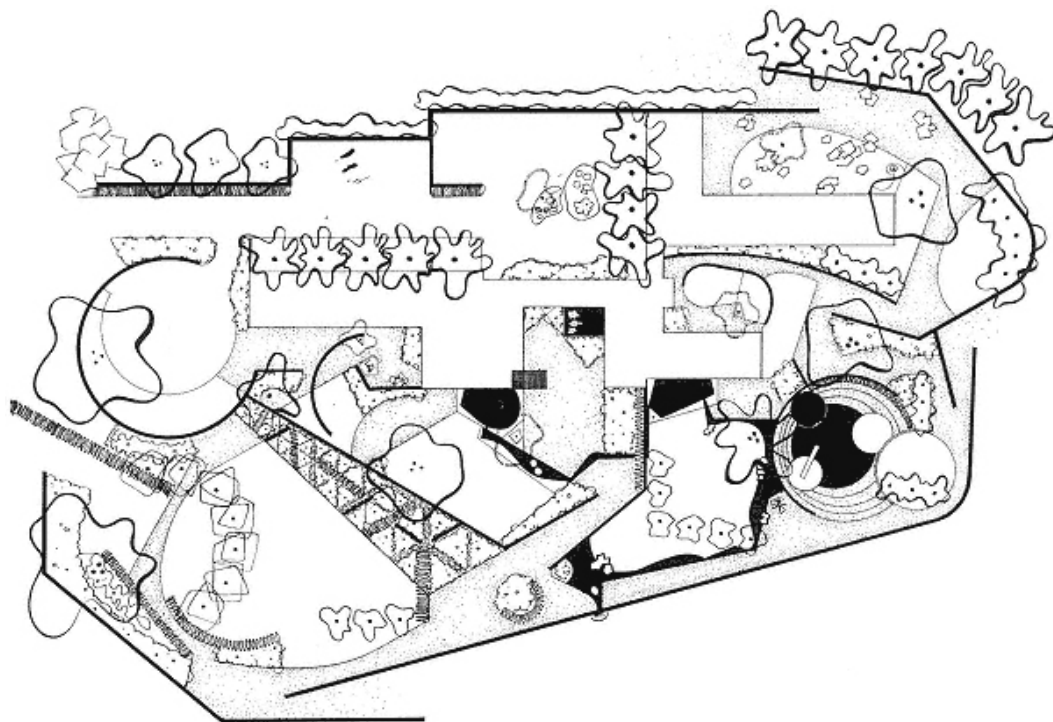


Fig. 13. Wassily Kandinsky, Composition VIII, 1923

Fig. 14. *In alto*. Harrison & Abramowitz, architects, Burden garden. Plan. Westchester County, New York, 1945

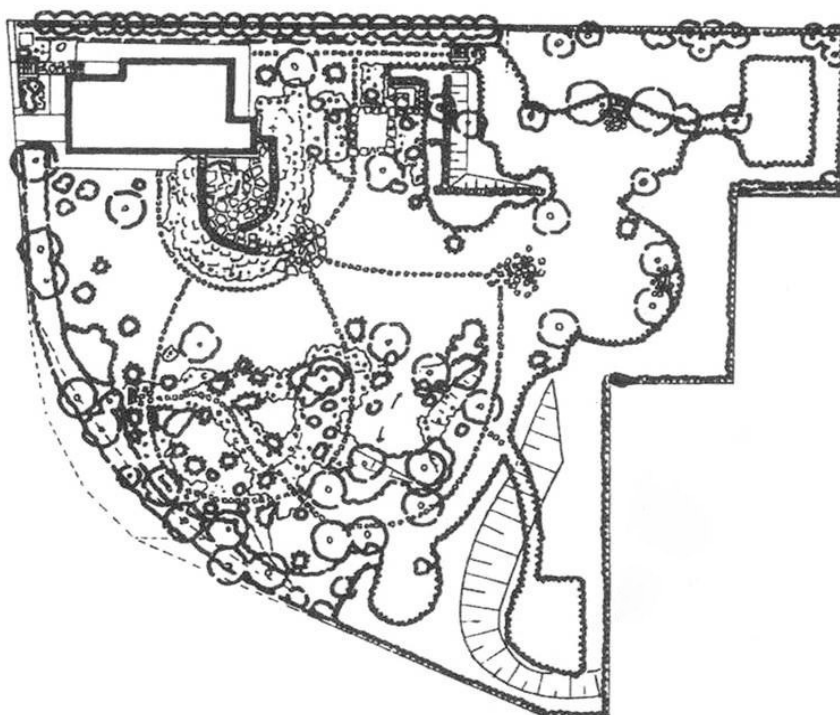
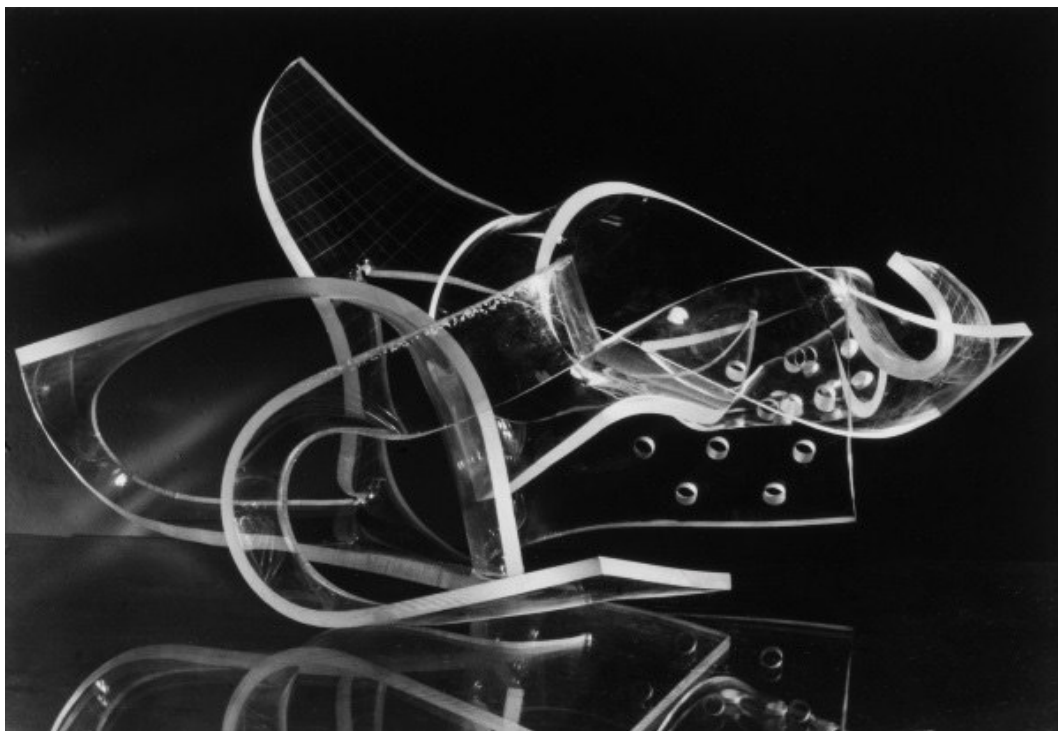


Fig. 15. *In alto*. László Moholy-Nagy, Spirali
Fig. 16. Imre Ormos, Garden of Ernő Mihályfi, 1948



Fig. 17. *In alto*. Robert Smithson, Spiral Jetty
Fig. 18. Michael Haizer, City

delle caratteristiche della società e gli artisti paesaggisti hanno assunto un nuovo atteggiamento estetico nei confronti del progetto dei luoghi. Si è assistito ad un nuovo *pittoresco urbano*, una sorta di declinazione del gusto pittoresco del Settecento, ma fatto da segni e simboli ad essi connessi piuttosto che pura estetica. Durante la seconda metà del XX e l'inizio del XXI secolo – il terzo ed ultimo periodo significativo oggetto di studio – gli architetti del paesaggio e gli artisti cominciarono a guardare alla natura non solo come fonte di ispirazione, ma anche come materiale per la progettazione. L'ambiente naturale divenne una tela e contemporaneamente una galleria per la ricreazione delle opere d'arte, utilizzate anche come mezzo per attirare l'attenzione sulla vulnerabilità del pianeta. La Land Art, Earth Art, Environmental Art e la Minimal Art¹⁶⁵ divennero le “parole d'ordine” per la progettazione; 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. Le architetture di parchi e giardini furono impregnate di un forte lirismo, di tranquillità e calma, caratterizzandosi per essere una “*rinascita degli interessi analitici dei primi modernisti che sono paralleli per molti aspetti allo spirito del classicismo. Sono la reinvenzione formale e la ricerca della purezza primaria e del significato umano a significare la [loro] forza spirituale*”.¹⁶⁶ Amplificazione del concetto di arte in cui paesaggio e natura diventano il supporto per l'opera architettonica paesaggistica, acquistando un potere salvifico, rispetto all'incalzare del degrado ecologico e ambientale che si stava affrontando, derivato da un uso massiccio della tecnica e della tecnologia nella cultura del moderno novecentesco¹⁶⁷. È nuovamente la percezione a divenire l'elemento principale della composizione che, insieme alle esigenze degli utenti e le caratteristiche dei siti, crea paesaggi che offrivano rifugio e riposo, come memoria e sentimento, ispirati a concetti evocativi, illustrati con il minor numero possibile di materiale. I progetti realizzati dagli architetti del paesaggio contemporanei americani si rifacevano molto ai giardini giapponesi ed ai parchi francesi, traevano da Carl Andre, Christo e Jean-Claude o Donald Judd le basi per le loro realizzazioni, ecologicamente sensibili e liberamente fruibili. Mossi dalla coscienza a “fare qualcosa” e ripensare al rapporto tra arte e natura, ad assegnare allo spazio pubblico dignità estetica e valore simbolico e recuperare i siti degradati come ambiti di riflessione progettuale rigenerandoli in chiave etica ed estetica, gli artisti del paesaggio diedero vita a opere d'arte a cielo aperto, per essere viste e comprese senza essere vissute. Utilizzando segni chiari, linee, cerchi, spirali e labirinti, senza una morfologia legata ai canoni formale o informale, crearono arte per il semplice scopo di prendere consapevolezza della natura. La mostra *Earthworks*, organizzata dall'artista Robert Smithson alla Dwan Gallery di New York, segna l'avvicinamento alla land art: i land artist intervengono esteticamente sull'ordine spontaneo del paesaggio con l'obiettivo di lasciare un segno capace di modificare o ridefinire l'aspetto del territorio, rivelando le sue qualità latenti e trasformando l'esperienza percettiva del sito. Molti sono i nomi appartenenti al movimento, che intendevano reagire alla sfrenata iper-urbanizzazione del mondo contemporaneo, mettendo in scena opere d'arte non direttamente fruibili per le loro dimensioni, inaccessibilità e distanza, ma creando oggetti d'arte consapevoli, portandoli fuori dai musei ed eliminando l'oggetto artistico qua-

le scultura “chiusa”. Lo Spiral Jetty così come il giardino galleggiante della Floating Island o il campo di fulmini Lightning Field o ancora la città misteriosa nel deserto del Nevada di Michael Heizer, hanno tutti in comune il desiderio di sconvolgere il concetto di arte e avvicinare sempre più l'uomo al suo primitivo rapporto con la natura. Come in Ungheria il gruppo TÁJÉK nato nel 2003 e per loro stessa definizione *idealista*, che mira a diffondere le idee di tutela del paesaggio e dell'ambiente attraverso gli strumenti dell'arte, reinterpretando il paesaggio come ambiente artistico, colmando il divario tra pensiero ecologico e società dei consumi, facendo luce sulle connessioni quasi perdute tra architettura e paesaggio, tra uomo e natura, non con parole, ma attraverso l'uso dello spazio aperto, reinterpretato e ristrutturato. Attraverso le loro opere di architettura del paesaggio, create e destinate ad un unico sito, trasmettono idee di ecologismo incoraggiando ad un uso differente del suolo. Le nuove architetture del paesaggio sembra vogliano rispondere alla necessità di definire nuove nature urbane, in cui si attua la costruzione di identità figurative locali, solide, reali e tattili, in cui dimostrare che una più profonda e raffinata sensibilità ecologica e dei bisogni sociali è stata acquisita. Accanto all'arte ambientale il Minimalismo che proponeva un linguaggio scarno, pattern geometrici chiari e semplici, reinterpretando la tradizione figurativa dell'arte dei giardini.



Fig. 19. TÁJÉK, Iron Flowers

L'asimmetria equilibrata è ciò che contraddistingue il 9/11 Memorial di Peter Walker di New York realizzato nel 2004, uno degli spazi più commemorativi della storia e forse il progetto più *minimal* dell'architetto: due grandi vuoti di metallo a testimonianza delle preesistenti Twin Towers, immersi in un bosco verde, una piazza ed un parco che riprende dal piano piatto delle architetture di Le Nôtre l'effetto drammatico e nostalgico. Ma non solo, molti progettisti di fine Novecento iniziarono a sforzarsi di stabilire una connessione tra l'uomo e la natura creando opere pubbliche evocative e minimali nelle funzioni quanto nei disegni: i parchi più famosi ungheresi di fine secolo, minimalisti ed in certo senso *romantici*, sono quelli di Mihály Mőcsényi: il Feneketlen-tó del 1958 e il Prometheus di Szekszárd del 1977, presentano una formazione del tutto estranea al moderno: le strade curvilinee, la centralità data agli specchi d'acqua, alle statue, l'enfatizzazione delle aree di sosta e da gioco, devono molto ai parchi pubblici di Vienna della fine dell'Ottocento – Belgradplatz e Puchsbaumplatz – così come ai Volkspark tedeschi. Il ruolo dei parchi pubblici nella vita urbana continua a cambiare e con essi la pratica ed il principio di progettazione, considerata punto di partenza per un ripensamento degli spazi urbani contemporanei.



Fig. 20. Peter Walker, 9/11 Memorial, New York, 2004



Fig. 21. Mihály Mocsényi, Prometheus Park, 1977

Gli spazi aperti delle città sono assolutamente indispensabili e necessari per migliorare le condizioni generali e di vivibilità. I parchi ed i giardini risultano momenti unici e simboli, riflessi della stessa città chiamati a rispondere a determinate sfide che riguardano una nuova naturalezza e funzioni più adeguate all'età contemporanea che non devono e non possono esaurirsi nella semplice classificazione formale o informale. Ed inoltre, per essere realmente efficace, occorre che la progettazione sia preceduta da una rappresentazione consapevole e critica, anche perché i diversi linguaggi con cui essa si è espressa sono stati tutti parte e anzi sono da sempre strettamente necessari all'elaborazione di un pensiero e di una comunicazione più alta del progetto di architettura. Certamente da non trascurare è anche il fatto che l'informazione che un individuo, dotato delle giuste competenze, riesce a cogliere dalla vista della rappresentazione del paesaggio, dipende ed è solamente legata al contenuto semantico, alla struttura sintattica ed alla composizione morfologica di questa, per cui sarebbe opportuno, per comprendere meglio come e cosa hanno voluto significare i progetti nella loro composizione rappresentativa, indagare, analizzare e persino scomporre i disegni nei singoli elementi che compongono un progetto



Fig. 22. Mihály Mocsényi, Feneketlen-tó, Budapest, 1958



Fig. 23. Laurie Olin, The National Veterans Memorial and Museum, Columbus, Ohio

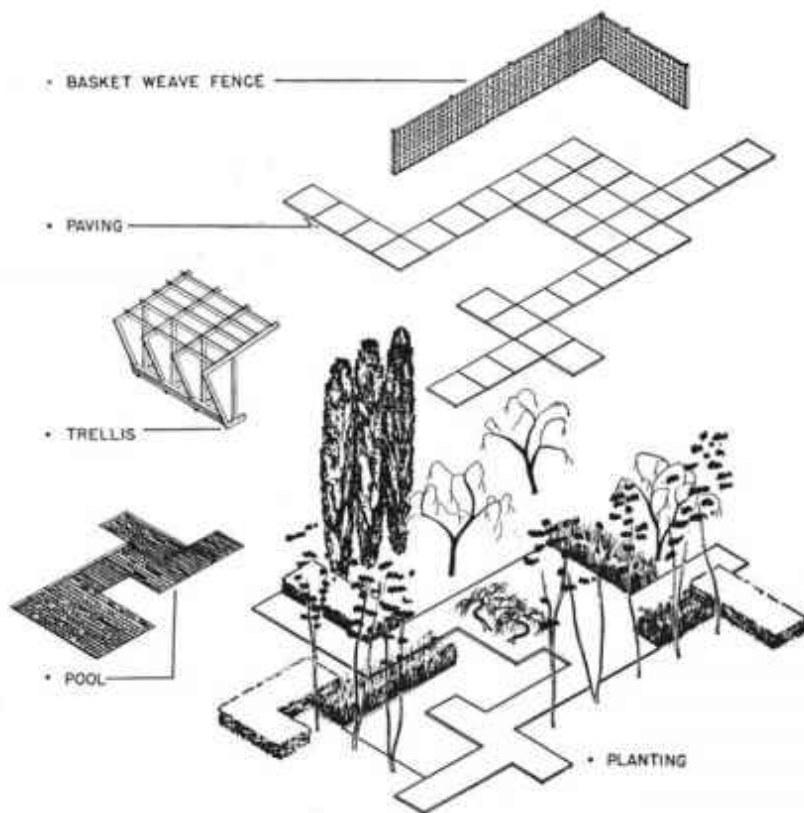


Fig. 24. Garrett Eckbo, project sketch

IV.2. Matrici geometriche: la grammatica dei progetti

Per oltre due secoli il paesaggio e la sua architettura sono stati intesi come mera applicazione di due principi caratteristici, più culturali che morfologici. Abbiamo visto come i parchi pubblici e successivamente i giardini privati siano stati impostati su modelli *geometrico/formale* o *naturale/informale*: la regolarità di contro alla configurazione irregolare, simmetria o casualità. Percorsi, fabriques, parterre, aiuole e vegetazione hanno rappresentato le mentalità e lo stile di vita illuminista, romantico o barocco, seguendone i canoni e testimoniandone gli aspetti più vitali. Lo studio attento della natura è stato tradotto in giardini maestosi e pittoreschi, in cui nulla è mai stato lasciato al caso e tutti gli elementi composti insieme secondo ordine ed equilibrio. Ma nel corso del tempo subentrarono parchi e giardini sempre più testimonianza di *varietas* e frutto di regole comprendenti forme, geometrie e composizione dal design completamente differente e mai identico. Le linee ingentilite con sentieri e passerelle dolcemente curvi, passeggiate fiancheggiate da boschetti o i gruppi di alberi coprenti la vista internamente come esternamente, ben presto, con il cambio anche di mentalità di artisti e fruitori, divennero opere d'arte da osservare, più prossimi alla pittura e alla scultura che luoghi abitabili. Classico contemporaneo, pittoresco urbano, decostruttivista, minimalista, sono solo alcuni dei termini che esteticamente e poeticamente – applicati a forme di produzione o correlati a nuove configurazioni – hanno dato vita alle architetture del paesaggio. Lo studio fin qui condotto ha messo in evidenza come l'architettura del paesaggio sia stata il risultato di una contaminazione estetica e di una ibridazione culturale,

ma poiché i progetti non sono semplicemente espressione culturale e di stile, ma anche processi creativi, comunicazione artistica, esercitazioni geometriche ed anche, *semplicemente*, disegni, viene messa adesso in evidenza l'architettura del paesaggio come strumento cognitivo la cui lettura concorre alla formazione di categorie etiche-estetiche le cui scelte progettuali adottate non solo provano a chiarire la lettura del paesaggio stesso, ma a renderne immediata la comunicazione. Lo studio non intende essere esaustivo¹⁶⁸, ma solo offrire una possibile chiave di lettura rappresentativa del progetto, dei suoi elementi formali e della loro composizione dell'insieme, fornendo un quadro indicativo e di interpretazione, lasciando comunque aperto il campo di indagine. I progetti presi in esame vengono suddivisi in due categorie – *costruzione euclidea* e *costruzione biomorfa* – ed a loro volta in *regolare* e *caotica*, proponendone una riflessione ipertestuale ed una rielaborazione e scomposizione grafica, con il preciso scopo di fornire una descrizione ed illustrare i temi compositivi del disegno. Saranno presi in esame per ogni categoria il disegno di un progetto di architettura del paesaggio statunitense ed uno ungherese, scomposti in layer e analizzati secondo la loro costruzione geometrica, come puro fatto figurativo, accompagnati da una breve descrizione

RAPPRESENTAZIONI CASI STUDIO
CASE STUDY REPRESENTATION

Burnett Park

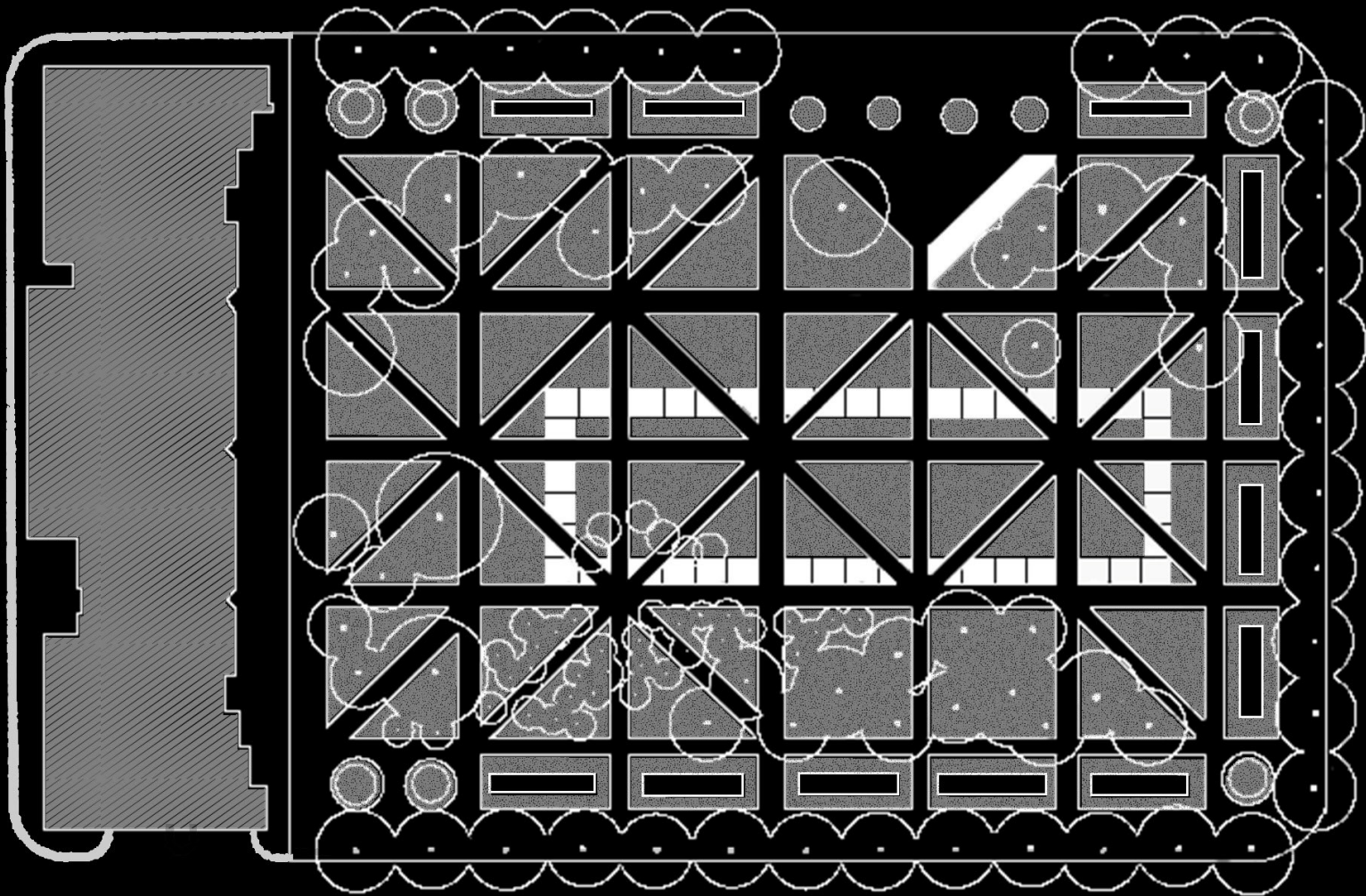
Progettato da - *Designed By*
The Office of Peter Walker and Martha Schwartz

Luogo - *Project Location*
Fort Worth, TX, United States

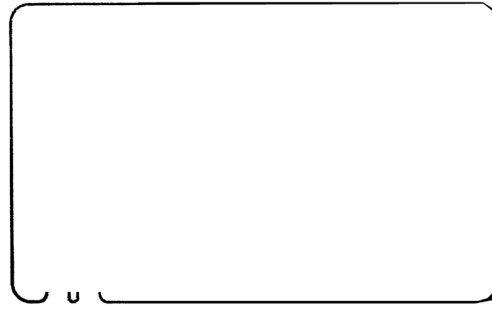
Data di costruzione - *Built*
1982 - 2010

Categoria - *Typology*
Parco pubblico
Publick Park

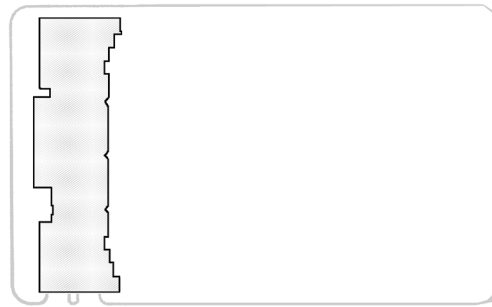
Concept
Costruzione Euclidea Regolare
Regular Euclidean Construction



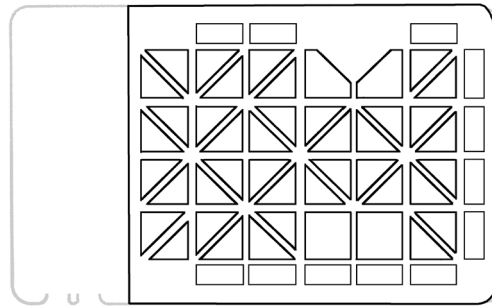
Base
Outlines



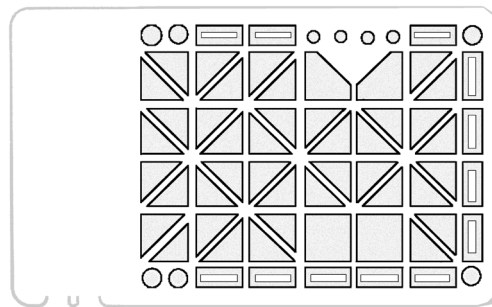
Architettura
Architecture



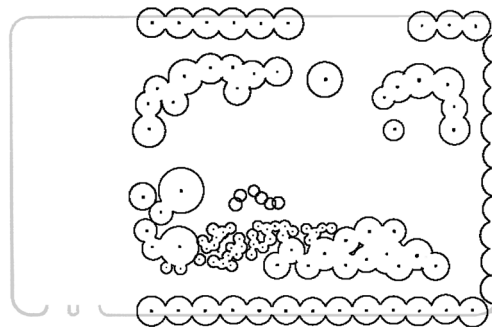
Pavimentazione
Flooring

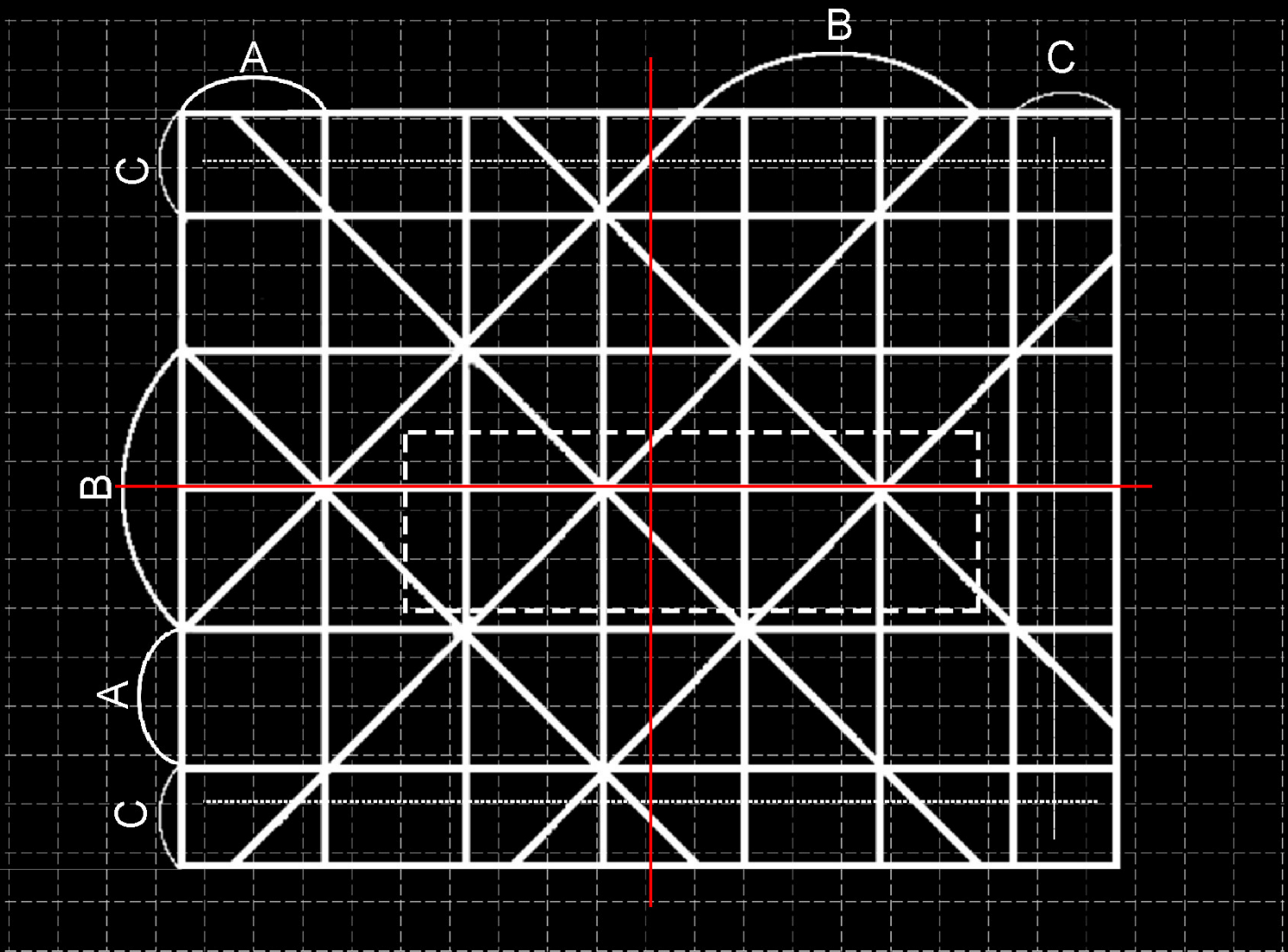


Vegetazione orizzontale
Horizontal vegetation



Vegetazione verticale
Vertical vegetation





Burnett Park è un'oasi tranquilla nel trambusto di Fort Worth, progettato dal paesaggista Peter Walker; funge da parco, spazio eventi e luogo di arte pubblica in un quartiere densamente urbanizzato. Il parco minimalista nella sua composizione e nel disegno stesso, si basa su una griglia geometrica modernista di passerelle di granito rialzate che formano segmenti triangolari di vegetazione orizzontale, fiancheggiate da una serie stretta e rettilinea di piscine. Fortemente influenzato dai giardini di Le Notre, viene qui espresso chiaramente il movimento del modernismo architettonico paesaggistico, abbracciando elementi classici. Il disegno del progetto è molto chiaro e costituito da due forti sistemi geometrici: il rettangolo – area di sedime del parco – definito da una maglia di assi longitudinali e trasversali su cui poggiano assi diagonali i quali, intercettando la griglia ed intersecandosi ad angolo retto, danno forma a segmenti triangolari, creando tre ordini di ritmi, definiti nel disegno di costruzione geometrica con le lettere A, B e C. Gli assi di pavimentazione definiscono gli spazi occupati dalla vegetazione orizzontale: questa, nella parte centrale del parco corrisponde ad un prato libero; mentre alle tre estremità, nord - sud ed est, rafforzando anche il concetto di simmetria, viene “racchiusa” in bordure rettangolari e circolari – l'unica forma geometrica *eccezionale* del progetto – ed assumendo la tipizzazione di aiuole. Anche l'elemento dell'acqua è presente nel parco di Walker: le serie di vasche formano una figura rettangolare lievemente decentrata rispetto al centro esatto del parco. I boschetti di alberi e arbusti esistenti – quercia viva, quercia stradale, crepe myrtle e vecchie magnolie¹⁶⁹ – sono disseminati lungo le geometrie, assumendo nuovamente una forte linearità nelle zone di chiusura

Burnett Park is a tranquil oasis in the hustle and bustle of Fort Worth, designed by landscape architect Peter Walker; it serves as a park, event space and public art venue in a densely urbanized neighborhood. Minimalist in its composition and design itself, the park is based on a modernist geometric grid of raised granite walkways that form triangular segments of horizontal vegetation, flanked by a narrow, rectilinear series of pools. Heavily influenced by Le Notre's gardens, the movement of landscape architectural modernism is clearly expressed here, embracing classical elements. The design of the project is very clear and consists of two strong geometric systems: the rectangle-the site area of the park-defined by a mesh of longitudinal and transverse axes on which rest diagonal axes which, by intercepting the grid and intersecting at right angles, shape triangular segments, creating three orders of rhythms, defined in the geometric construction drawing by the letters A, B and C. The paving axes define the spaces occupied by the horizontal vegetation: this, in the central part of the park corresponds to a free lawn; while at the three ends, north - south and east, also reinforcing the concept of symmetry, it is “enclosed” in rectangular and circular borders - the only exceptional geometric form of the project - and assuming the typification of flower beds. The element of water is also present in Walker's park: the series of pools form a rectangular figure slightly off-center from the exact center of the park. Existing groves of trees and shrubs - live oak, street oak - crack myrtle and old magnolias - are scattered along the geometries, again taking on a strong linearity in the closing areas

Etele Square

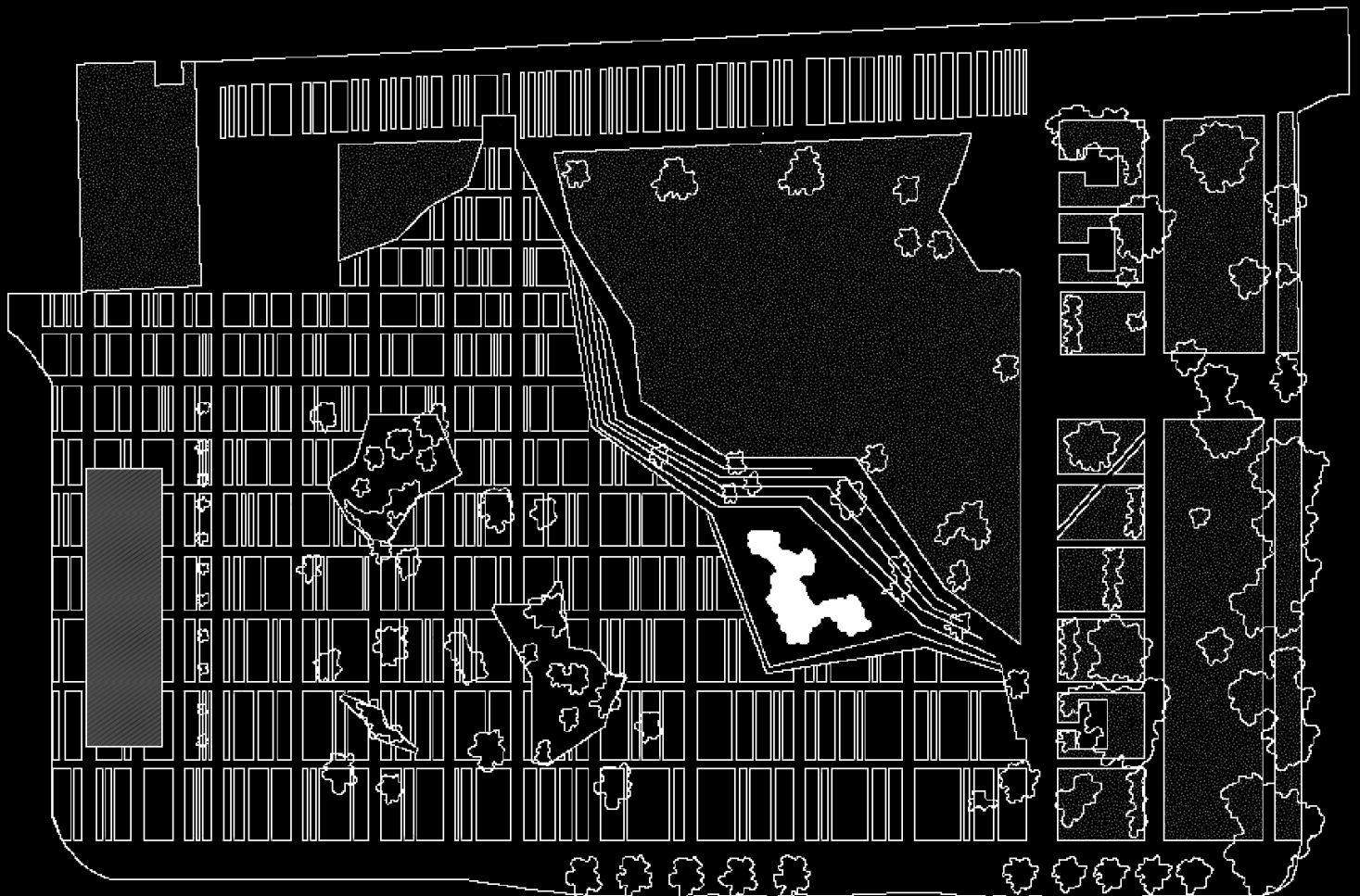
Progettato da - *Designed By*
Ujirany / New Directions Landscape Architects

Luogo - *Project Location*
Budapest, Ungheria

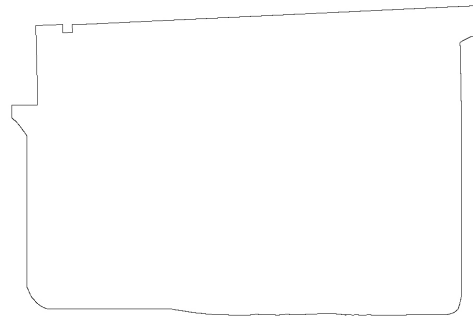
Data di costruzione - *Built*
2013

Categoria - *Typology*
Piazza giardino
Garden square

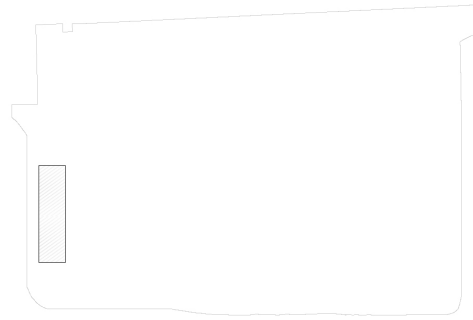
Concept
Costruzione Euclidea Regolare
Regular Euclidean Construction



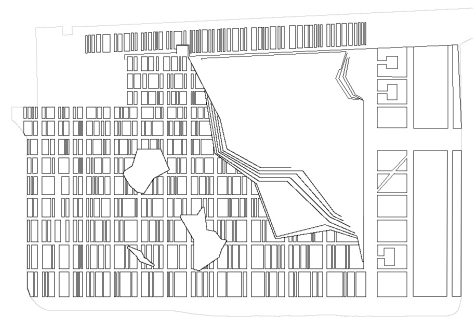
Base
Outlines



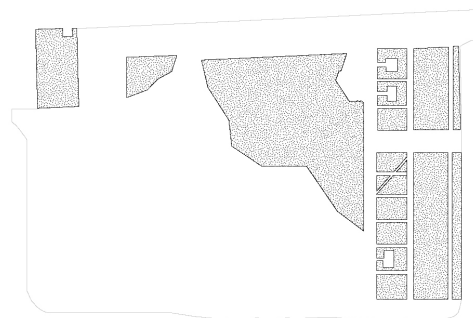
Architettura
Architecture



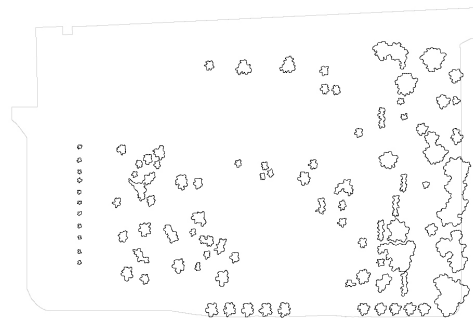
Pavimentazione
Flooring

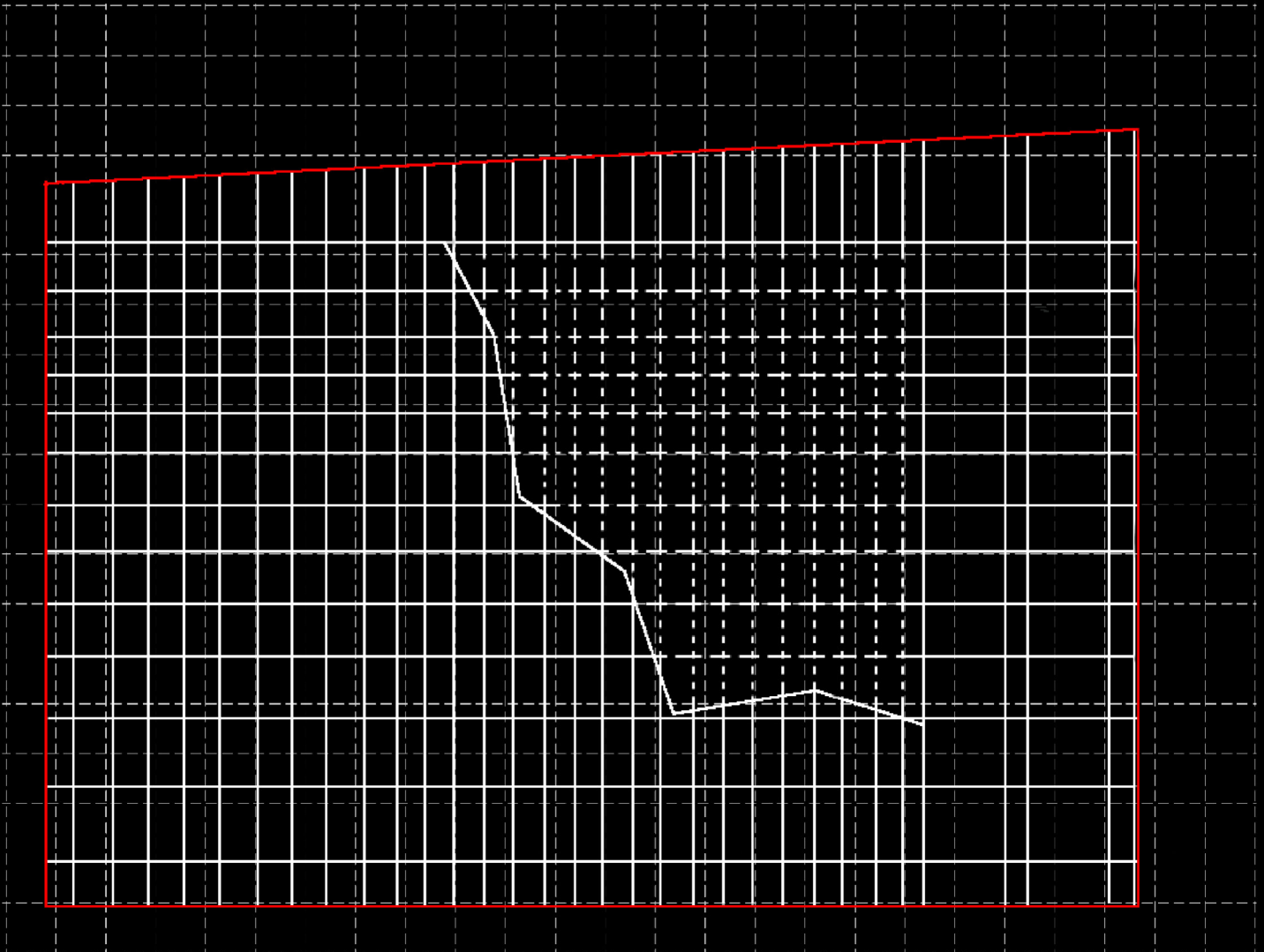


Vegetazione orizzontale
Horizontal vegetation



Vegetazione verticale
Vertical vegetation





Situata nella zona sud di Budapest, la piazza-giardino si caratterizza come un vasto spazio aperto adiacente la quarta linea della metropolitana. Attualmente è definita da un sistema modulare, una struttura rigorosa organizzata tra superfici pavimentate, bianche e nere, e superfici erbose di differente tipo e colore che danno ai visitatori la sensazione di camminare su tappeti dalle tonalità multiple, dando un tono poetico al complesso e addolcendone anche la formularità rigorosa monumentale. Obiettivo portato avanti con il nuovo progetto della piazza giardino – di cui si propone l'analisi geometrica – proposto dal gruppo Ujirany con il preciso scopo di creare un cambiamento organico per l'intero ambiente circostante. Il progetto del nuovo parco, dalla chiara ed evidente geometria regolare, prevede un sistema modulare di pavimentazione che unifica ed allo stesso tempo caratterizza lo spazio, interrotto da un grande rialzo erboso e da isole pavimentate sparse, che non solo riducono la sensazione di vastità della piazza, ma contribuiscono anche a collegare i dislivelli del terreno e, fungendo da elementi di *disturbo* alla fitta griglia, creano uno spazio *naturale* all'interno del *minerale*, zone di sosta e di relazione. La vegetazione si distingue in piantagioni di alberi simili a boschetti che nello spazio centrale rompono l'ortogonalità spaziale, mentre alla sua estremità riprendono la linearità della griglia, disposta sia in aiuole dalla chiara geometria lineare sia delimitata da due filari di alberi

Located in the southern part of Budapest, the garden-square is characterized as a vast open space adjacent to the fourth metro line. It is currently defined by a modular system, a rigorous structure organized between paved surfaces, black and white, and grassy surfaces of different types and colors that give visitors the feeling of walking on carpets of multiple hues, giving a poetic tone to the complex and also softening its monumental rigorous formularity. An objective carried forward with the new garden square project - whose geometric analysis is proposed - proposed by the Ujirany group with the specific purpose of creating an organic change for the entire surroundings. The design of the new park, with its clear and obvious regular geometry, includes a modular paving system that unifies and at the same time characterizes the space, interrupted by a large grassy elevation and scattered paved islands, which not only reduce the feeling of vastness of the square, but also help to connect the unevenness of the terrain and, acting as disturbing elements to the dense grid, create a natural space within the mineral, zones of rest and relationship. The vegetation is distinguished in grove-like plantings of trees that in the central space break the spatial orthogonality, while at its end they resume the linearity of the grid, arranged either in flowerbeds with a clear linear geometry or bordered by two rows of trees

Ranch home

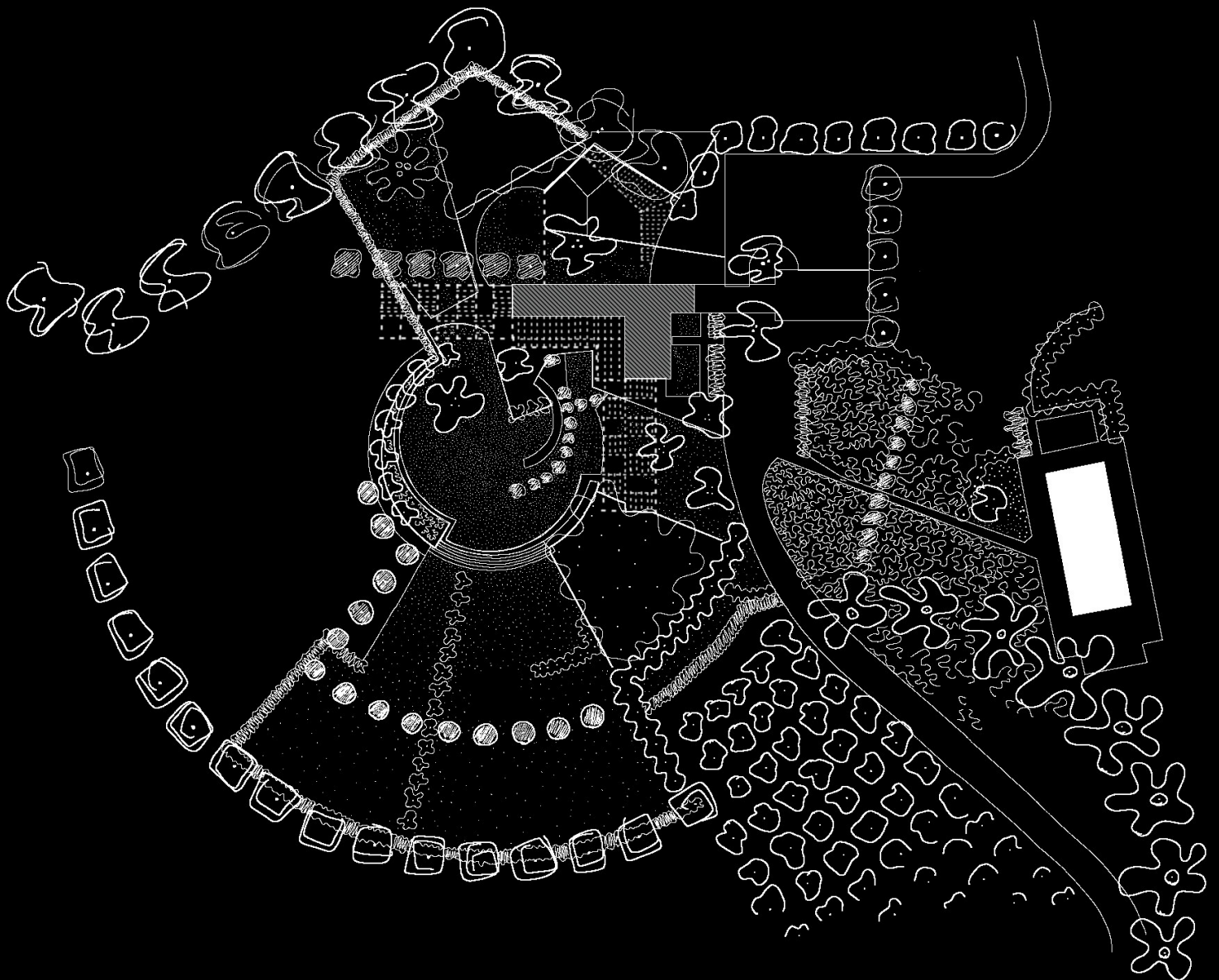
Progettato da - *Designed By*
Garrett Eckbo

Luogo - *Project Location*
California, Stati Uniti

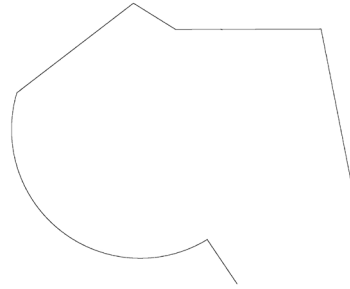
Data di costruzione - *Built*
1930-40s

Categoria - *Typology*
Giardino privato
Private garden

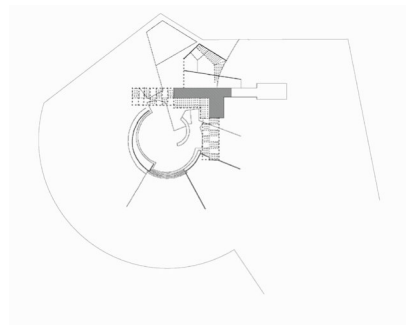
Concept
Costruzione Euclidea Caotica
Chaotic Euclidean Construction



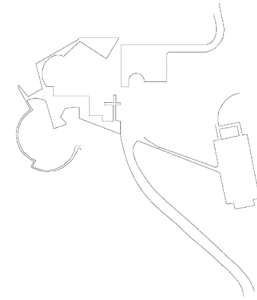
Base
Outlines



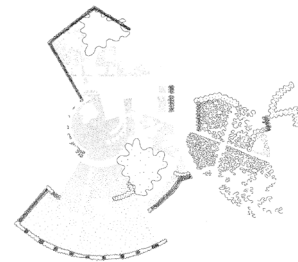
Architettura
Architecture



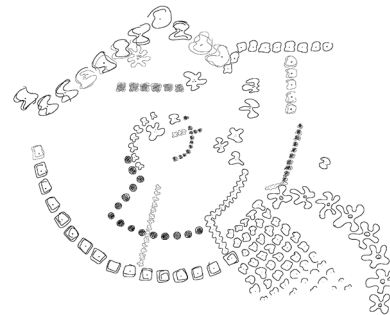
Pavimentazione
Flooring

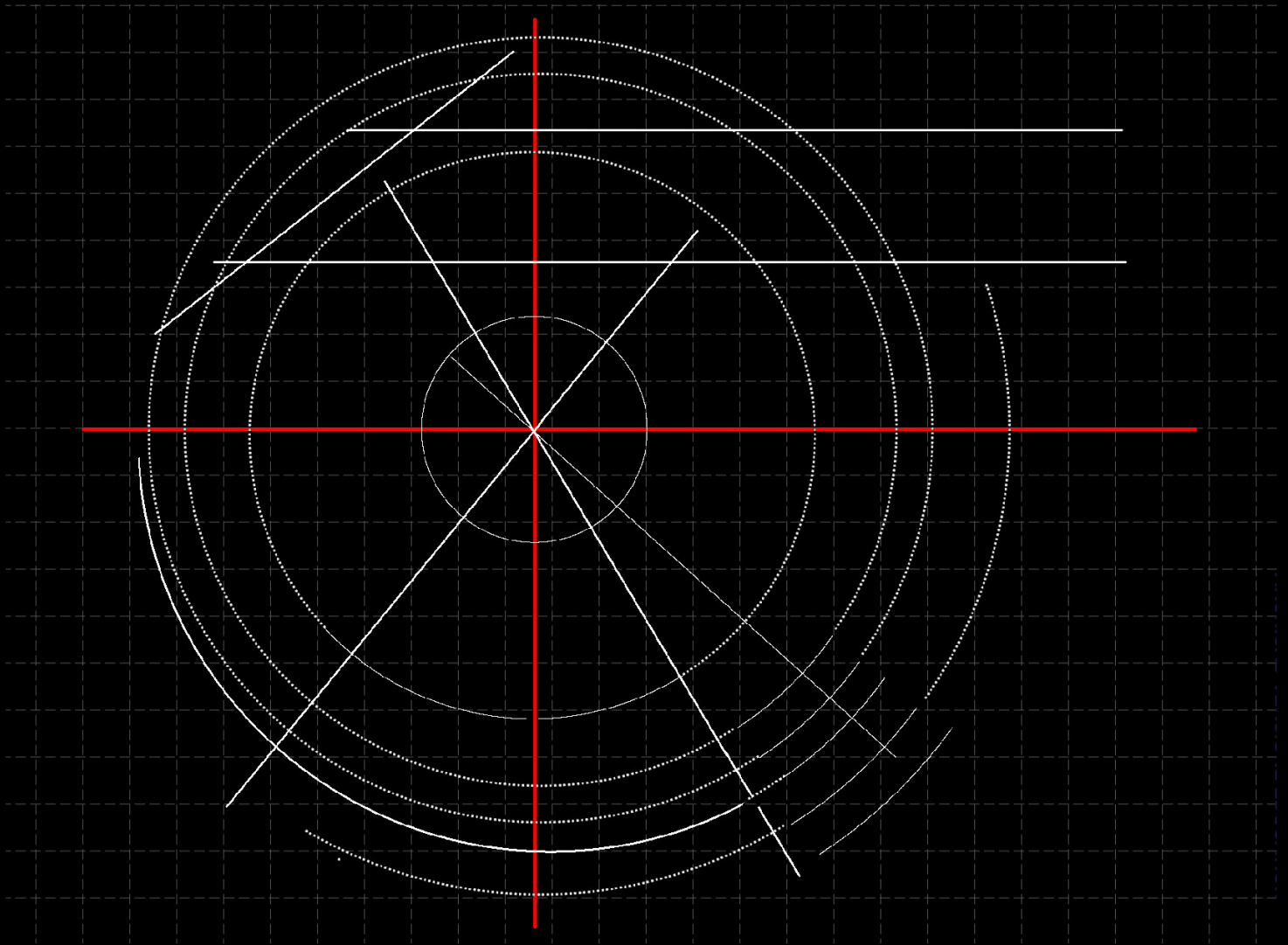


Vegetazione orizzontale
Horizontal vegetation



Vegetazione verticale
Vertical vegetation





Eckbo fu incaricato dalla Farm Security Administration di fornire alloggi minimali ai lavoratori agricoli concentrati in California, Arizona e Texas, pianificando le unità abitative e gli spazi esterni rispetto ai climi caratterizzanti le zone. Il paesaggista lavorò alla progettazione di quasi cinquanta campi, basandosi su un approccio relativamente stabile alla disposizione e al paesaggio. Molti dei suoi progetti utilizzavano una disposizione esagonale, mentre altri – come quello preso in esame – erano meno formali e si sviluppavano più direttamente sulle condizioni locali del sito. Per questo piano di 10.000 acri sono state sviluppate e portate avanti geometrie con il preciso scopo di creare una tensione dinamica, paragonabile ai giardini barocchi francesi: forme circolari e rettilinee si incastrano vicendevolmente, rafforzate dai viali alberati che danno al progetto un carattere austero e spettacolare al tempo stesso. È evidente la presenza della geometria radiale con il centro aperto e la chiusura data dai filari di alberi disposti linearmente nella parte superiore e circolarmente in quella inferiore. Il dinamismo delle forme è rafforzato maggiormente anche dal disegno stesso della vegetazione verticale: linee fluide e morbide – tipiche dei disegni di Garrett Eckbo – predominano sul complesso, circondando le strutture architettoniche e creando di fatto una sovrastruttura paesaggistica. Gli assi rettilinei sono quasi del tutto inesistenti ed è evidente la prevalenza delle curve e delle diagonali

Eckbo was commissioned by the Farm Security Administration to provide minimal housing for farm workers concentrated in California, Arizona, and Texas, planning housing units and outdoor spaces with respect to the climates characterizing the areas. The landscape architect worked on the design of nearly fifty camps, relying on a relatively stable approach to layout and landscaping. Many of his designs used a hexagonal layout, while others-like the one under consideration-were less formal and developed more directly on local site conditions. Geometries were developed and pursued for this 10,000-acre plan with the express purpose of creating a dynamic tension, comparable to French Baroque gardens: circular and rectilinear forms interlock with each other, reinforced by tree-lined avenues that give the design a character that is both austere and spectacular. The presence of radial geometry is evident with an open center and closure given by the rows of trees arranged linearly at the top and circularly at the bottom. The dynamism of the forms is also reinforced more by the design of the vertical vegetation itself: smooth, flowing lines-typical of Garrett Eckbo's designs-dominate the complex, surrounding the architectural structures and effectively creating a landscape superstructure. Straight axes are almost entirely nonexistent and the prevalence of curves and diagonals is evident

Erzsébet téri park

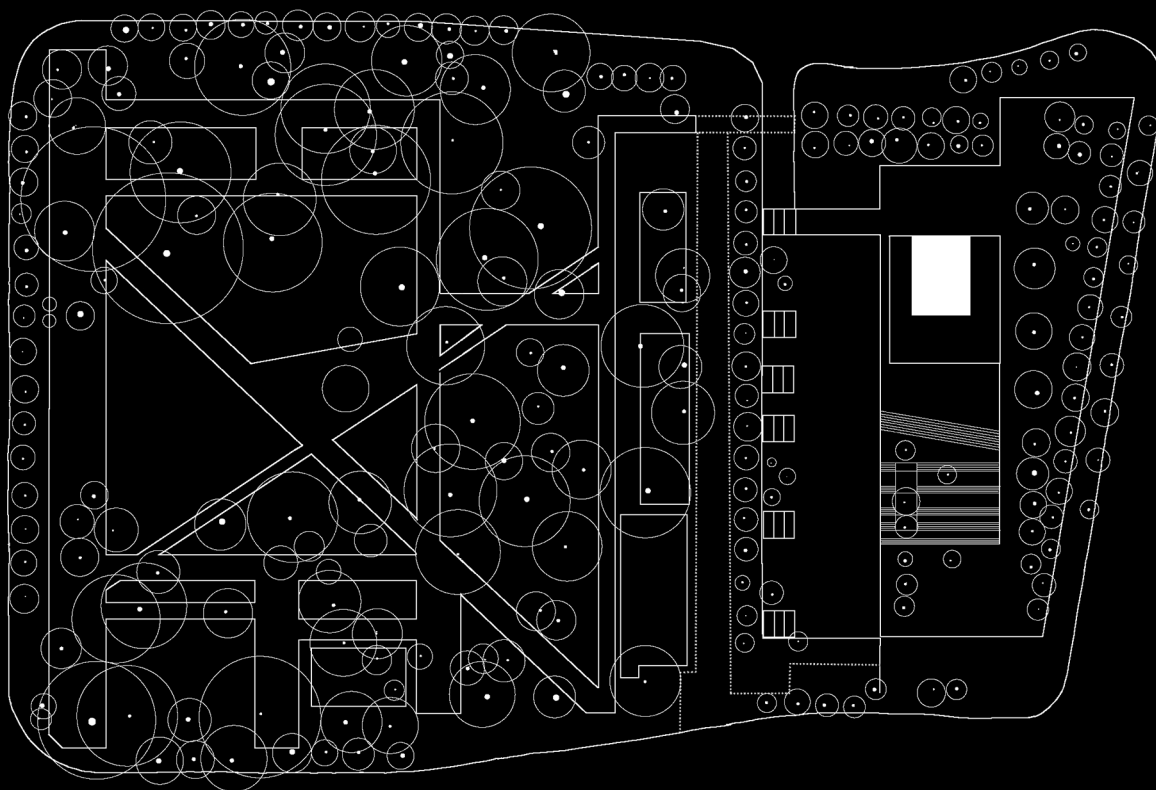
Progettato da - *Designed By*
Firka Építész Stúdió

Luogo - *Project Location*
Budapest, Ungheria

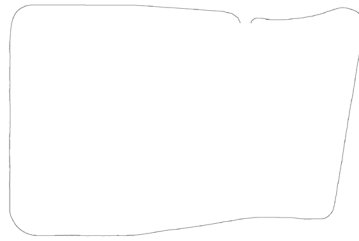
Data di costruzione - *Built*
2002

Categoria - *Typology*
Piazza giardino
Garden square

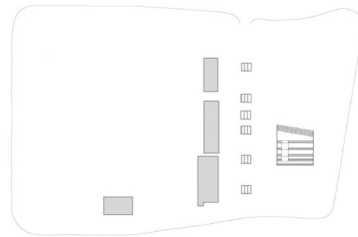
Concept
Costruzione Euclidea Caotica
Chaotic Euclidean Construction



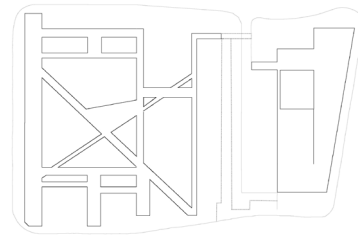
Base
Outlines



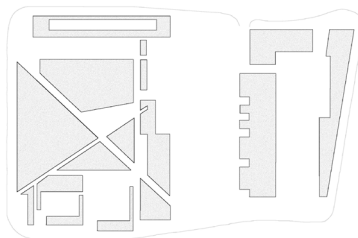
Architettura
Architecture



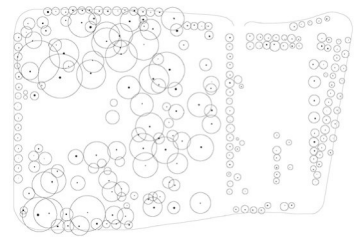
Pavimentazione
Flooring

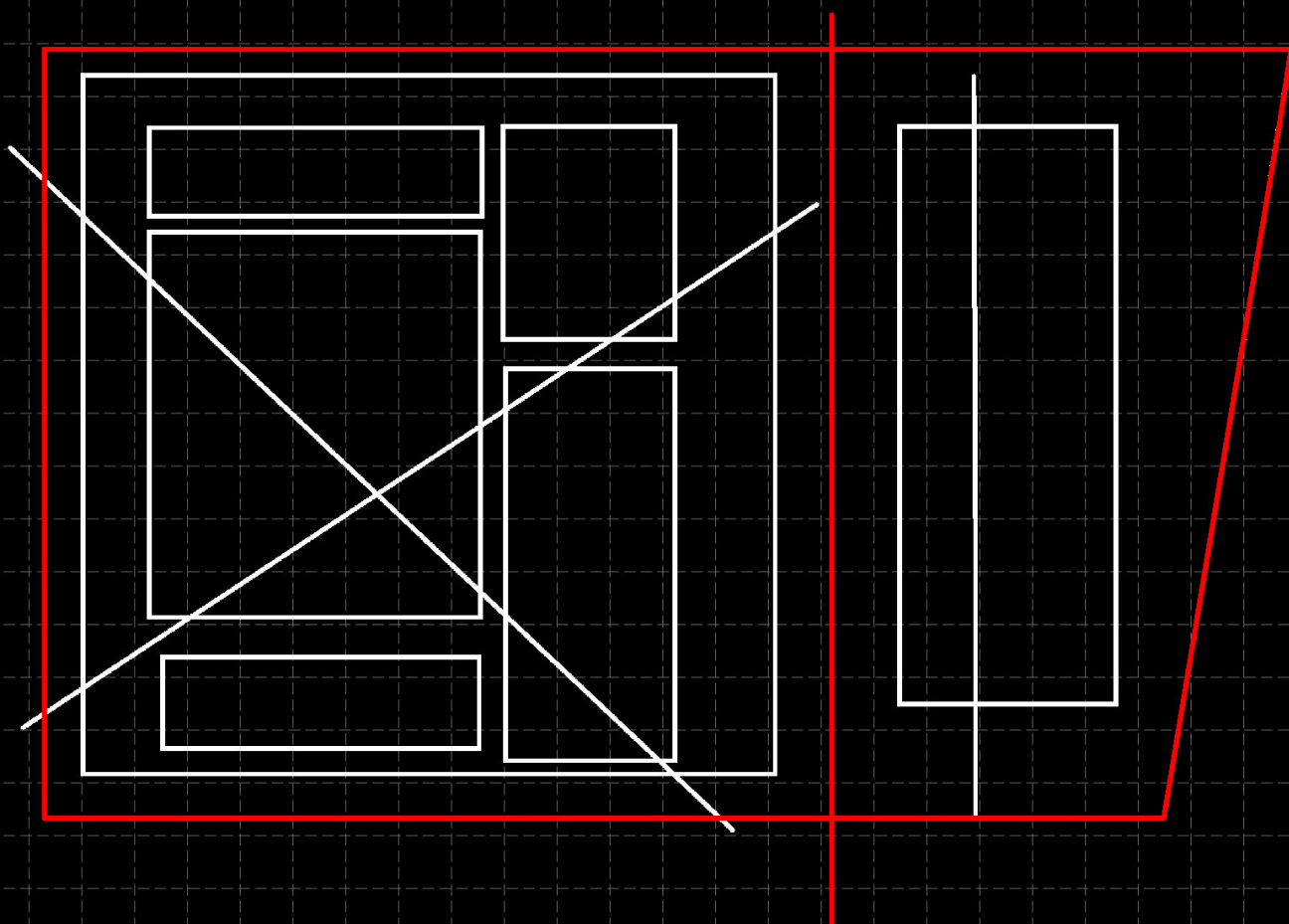


Vegetazione orizzontale
Horizontal vegetation



Vegetazione verticale
Vertical vegetation





Si tratta del più grande spazio naturale della città, posto nel cuore di Budapest, una sfida professionale importante visto che la piazza è stata iniziata ad essere progettata nel XVIII secolo ed ogni successivo aggiustamento avrebbe dovuto mantenere inalterata l'alberatura esistente. La spaziosa area verde è un luogo della città famoso per rilassarsi, per gli incontri e sede di numerosi festival. Soggetta a molti cambiamenti nel corso del tempo, presenta oggi un design geometrico ma non lineare, una grande "scatola" con assi trasversali e vegetazione sparsa che rompono la rigidità della maglia di base. L'area si compone di due parti separate da un viale carreggiato, piazza Erzsébt e l'adiacente Deak Ferenc Square, risultando comunque un complesso omogeneo. Il design presenta da un lato un approccio cosiddetto storicizzante, basato sulla tensione tra tradizione e modernità; dall'altro lato si distacca dal passato cercando di collegare il parco con il moderno tessuto urbano. Il complesso risulta caratterizzato da una duplice geometria: il rettangolo di base è tagliato trasversalmente dal viale di collegamento delle due piazze e longitudinalmente da un viale di circolazione diagonale – sud-est e nord-ovest – di fondamentale importanza per il suo carattere ricreativo e pedonale, la cui presenza accentua il carattere di frammentazione, dando vita a geometrie semplici ma irregolari: trapezi, triangoli e poligoni accentuano l'asimmetria e danno carattere alla piazza. Gli spazi di vegetazione orizzontale, risultanti dai viali pavimentati in granito, sono predominanti, mentre la vegetazione verticale – per lo più parte del patrimonio vegetale di Budapest – incornicia la piazza giardino, distinguendola dalla città costruita intorno e formando un "muro" verde che fornisce anche protezione

This is the largest natural space in the city, located in the heart of Budapest, a major professional challenge given that the square was begun to be designed in the 18th century and any subsequent adjustments would have to keep the existing tree line intact. The spacious green area is a popular place in the city for relaxation, gatherings and the site of numerous festivals. Subject to many changes over time, it now presents a geometric but nonlinear design, a large "box" with cross axes and scattered vegetation that break the rigidity of the basic mesh. The area consists of two parts separated by a driveway, Erzsébt Square and the adjacent Deak Ferenc Square, still resulting in a homogeneous complex. The design presents on the one hand a so-called historicizing approach, based on the tension between tradition and modernity; on the other hand detaching itself from the past and trying to connect the park with the modern urban fabric. The complex is characterized by a dual geometry: the basic rectangle is cut transversely by the avenue connecting the two squares and longitudinally by a diagonal circulation avenue - southeast and northwest - of fundamental importance for its recreational and pedestrian character, the presence of which accentuates the character of fragmentation, giving rise to simple but irregular geometries: trapezoids, triangles and polygons accentuate the asymmetry and give character to the square. Spaces of horizontal vegetation, resulting from the granite-paved avenues, are predominant, while vertical vegetation - mostly part of Budapest's plant heritage - frames the garden square, distinguishing it from the city built around it and forming a green "wall" that also provides protection

Kaiser Center Roof Garden

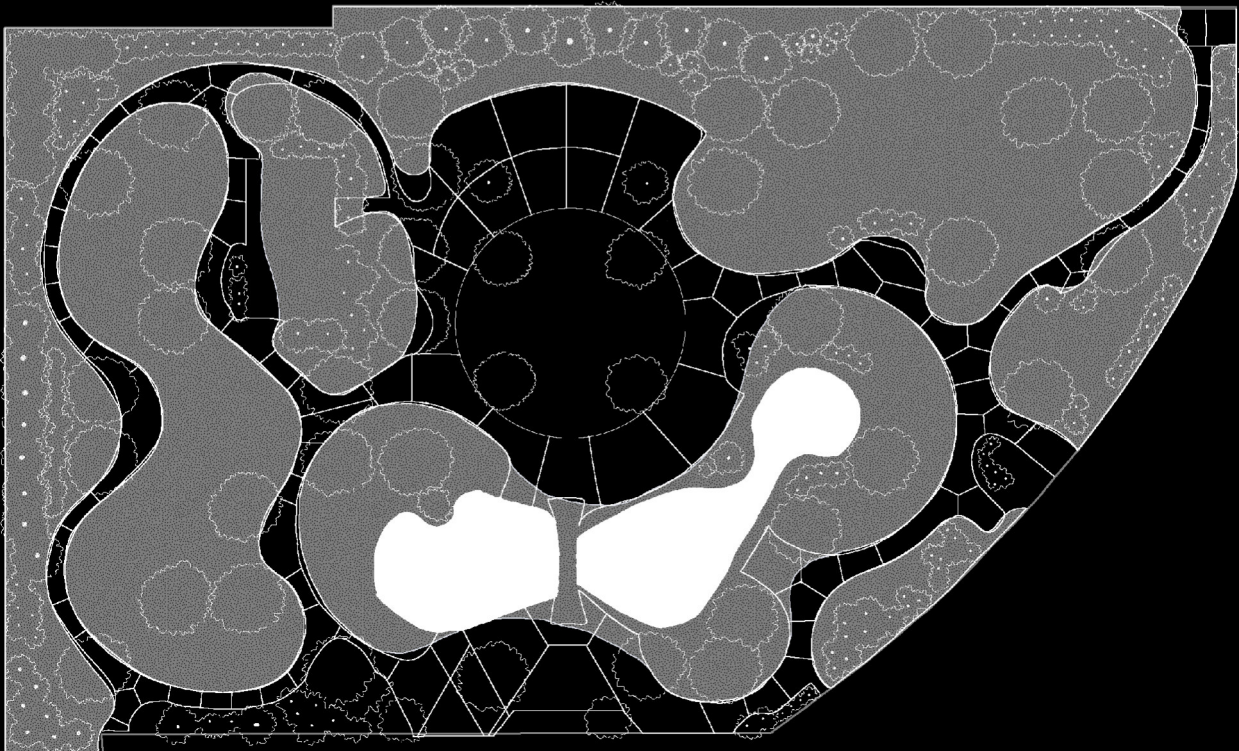
Progettato da - *Designed By*
David Arbegast
John Staley
Theodore "Ted" Osmundson

Luogo - *Project Location*
Oakland , CA, Stati Uniti

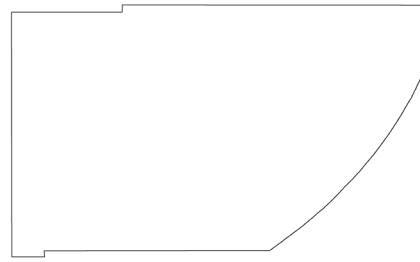
Data di costruzione - *Built*
1960

Categoria - *Typology*
Giardino pensile
Roof garden

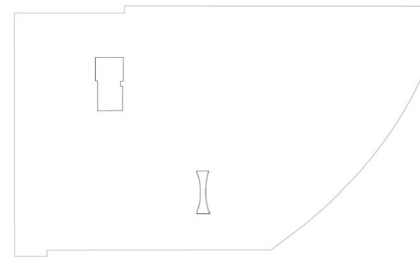
Concept
Costruzione Biomorfa Regolare
Regular Biomorphic Construction



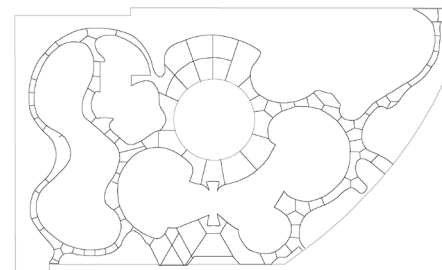
Base
Outlines



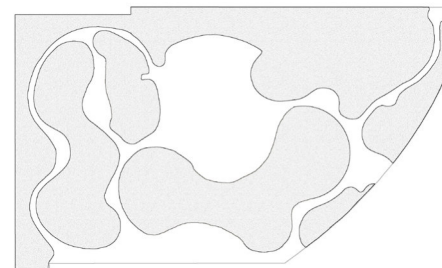
Architettura
Architecture



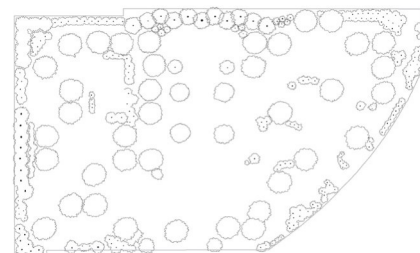
Pavimentazione
Flooring

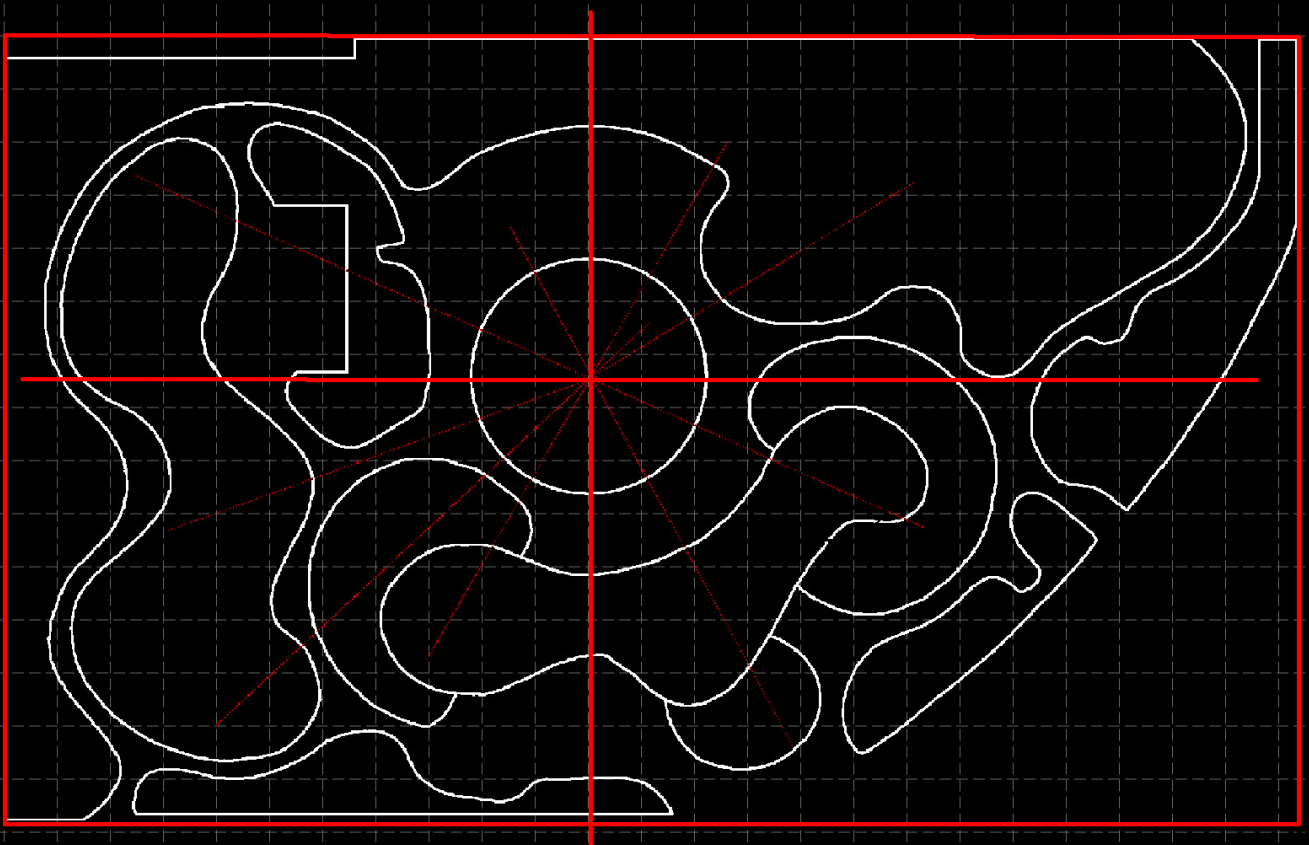


Vegetazione orizzontale
Horizontal vegetation



Vegetazione verticale
Vertical vegetation





Situato in cima ad un parcheggio vicino all'azienda dell'industriale Henry Kaiser, il giardino progettato dallo studio di architettura Osmundson & Staley è stato inaugurato come il primo "vero" giardino pensile del dopoguerra negli Stati Uniti¹⁷⁰. Il giardino è chiaramente impostato su una geometria biomorfa con una piscina e numerose piccole fontane, ponte di legno, prati e percorsi, tutti ondulati e curvilinee che gli donano un gusto moderno, ispirato ai dipinti di Joan Mirò. La forma regolare e immediatamente distinguibile è contraddistinta dalla grande aiuola circolare posta al centro esatto del progetto, punto focale che ripartisce lo spazio apparentemente senza alcuna simmetria, regolarità o gerarchia, ma che comunque possiede una sua armonia ed una geometria ben definita dal cerchio. All'interno è disposta in modo caotico, sulla base sempre del disegno delle curve, la vegetazione verticale – composta da agrifoglio, olivo, magnolia, sughero, acero giapponese, ananas e ciliegio – mentre invece la vegetazione orizzontale segue le linee sinuose disegnate dalla pavimentazione

Situated atop a parking lot near the business of industrialist Henry Kaiser, the garden designed by the architectural firm Osmundson & Staley was unveiled as the first "true" postwar rooftop garden in the United States. The garden is clearly set on a biomorphic geometry with a swimming pool and numerous small fountains, wooden bridge, lawns and paths, all undulating and curving, giving it a modern flavor inspired by the paintings of Joan Miro. The regular and immediately distinguishable form is distinguished by the large circular flowerbed placed in the exact center of the design, a focal point that divides the space seemingly without any symmetry, regularity or hierarchy, but nevertheless possesses its own harmony and a geometry well defined by the circle. Inside is chaotically arranged, based always on the design of the curves, the vertical vegetation - consisting of holly, olive, magnolia, cork, Japanese maple, pineapple and cherry trees - while the horizontal vegetation follows the sinuous lines drawn by the paving

Kultúrház kertje

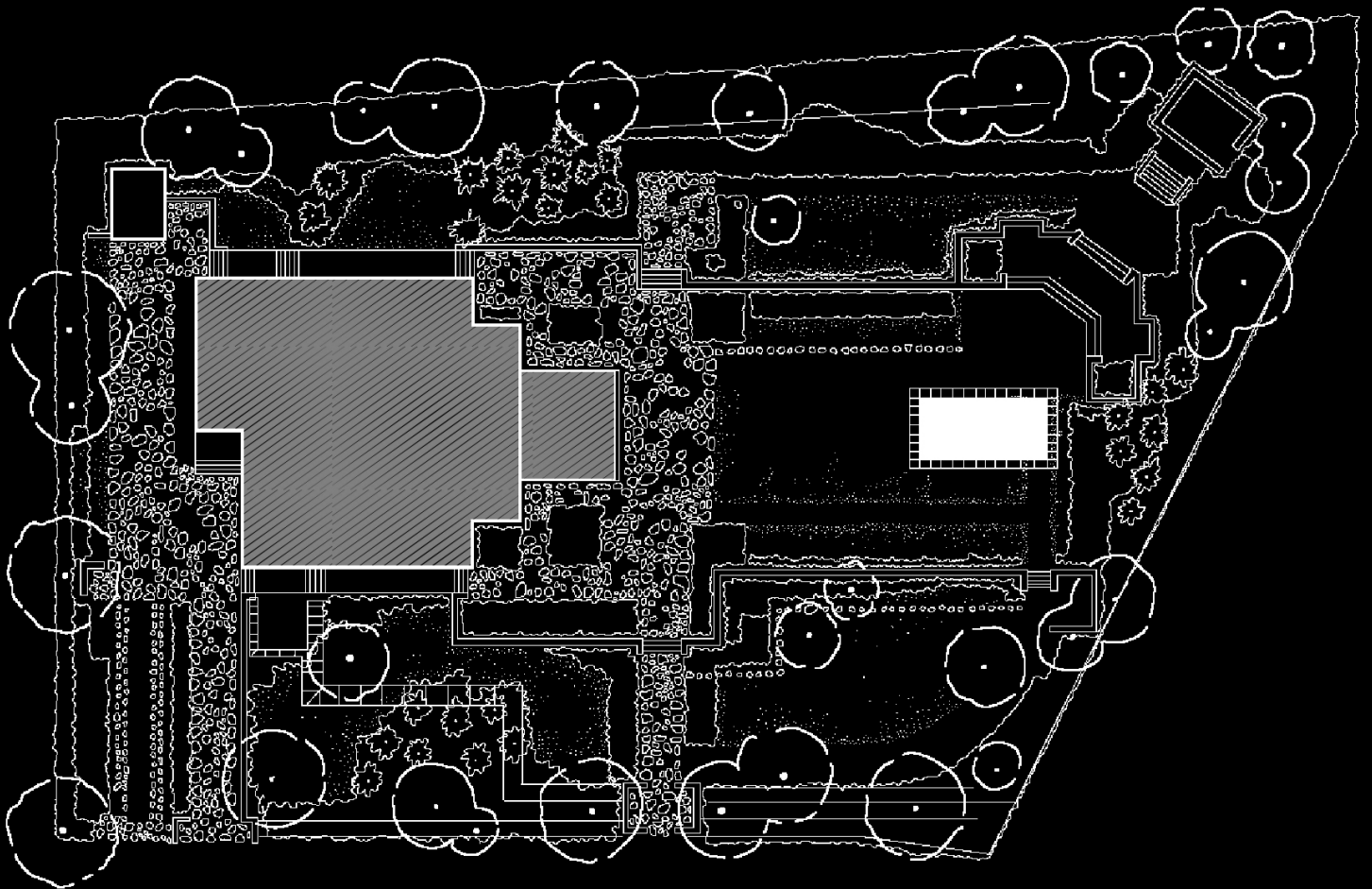
Progettato da - *Designed By*
Imre Ormos

Luogo - *Project Location*
Budapest, Ungheria

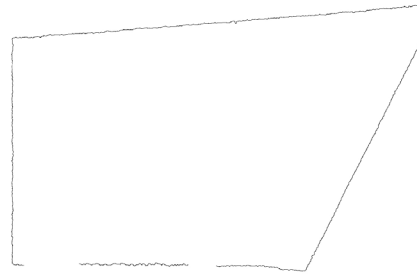
Data di costruzione - *Built*
1950-1960

Categoria - *Typology*
Giardino culturale
Cultural garden

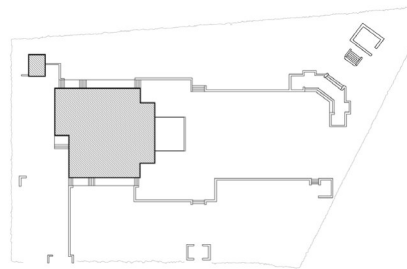
Concept
Costruzione Biomorfa Regolare
Regular Biomorphic Construction



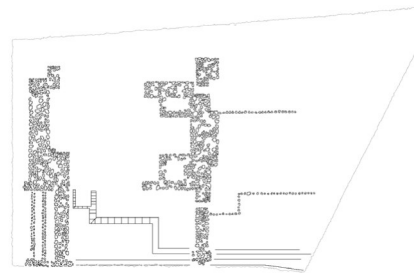
Base
Outlines



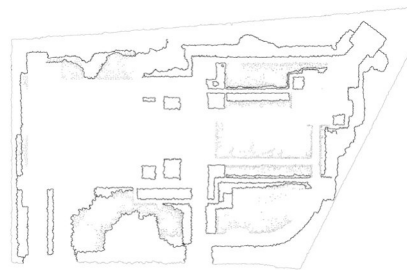
Architettura
Architecture



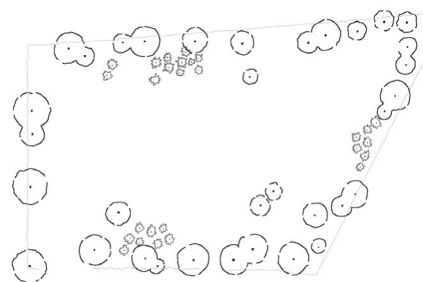
Pavimentazione
Flooring

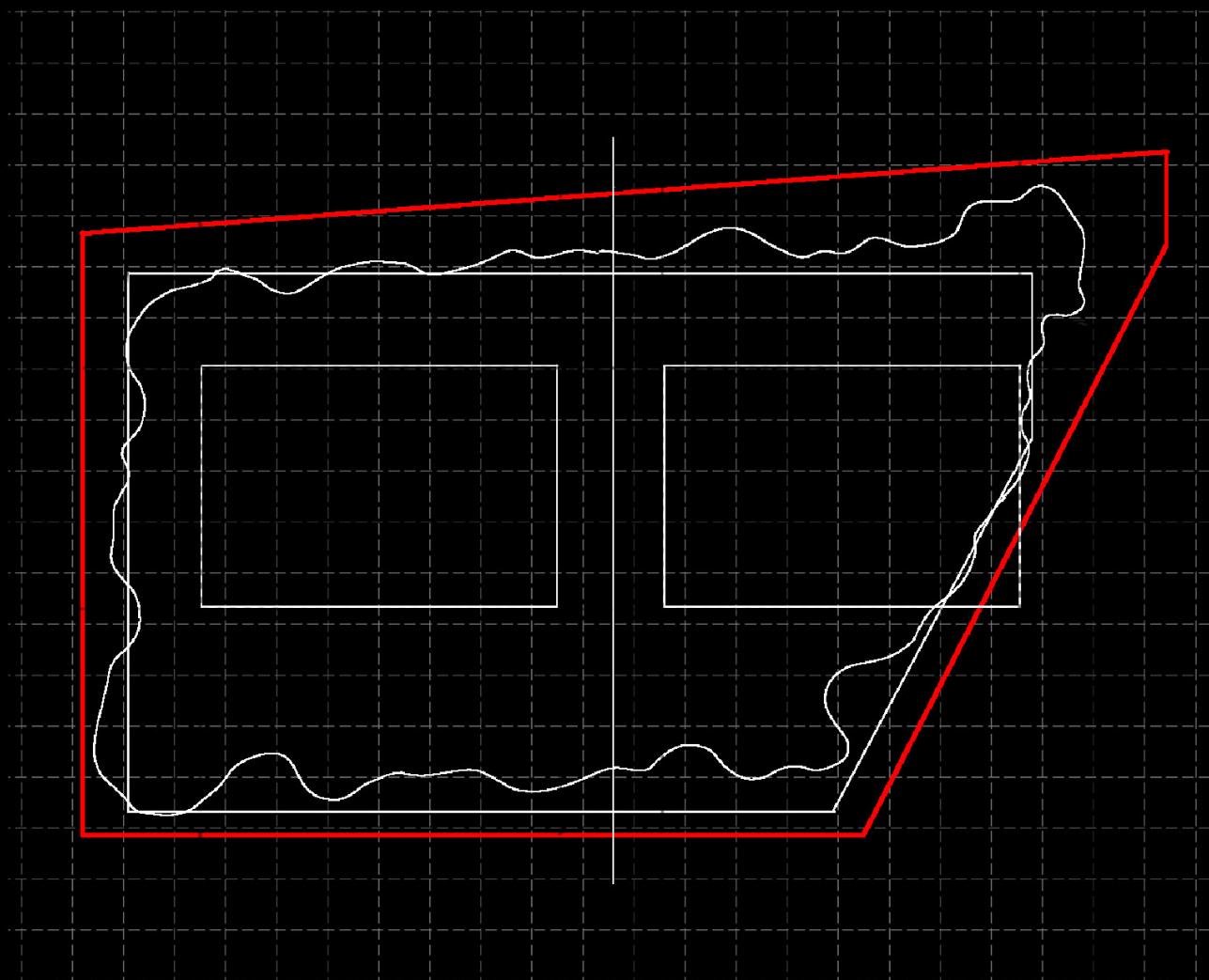


Vegetazione orizzontale
Horizontal vegetation



Vegetazione verticale
Vertical vegetation





Con la diffusione del funzionalismo in architettura in Ungheria la progettazione del paesaggio assume una nuova dimensione e si inizia a pensare al giardino non come una semplice aggiunta all'edificio, ma un'altra unità, separata dall'insieme. Seppur strettamente collegato al complesso dell'edificio e riprendendone la costruzione geometrica, il disegno architettonico e l'uso variegato dei materiali, evidenziano le relazioni spaziali, incorniciate ed ammorbidite dalla vegetazione. La regolarità e la geometria lineare del progetto vengono interrotte dall'uso più libero delle piante, che diventano elemento regolatore dello spazio, rendendolo più fluido e meno rigido: lo schema di piantumazione, segue infatti la forma regolare del suolo, ma si distacca dai limiti fissi, dissolvendo la geometria di base e ricercando forme più morbide. Anche il disegno stesso del giardino ne è la prova: dai contorni all'apparenza lineari ma tracciati con linee spezzate, al posizionamento e al tratto della vegetazione verticale ed orizzontale, tutto è prova del mutamento di stile nella progettazione del paesaggio del secondo dopoguerra. La costruzione geometrica regolare delle forme pure è prerogativa esclusivamente degli elementi architettonici – il piccolo complesso culturale, i terrazzamenti e la pavimentazione – mentre invece gli elementi naturali con il loro disegno hanno il preciso scopo di *smaterializzare* quasi del tutto la geometria. Frutto di un retaggio culturale e testimonianza della precisa volontà di allontanamento dall'austerità che ha governato la progettazione fino a questo periodo

With the spread of functionalism in architecture in Hungary, landscape design took on a new dimension and people began to think of the garden not as a simple addition to the building, but as another unit, separate from the whole. While closely connected to the building complex and echoing its geometric construction, the architectural design and varied use of materials highlight spatial relationships, framed and softened by vegetation. The regularity and linear geometry of the design are interrupted by the freer use of plants, which become a regulating element of the space, making it more fluid and less rigid: the planting scheme, in fact, follows the regular shape of the ground, but breaks away from the fixed limits, dissolving the basic geometry and seeking softer forms. Even the design of the garden itself is evidence of this: from the contours that are seemingly linear but drawn with broken lines, to the placement and stroke of vertical and horizontal vegetation, everything is evidence of the change of style in landscape design after World War II. The regular geometric construction of pure forms is the prerogative exclusively of the architectural elements - the small cultural complex, terracing and paving - while instead the natural elements with their design have the specific purpose of almost completely dematerializing geometry. The result of a cultural heritage and evidence of the precise desire to move away from the austerity that has governed design up to this period

Matin Garden

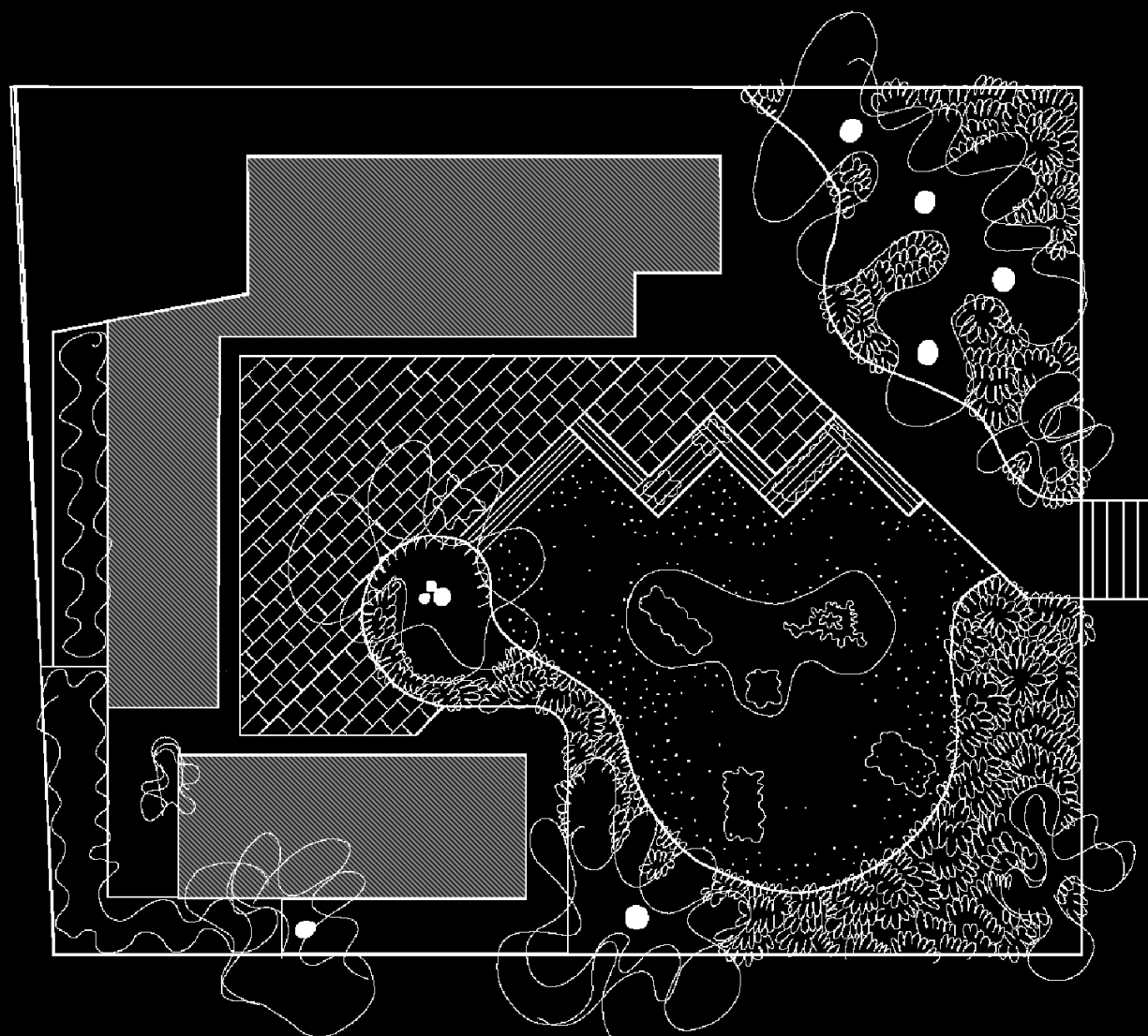
Progettato da - *Designed By*
Thomas D. Churc

Luogo - *Project Location*
California, Stati Uniti

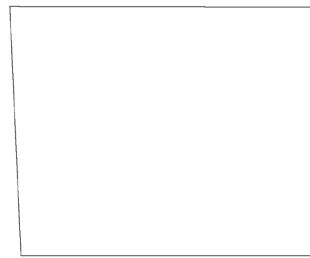
Data di costruzione - *Built*
1947 - 1948

Categoria - *Typology*
Giardino privato
Private garden

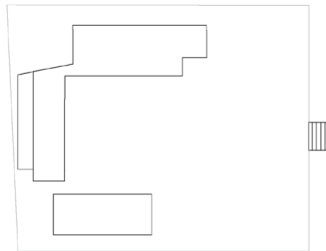
Concept
Costruzione Biomorfa Caotica
Chaotic Biomorphic Construction



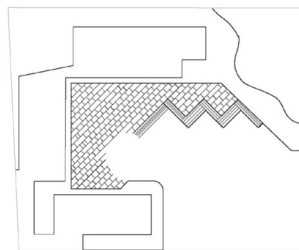
Base
Outlines



Architettura
Architecture



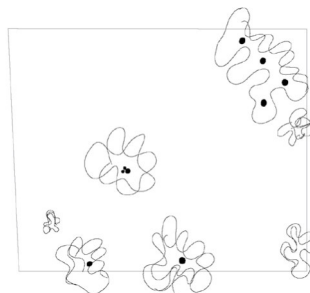
Pavimentazione
Flooring

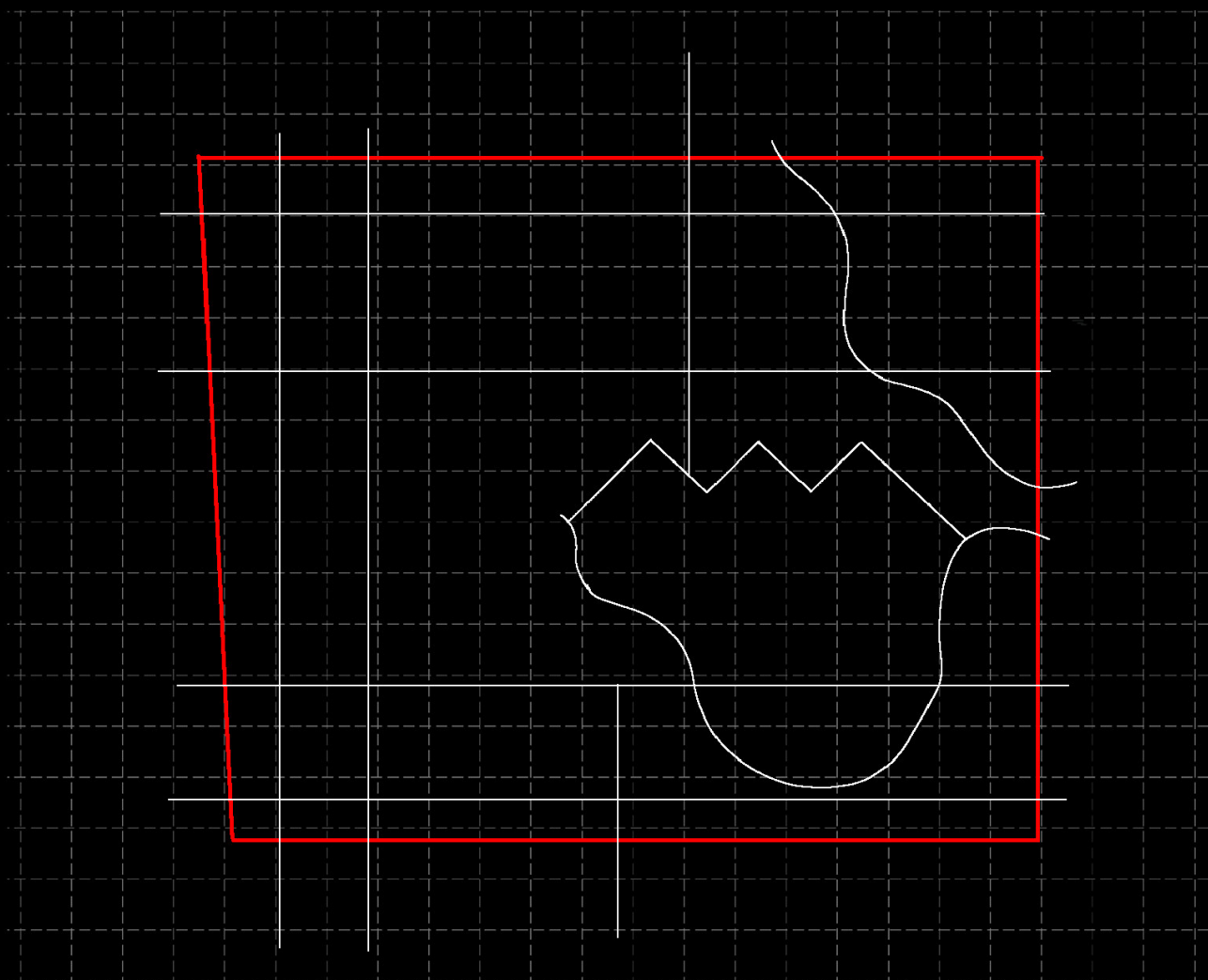


Vegetazione orizzontale
Horizontal vegetation



Vegetazione verticale
Vertical vegetation





Uno dei più noti giardini modernisti della California degli anni Cinquanta, chiara espressione di fluidità, ritmo e libertà. La convinzione del paesaggista che i giardini non dovessero avere un inizio o una fine ma che nella loro totalità avrebbero dovuto offrire viste piacevoli indipendentemente dalla posizione o dalla prospettiva dei fruitori, è manifesta nel disegno dinamico e senza tensione del Martin Garden. Situato sulla riva dell'Oceano Pacifico, a cui si accede tramite le scale in legno, l'innovazione modernista e le strutture funzionali sono rese dalle linee caotiche del disegno della vegetazione la cui fluidità rompe anche i limiti imposti dal poligono di base e dalle linee spezzate della pavimentazione in legno, medium tra l'artificiale ed il naturale ed uniche forme regolari insieme agli elementi architettonici. Il paesaggista riprende le forme irregolari biomorfe dell'astrattismo di Joan Mirò e delle sculture di Jean Arp, traducendole in un giardino che appare come un quadro avanguardistico tridimensionale

One of California's best-known modernist gardens of the 1950s, a clear expression of fluidity, rhythm and freedom. The landscape architect's belief that gardens should have no beginning or end but that in their totality they should offer pleasing views regardless of the location or perspective of the users is manifest in the dynamic, tension-free design of the Martin Garden. Situated on the shore of the Pacific Ocean and accessed by wooden stairs, modernist innovation and functional structures are rendered by the chaotic lines of the vegetation design whose fluidity also breaks the limits imposed by the basic polygon and the broken lines of the wooden flooring, mediums between the artificial and the natural and the only regular forms along with the architectural elements. The landscape designer takes the irregular biomorphic forms of Joan Miró's abstractionism and Jean Arp's sculptures and translates them into a garden that appears as a three-dimensional avant-garde painting

Feneketlen-tó

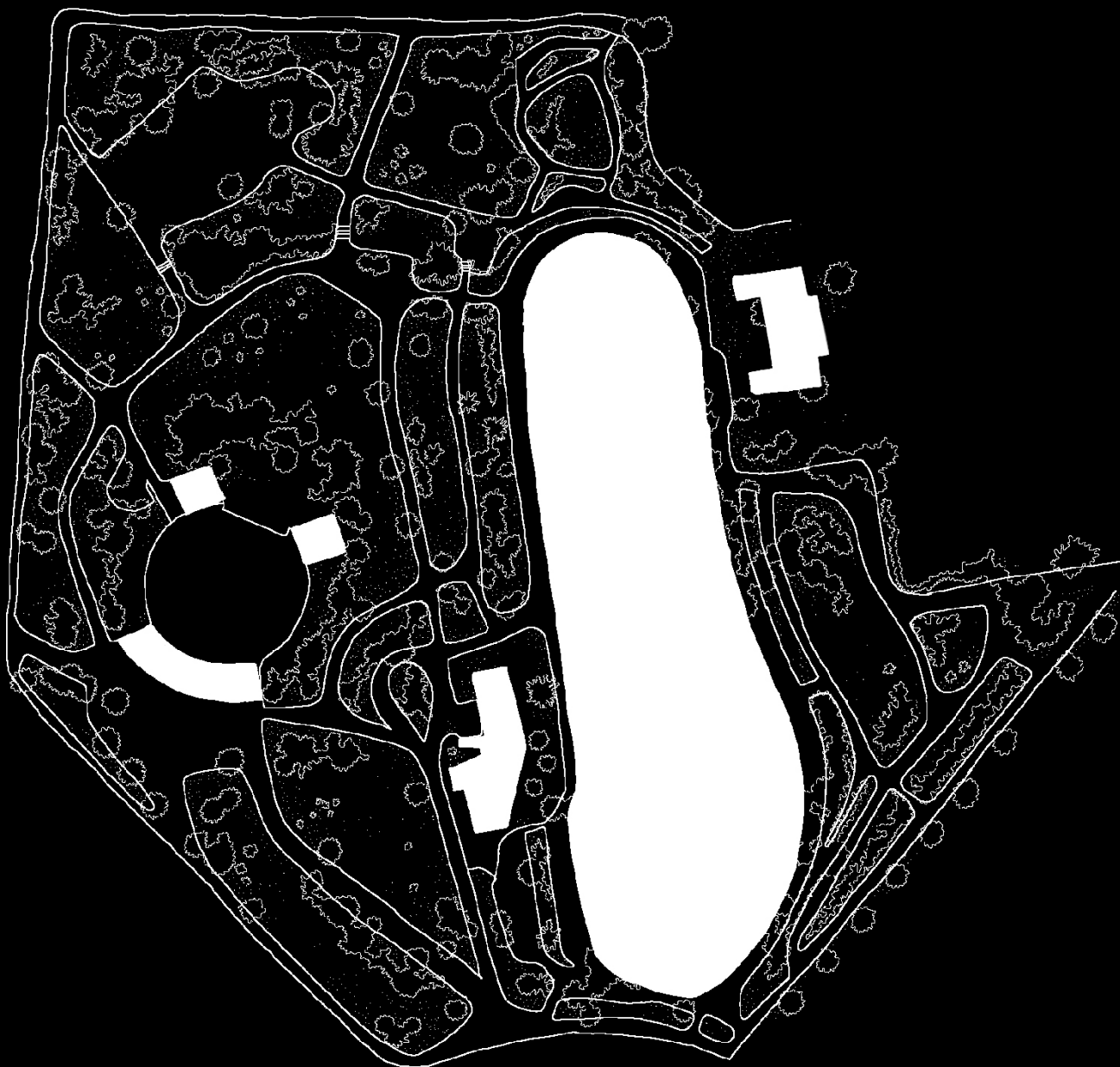
Progettato da - *Designed By*
Mihály Mőcsényi

Luogo - *Project Location*
Budapest, Ungheria

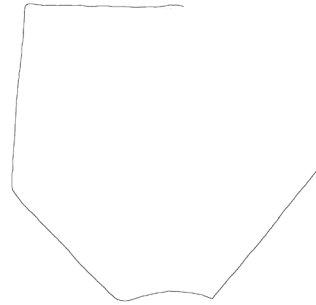
Data di costruzione - *Built*
1970s

Categoria - *Typology*
Parco pubblico
Public Park

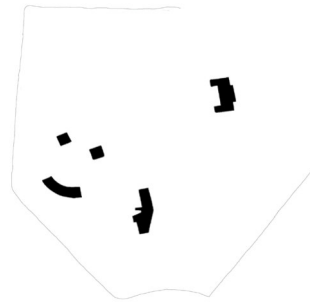
Concept
Costruzione Biomorfa Caotica
Chaotic Biomorphic Construction



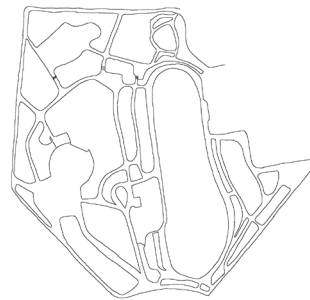
Base
Outlines



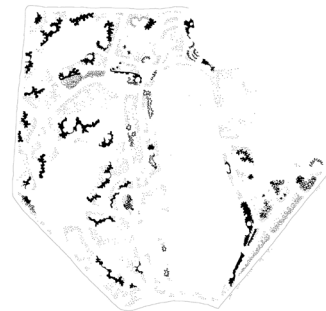
Architettura
Architecture



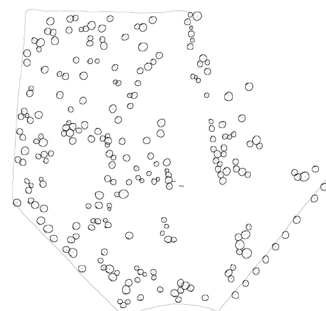
Pavimentazione
Flooring

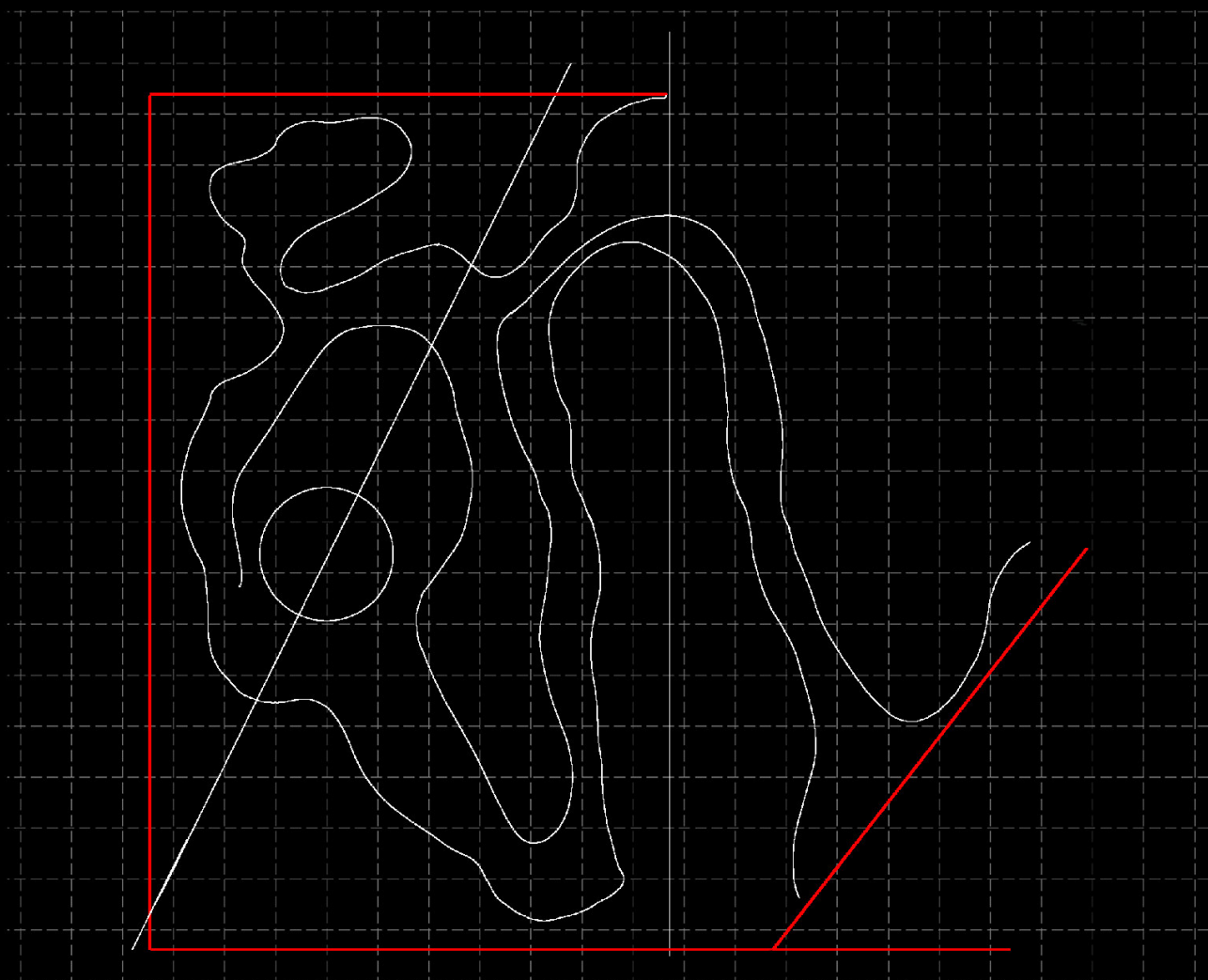


Vegetazione orizzontale
Horizontal vegetation



Vegetazione verticale
Vertical vegetation

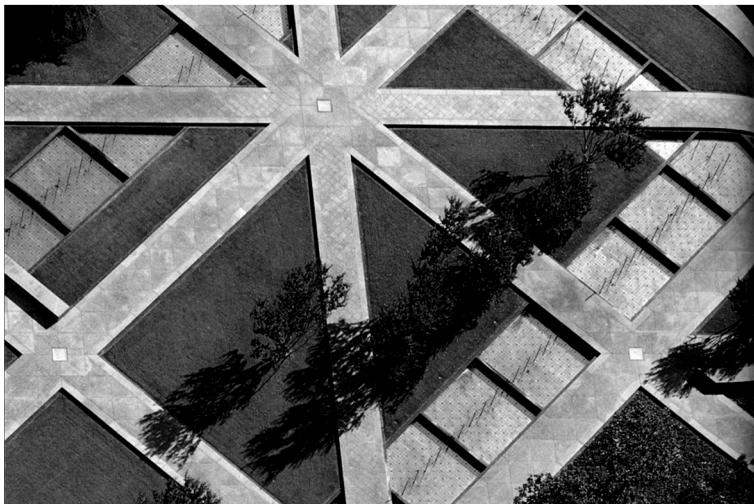




Tra i palazzi e le architetture di Buda si trova un tranquillo luogo dove poter passeggiare, rilassarsi e godere a pieno della natura. Ideato alla fine del 1800 da László Wurga – fondatore del Dipartimento di Urbanistica BME – riprogettato da Mihály Mőcsényi nel secondo dopoguerra, gli elementi essenziali del concept progettuale sono rimasti identici e si è mantenuta anche l'idea che la chiesa a due torri venissero riflessi sul lago. Il parco non presenta alcuna geometria definita, un centro o un ritmo che scandisce le varie parti, le sue linee costruttive seguono più la morfologia del territorio che una costruzione geometrica vera e propria. Gli unici elementi geometrici sono i corpi architettonici – già esistenti nell'Ottocento e ridestinati a ristorante ed anfiteatro all'aperto – immersi nella vegetazione ma su un asse trasversale ruotato rispetto alla composizione del complesso, per lasciare alla natura il suo ruolo da protagonista. Il disegno dei viali pavimentati in legno e cemento, la vegetazione verticale disposta a boschetti ai margini ed all'interno del parco, sono tutti chiari elementi di un paesaggio pittoresco, ma moderno nel suo uso e nella sua funzione

Amidst the buildings and architecture of Buda lies a peaceful place to stroll, relax and fully enjoy nature. Conceived in the late 1800s by László Wurga - founder of the BME Department of Urban Planning - redesigned by Mihály Mőcsényi after World War II, the essential elements of the design concept have remained identical, and the idea that the two-towered church was reflected in the lake has also been retained. The park has no defined geometry, a center or rhythm that marks the various parts; its building lines follow more the morphology of the land than a true geometric construction. The only geometric elements are the architectural bodies - already existing in the 19th century and re-designated as an outdoor restaurant and amphitheater - surrounded by vegetation but on a transverse axis rotated with respect to the composition of the complex, to let nature play its starring role. The design of the paths paved in wood and concrete, the vertical vegetation arranged in thickets at the edges and within the park, are all clear elements of a picturesque landscape, yet modern in its use and function

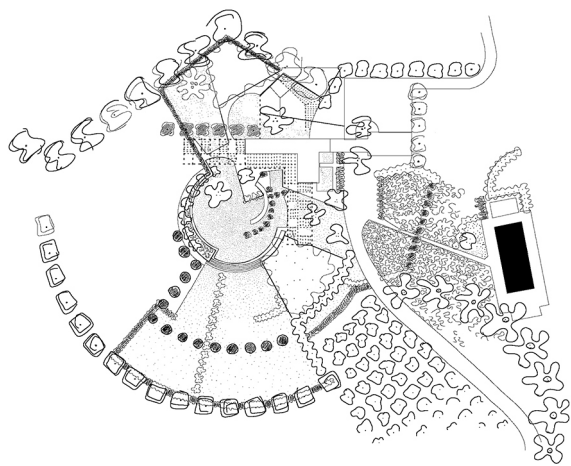
COLOPHON AUTORI



Nato a Pasadena e cresciuto a Berkeley, California, **Peter Walker** ha studiato architettura del paesaggio all'Università della California, Berkeley, e ha conseguito un M.L.A. alla Graduate School of Design di Harvard. Dopo la laurea ha lavorato per Lawrence Halprin e successivamente per Hideo Sasaki, con il quale ha creato lo studio Sasaki, Walker and Associates nel 1957. Nel 1983 ha lasciato Sasaki Walker and Associates e ha collaborato con successo, tra gli altri, con Martha Schwartz e William Johnson. In qualità di direttore dello studio PWP Landscape Architecture, fondato nel 1983, il portfolio di Walker comprende giardini, parchi pubblici, piazze, sedi aziendali, campus universitari, musei, monumenti commemorativi e progetti di riqualificazione urbana in tutto il mondo. I suoi paesaggi riflettono la sua conoscenza dell'arte contemporanea, del modernismo e delle considerazioni storiche, culturali ed ecologiche



Ujirany / New Directions Landscape Architects è un gruppo di giovani architetti e paesaggisti fondato nel 2000. Il loro obiettivo (come indica il nome New Directions) è quello di riflettere sulle nuove sfide urbane che ci vengono poste dal mondo in continua evoluzione che ci circonda, tracciando nuove direzioni e possibilità di sviluppo. I lavori sviluppati da Ujirany cercano di rispondere alle domande sollevate dal tempo e dallo spazio, che forniscono una forte base concettuale per ogni opera e definiscono il terreno per la progettazione del paesaggio. Attraverso i loro progetti cercano di promuovere, con l'architettura del paesaggio e gli interventi pubblici, la sostenibilità, la creazione di una base per la vivibilità e l'integrazione



Originario di Alameda, California, **Garrett Eckbo** entra nel 1936 nel Dipartimento di Architettura del Paesaggio della Graduate School of Design dell'Università di Harvard. Disincantato dal tradizionale curriculum paesaggistico insegnato ad Harvard, Eckbo seguì i corsi di architettura di Walter Gropius e iniziò a definire la sua teoria modernista basata su un approccio progettuale multidisciplinare, con la progettazione del paesaggio come veicolo di cambiamento sociale. La pubblicazione del suo progetto di tesi di laurea, "Contempoville", e di "Small Gardens in the City" in Pencil Points (settembre 1937) gli valse un riconoscimento. Insieme ai compagni di corso Dan Kiley e James Rose, Eckbo realizzò "Landscape Design in the Urban Environment", "Landscape Design in the Rural Environment" e "Landscape Design in the Primeval Environment" (Pencil Points, ora Progressive Architecture, 1938-1939). Tra i suoi numerosi libri ricordiamo "Landscape for Living" (1950), che definisce la moderna disciplina dell'architettura del paesaggio, e "People in a Landscape" (2000), che promuove la progettazione del paesaggio come agente di cambiamento sociale

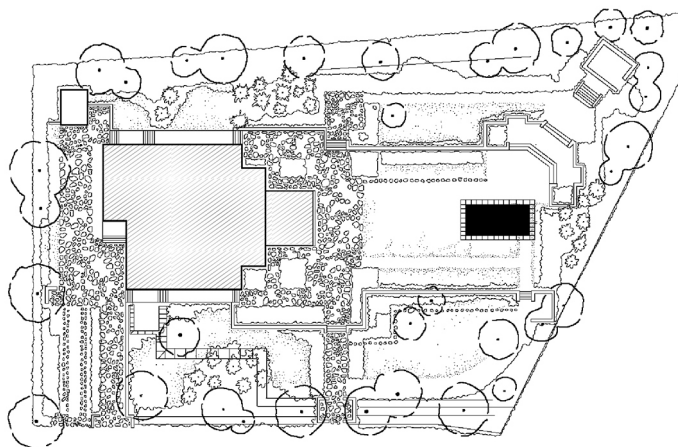


Nato nel 1998, lo Studio di progettazione **Firka Építés** composto da giovani architetti ungheresi, promuove progetti di rigenerazione architettonica e urbana

Nato a Portsmouth, in Virginia, **Theodore Osmundson** ha conseguito una laurea in Architettura del paesaggio presso la Iowa State University nel 1943. Ha lavorato brevemente sia per Thomas Church che per Garrett Eckbo, quindi ha fondato il proprio studio nella Bay Area nel 1946. Per più di 60 anni, ha lavorato come architetto paesaggista in una vasta gamma di progetti da parchi, parchi giochi e aree ricreative, campus, proprietà storiche e design residenziale. È stato un modello influente per i giardini pensili in tutto il mondo. Come autore e fotografo, Osmundson ha condiviso ampiamente le sue idee. Ma il suo contributo più significativo nel campo dell'architettura del paesaggio è stata la sua leadership organizzativa chiara e ispirata a livello statale, nazionale e, in definitiva, internazionale, portando nuovi standard di professionalità alla pratica e alla gestione professionale dell'ASLA, concentrandosi su questioni come le licenze, reclutamento di minoranze, formazione continua, pubblicazioni e sviluppo



Imre Ormos si diplomò all'Istituto di orticoltura nel 1926 e fu uno studente di talento ed estremamente diligente di Rerrich. Fu incaricato di insegnare le materie "Garden Design" e "Horticulture" all'Istituto di Orticoltura. Nel 1939, con l'istituzione dell'Accademia di Orticoltura, fu fondato il Dipartimento di Orticoltura, di cui fu il primo capo. Nel 1949, sotto la sua guida, il Dipartimento e l'Istituto di Progettazione Orticolturale è stato istituito con un totale di 10 membri dello staff. Nel 1963, grazie agli sforzi persistenti di Ormos, il dipartimento indipendente di orticoltura è stato creato su sua proposta. Imre Ormos e la scuola da lui guidata furono i fondatori e i promotori dello stile di giardino funzionalista in Ungheria



Thomas Dolliver Church ha trascorso l'infanzia nel sud della California e ha iniziato a studiare progettazione di giardini all'Università della California, a Berkeley, laureandosi infine alla Graduate School of Design di Harvard. Si è avvicinato all'architettura del paesaggio in un momento di transizione e sperimentazione. I viaggi in Italia e in Spagna lo hanno esposto a culture in cui la vita all'aperto era simile a quella della sua nativa California, e questo ha influenzato notevolmente il suo approccio progettuale. In 40 anni di attività ha sperimentato forme moderne e manipolato texture, colori e spazi, sempre tenendo conto delle necessità pratiche del sito, dell'architettura e del cliente. Creando quasi 2.000 giardini, oltre a numerosi incarichi pubblici su larga scala, la sua voce era unica, distinta e influente



Mihály Mocsényi, architetto paesaggista, dottore dell'Accademia ungherese delle scienze e membro onorario dell'Accademia ungherese delle arti, ha gettato le basi della pianificazione del paesaggio come disciplina, consolidando e sviluppando le basi contestuali, strutturali e istituzionali della formazione accademica in architettura del paesaggio. I suoi progetti di architettura del paesaggio e di sistemi verdi urbani; le opere di progettazione di parchi, giardini, spazi aperti urbani e aree verdi realizzate in patria e all'estero; i suoi lavori teorici in materia di sviluppo regionale e pianificazione del paesaggio; le sue ricerche scientifiche nell'arte dei giardini, nella storia dei giardini e del paesaggio, nonché nell'ecologia del paesaggio e dell'ambiente urbano; i suoi sforzi a livello nazionale e internazionale nella definizione delle politiche della professione; il suo lavoro come professore e capo dell'università - sono tutte qualità di spicco



Note di chiusura

¹⁴⁷ Negli anni Ottanta Warhol aveva prodotto una serie intitolata *Camouflage* come risposta ad uno degli interrogativi da sempre al centro del dibattito sulla natura della raffigurazione, tra astrattismo e rappresentazione e sui rapporti fra essi. L'artista, con le sue opere pienamente astratte, fatte di forme fluide, biomorfe e colori accesi, basati sul Disruptive Pattern Material (DPM), un genere di camuffamento militare basato sul principio del mimetismo criptico, poneva lo spettatore dinanzi ad un'opera astratta, autonoma dal reale, fatta di forme e colori il cui scopo era quello di rappresentare un paesaggio e nel quale lo spettatore stesso riusciva a riconoscersi
M. Méndez Baiges, *Il camouflage mimetico e il problema della rappresentazione pittorica*, 2016
<https://pianob.unibo.it/article/view/6932>

¹⁴⁸ Locuzione apparsa nel XVII secolo per designare le arti figurative. Una classificazione teorica delle "Belle Arti" si ebbe grazie a C. Batteux, autore nel 1746 di *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, dove le arti sono divise in "belle" (pittura, scultura, musica e poesia), "utili" ed insieme "utili e belle" (architettura ed eloquenza). Con il termine *Beaux Arts* s'intende designare un determinato linguaggio accademico, d'indirizzo classicista, diffuso dall'École di Parigi, il quale presenta alcune caratteristiche distintive: sottoinsieme degli stili architettonico neoclassico e revival greco, sono caratterizzate da ordine, simmetria, design formale, grandiosità e ornamenti elaborati
S. Carbonara, *Beaux Arts*, in Wikitecnica, 15 Marzo 2011.
<https://www.teknoring.com/wikitecnica/storia/beaux-arts/>

¹⁴⁹ *The Analysis of Beauty* è un libro scritto dal pittore e scrittore inglese William Hogart nel 1753, in cui vengono espone le teorie sulla bellezza e sulla grazia visiva in modo accessibile all'uomo comune del suo tempo. In primo piano tra le sue idee di bellezza era la teoria della Linea della Bellezza – *Line of Beauty* –: identificò diversi tipi di linee, principalmente dritte e curve e le varie linee fatte dalla combinazione di queste. Esponeva le virtù di ciò che chiamava Linea della bellezza e linea della grazia. La linea della bellezza era una "linea ondeggiante [...] essendo composta da curve in contrasto, diventa ancora più ornamentale e piacevole, tanto che la mano prende un movimento vivace nel farla con la penna o la matita". La Linea della grazia era invece una linea serpentina caratterizzata da una curvatura in una direzione e poi di nuovo su sé stessa. Hogart riteneva che tutte le linee, in particolare quelle ondulate, fossero esteticamente piacevoli, ma che, se proporzionata correttamente, la line della Bellezza era la più gradevole. Paragonò questa alle linee del corsetto femminile: troppo curva e la forma è goffa, troppo dritta e la forma è severa
W. Hogart, *The Analysis of Beauty*, London, J. Reeves, 1753 in E. Matlock, *La ricerca della forma appropriata: il rapporto tra architettura del paesaggio e arte in tre periodi di tempo*, [tesi Master in Architettura del Paesaggio], Università del Texas di Arlington, 2008. p. 20

¹⁵⁰ F. Pizzoni, *The Garden: A History in Landscape and Art*, New York. Rizzoli International Publications. Inc. 1997.

¹⁵¹ J. D. Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge. Massachusetts Institute of Technology, 1992.

¹⁵² L'Esposizione fu pianificata in una vasta area al centro di Parigi, tra cui il Pont Alexandre III, ponte sulla Senna che collegava l'Esplanade des Invalides al Quai d'Orsay sulla riva sinistra del Grand Palais, estendendosi lungo il fiume. Rispetto alle mostre precedenti, questa fiera fu ampliata nelle dimensioni e nel programma; il comitato direttivo divise il programma in undici sezioni tematiche: Architettura, Arredamento, Decorazione, Accessori, Arte Tessile e della Carta, Pubblicazioni, Musica, Design dei Gioielli, Teatro, Fotografia e Cinema, Educazione e Arte di Strada e Giardino.
F. David, *Exposition Internationale des arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Rapport général, [section artistique et technique. Volume V, Accessoires du mobilier (classes 9 à 12)], Paris: Librairie Larousse, 1927

¹⁵³ Il Pavillion de l'Esprit Nouveau di Le Corbusier e Pierre Jeanneret, radicale nel suo rifiuto ad ogni decorazione, intendeva esibire la casa come una machine à habiter, equipaggiando la casa con uno scopo puramente funzionale o il padiglione dell'Unione Sovietica progettato da Kostantin Melnikov, aprì un nuovo capitolo per l'architettura europea, sancendo la nascita del Costruttivismo Russo.

¹⁵⁴ In Europa fu la scuola del Bauhaus, fondata nel 1919 a Weimar, successivamente trasferita a Dessau e dopo ancora in America, a formulare e promuovere principi dell'architettura moderna e a dare un grande impatto a tutto il mondo. Il primo direttore Walter Gropius, insieme agli insegnanti – tra cui Kandinskij, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy – rinnovarono l'arte e l'architettura, rompendo con lo stile storicista ed eclettico di inizio secolo ed impostando sulla base del funzionalismo la teoria progettuale. Insieme al costruttivismo veniva insegnata un'architettura senza decorazione, in cui la struttura era lo stesso effetto estetico dato in più dalle proporzioni, ritmo e armonia delle parti, senza l'uso superficiale dei materiali o di colori per l'abbellimento

¹⁵⁵ Un'illustrazione astratta, composta da una vista assonometrica schiacciata del giardino, con tonalità vivaci di cremisi, verde, giallo e blu, combinate creando una composizione astratta ma giocosa di triangoli su una superficie piatta e che riprendeva molto nello stile e nella tecnica le opere cubiste di Robert Delaunay

¹⁵⁶ Kiley ha scritto che “[l]’aspetto migliore del design è che non ci sono regole.... Il design è veramente un processo di scoperta. È un dialogo eccitante che attinge a tutta la propria conoscenza, intuizioni, valori e ispirazioni. Per essere bravo, il designer deve fidarsi del suo istinto”
Kiley & Amidon, Dan Kiley: The Complete Works of America's Master Landscape Architect, Bulfinch Pr; 1° edizione, 1999

¹⁵⁷ “Mi ha fatto impazzire a causa di quel piccolo bordo a dente di sega, che probabilmente pensate sia un po' sciocco, ma mi ha fatto pensare a cosa serve un sentiero. Un percorso dritto con i lati dritti è un movimento lineare attraverso lo spazio, progettato per portarti da qui a lì il più velocemente possibile. È come una strada o un'autostrada. Ma se rompi il bordo in questo modo, dici che c'è qualcosa lungo il lato che forse dovresti restare a guardare. Era una forma che veniva fuori dall'arte moderna
F. Steele, *New Pioneering in Garden Design*, Landscape Architecture, 1930 in M. Treib (a cura di), *Modern Landscape Architecture: a critical review*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992. pp. 108-113

¹⁵⁸ “The formal garden forces architecture upon the landscape; the informal garden forces the landscape upon architecture. Neither does anything toward the basic problem of garden design: the integration and harmonization of the structural geometry of man with the biological growth and freedom of nature. This can't be done by holding them apart and calling one formal and the other informal. The fundamental fallacy seems to be that a choice between the two extremes is necessary.”
G. Eckbo, *Landscape for Living*, Univ of Massachusetts Pr, 1950

¹⁵⁹ E. Bressler, *Chronological summary, history of the Department of Landscape Architecture*, Cambridge, Mass., Department of Landscape Architecture, Harvard University, 1970

¹⁶⁰ “Le forme strutturali seguono tutte le variazioni di simmetria e varietà [...] è la disposizione delle piante – il loro uso in combinazione – che alla fine governa il loro successo come contributori al giardino. La maggior parte dei panni paesaggistici iniziano a mettere in relazione una struttura geometrica con un sito irregolare; ciò richiede un concetto di forma che combini le qualità

dell'organizzazione geometrica più razionale con quelle della libera crescita rigogliosa e dello sviluppo continuo della natura”

G. Eckbo, *The Esthetics of Planting*, in *Landscape Design*, San Francisco Museum of Art, 1948

¹⁶¹ È perfettamente possibile usare le piante con la stessa conoscenza ed efficienza con cui usiamo il legname, i mattoni, l'acciaio o il cemento nelle costruzioni. E quando applicheremo la scienza della crescita ai nostri standard di progettazione del paesaggio, in modo da poter determinare accuratamente la caratteristica di forma e stabilire definitivamente i tassi di crescita delle singole piante in determinate condizioni, saremo in grado di usarle con la stessa convenienza dell'unità modulare fatta in fabbrica nell'edilizia

J. C. Rose, *Why Not Try Science?*, Pencil Points, 1939

¹⁶² C. Th. Sorensen, Var Sven Andersson, Leberecht Migge o Dieter Kienast, erano i più famosi paesaggisti modernisti in Europa nella seconda metà del Novecento ed anche se non pienamente analizzato e valutato, il loro intervento potrebbe essere stato decisivo per la formazione dell'architettura ungherese tardo-moderna

E. Bakay, K. Szilágyi *The Values Of Late-Modern Landscape Architecture In View Of Mihály Mőcsényi's Public Park Design*, 4D Landscape Magazine, 2019 #53. pp. 38-46

http://real-j.mtak.hu/15769/3/4D_2019_53.pdf

¹⁶³ Queste grandi mostre internazionali di giardinaggio e architettura del paesaggio erano tra quelle più accessibili ai designer ungheresi – più come visitatori che come partecipanti attivi – e fornivano la base per nuove idee e tendenze per la progettazione.

E. Bakay, V. Zajacz, K. Szilágyi, *Late-modern Landscape architectural heritage – Budapest's JuBi-Lee Park at 50 Years*, 4D Landscape Magazine, 2016 #42. pp. 2-17

¹⁶⁴ I. McHarg, *Design with Nature*, Garden City, N.Y. Published for the American Museum of Natural History [by] the Natural History Press, 1969.

¹⁶⁵ Il termine Minimal Art è stato introdotto nel 1965 da Richard Wollheim per descrivere un movimento scultoreo e pittorico emerso negli Stati Uniti di quegli anni. I rappresentanti di questo movimento si sforzarono di creare strutture plastiche con rigore scientifico e precisione matematica, escludendo il personale e l'emotivo.

¹⁶⁶ P. Walker, *Classicism, Modernism and Minimalism in the Landscape*. In Peter Walker, *Minimalist Gardens*, Washington, DC, Spacemaker Press, 1997. Source: The Antioch Review, Spring, 2006, Vol. 64, No. 2, Glorious Gardens (Spring, 2006), pp. 206-210

Published by: Antioch Review Inc.

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/4614969>

¹⁶⁷ “Andando in pezzi il rapporto tra arte e natura, le relazioni e le forze e volendo l'arte recuperare un rapporto con questa, poteva farlo solo in un modo: operando in essa. Ecco spiegata la nascita e l'affermazione dei movimenti, tra loro anche molto diversi, correttamente pensati sotto il comune denominatore dell'arte ecologica o arte della natura: Land Art e Arte Ambientale per cui esiste una sola regola: abbandonare le gallerie, lo spazio artificiale per agire direttamente sul paesaggio. Da qui la scelta di operare con i materiali naturali, per cercare di ritrovare l'immagine della natura. Se la mimesi non è più possibile, bisognerà abbandonare gli spazi chiusi dove possono trovare posto solo le rappresentazioni della natura e non la natura stessa”

P. D'Angelo, *Immagine contro Natura*, in *Ri-vista del Dottorato*, Ricerche per la progettazione del paesaggio. Anno 2 - numero 1 - gennaio/giugno 2004, Firenze University Press

¹⁶⁸ Non si riferisce alla definizione della ricchezza di idee alla base della progettazione dei giardini proposti, ma l'ambizione è di offrire un possibile quadro di collegamento partendo da elementi comuni delle rappresentazioni, da cui poter trarre una comparazione, senza escludere che un progetto si esaurisce in una singola categoria ma possa appartenere anche a delle altre.

¹⁶⁹ PWP Landscape Architecture

¹⁷⁰ Tclf – The Cultural Landscape Foundation

PARTE QUARTA | FASE CONCLUSIVA

CAPITOLO V
LA COMUNICAZIONE DELL'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO

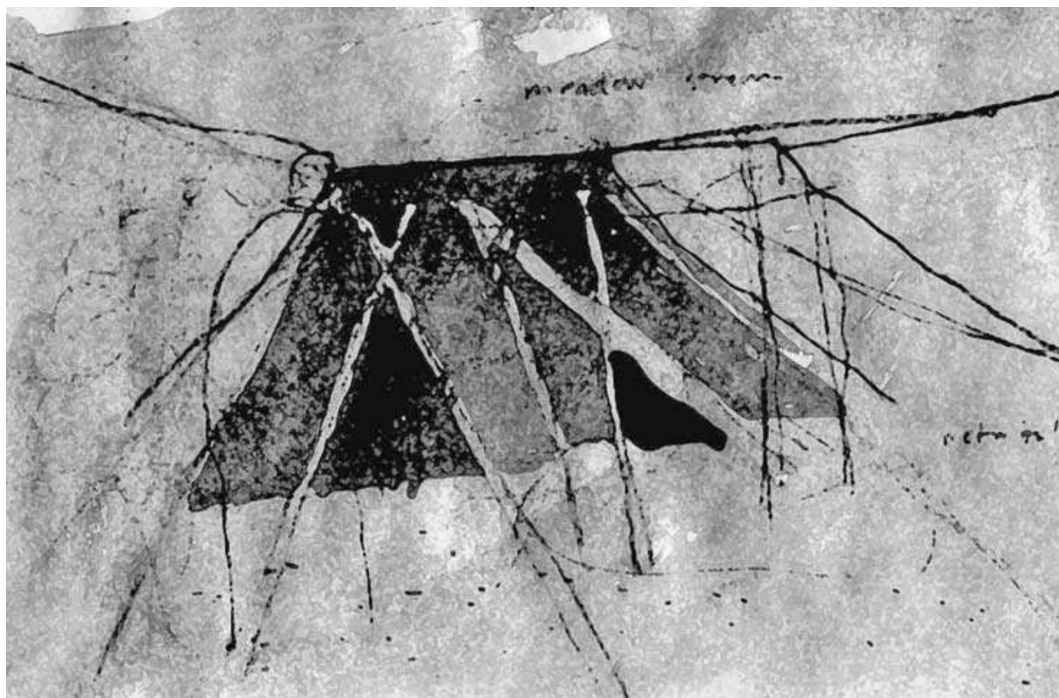


Fig. 1. Walter Hood, Autry National Center, Los Angeles, California, 2006

Nel diciottesimo secolo i dipinti trovavano il loro compimento come paesaggi reali; nel ventesimo secolo i paesaggi reali trovano un compimento come fotografie

Ian Hamilton Finlay, Pensieri sparsi sul giardinaggio

V.1. Contributo dell'arte nel progetto di paesaggio

Qual è il rapporto tra immagine e natura nella progettazione paesaggistica contemporanea e quale il contributo che l'arte ha offerto nella costruzione del progetto di paesaggio? Sono questi gli interrogativi a cui si è cercato di rispondere, proponendo una lettura critica del progetto di paesaggio attraverso gli strumenti utilizzati dall'arte per comporre le immagini: materiali, pavimentazione, vegetazione, acqua e arredi dei progetti, interpretati come segni, forme, colori, texture, così come ordine, simmetria e geometria, nel disegno. Più volte nel corso del tempo gli architetti del paesaggio ed i designer non solo hanno guardato all'arte per trarre ispirazione per i loro progetti, ma hanno anche cercato di *trasformare* in opera tridimensionale la propria esperienza della natura, rappresentandola, riproducendola e *operando* con essa. Lo stesso sentimento della natura è stato espresso con le immagini: i quadri, le cartoline, le fotografie, il cinema, si sono fatti testimoni nel corso del tempo di una rappresentazione del paesaggio e della sua esperienza. I recenti sviluppi in materia di rappresentazione e comunicazione – soprattutto nell'era digitale – offrono una gamma estremamente eterogenea di occasioni in cui sperimentare e implementare nuovi modelli di coinvolgimento, non solo per gli utenti, ma anche per i professionisti che affrontano il tema della progettazione del paesaggio. Anche se le opere architettoniche paesaggistiche stanno oggi andando verso un grave abbandono, una difficile accessibilità e verso temi che riguardano più nello specifico una loro immediata usabilità piuttosto che la bellezza, hanno da sempre costituito un patrimonio prezioso delle tradizioni culturali e forse, la forma

più alta in cui arte e architettura hanno espresso il loro reciproco rapporto. La rilevanza dell'arte investe la globalità del mondo, ma per i materiali utilizzati con la sensibilità della scultura, artificiale e natura pensati e progettati allo stesso modo di pennellate su tela, per la vegetazione impostata come una tavolozza, potremmo senza dubbio affermare che è con la progettazione dell'architettura del paesaggio e del suo spazio che l'arte si è materializzata a servizio di chi la vive. Non è sicuramente un caso che artisti e scultori si siano avvicinati, soprattutto nella seconda metà del Novecento, alla progettazione del paesaggio e che abbiano lavorato con l'idea di trasformazione dei luoghi con chiarezza suprema, semplicità e bellezza senza tempo. Scultori e artisti, prima che architetti, che hanno dedicato parte della loro carriera, alla ricerca della forma perfetta che potesse esprimere al meglio il dialogo tra natura e cultura, lavorando il terreno come un palcoscenico, con i materiali in modo ridotto e archetipo e soprattutto trasponendo in architettura i principi compositivi dell'arte: proporzione, ordine, ritmo compositivo e simmetria ponderale, come forme, colori, luci e ombre. Ad esempio, il California Scenario di Noguchi, un'area di 120 metri per 120 metri al centro di un complesso commerciale, racchiuso da due edifici per uffici con facciate in vetro e da due muri bianchi alti 12 metri che fanno parte di un parcheggio adiacente, in cui l'architettura del paesaggio è stata qui trasformata dall'artista in un giardino di sculture. L'intera area, che attinge a tutto il repertorio della sua pluriennale esperienza nell'arte dei giardini giapponesi, è pavimentata con lastre di pietra grezza, con la pietra non lavorata, come un masso piatto, ma anche nella sua forma di corpo platonico idealizzato; un ruscello che sgorga da una parete triangolare in pietra naturale che si immerge in uno stretto corso d'acqua e serpeggia l'area fino a scomparire sotto una piramide di pietra riciclata e che evoca la ricchezza della California.



Fig. 2. Isamu Noguchi, California Scenario

O come i progetti di Roberto Burle Marx, completamente piatti in cui vari elementi, attraverso il colore e la composizione, erano usati allo stesso modo di un pittore che guarda al paesaggio per le sue opere, affermando anche che *“[è usata] la topografia naturale come superficie per la composizione e gli elementi della natura, minerali e vegetali, come materiali per l'organizzazione plastica, la stessa cosa che gli altri artisti cercano di fare sulla tela con colori e pennelli”*¹⁷¹.

Il suo stile è simile a quello di Cézanne e Matisse ed è significativo per il gioco di colori e forme piuttosto che per il soggetto, affermando ancora che *“la giustapposizione degli attributi plastici dei movimenti estetici con gli elementi naturali creava l'attrazione per una nuova esperienza”*¹⁷² ed il suo Giardino pensile per il Ministero dell'Educazione e della Salute di Rio de Janeiro progettato nel 1938 insieme ad Oscar Niemeyer guidati da Lúcio Costa e con Le Corbusier come consulente, rimane uno dei migliori esempi di architettura moderna in Brasile e tra i più conosciuti dell'artista. Il rapporto tra questi progetti e l'arte è innegabile, sebbene più vicine ad un'idea astratta di natura che non alla sua reale esistenza. È forse per questo motivo, per recuperare il rapporto di mimesi che aveva guidato l'arte dei giardini fin dai suoi primi sviluppi, che dalla seconda metà del XX secolo e l'inizio del XXI si ebbe un cambio di tendenze e la natura venne osservata e assunta come materia prima di progettazione: non arte per creare paesaggio, ma paesaggio per creare arte. La Land Art, l'Earth Art, l'Environmental Art e l'arte ambientale, non solo hanno favorito una rinnovata lettura dei luoghi, ma hanno profondamente influenzato i progettisti ed i paesaggisti nel loro modo di guardare alla natura e “fare” arte.



Fig. 3. Roberto Burle Max, Giardino pensile

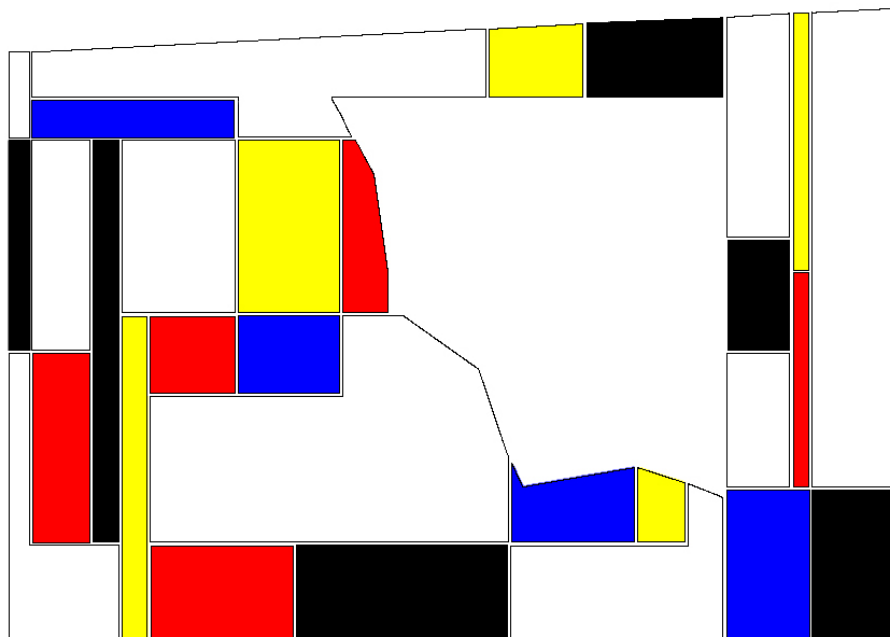
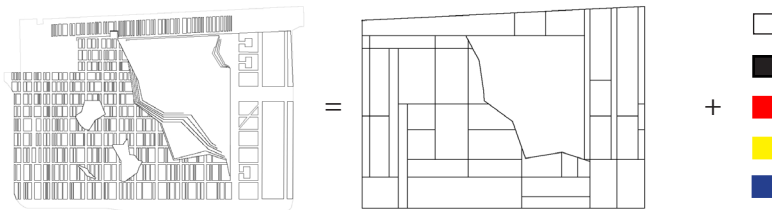
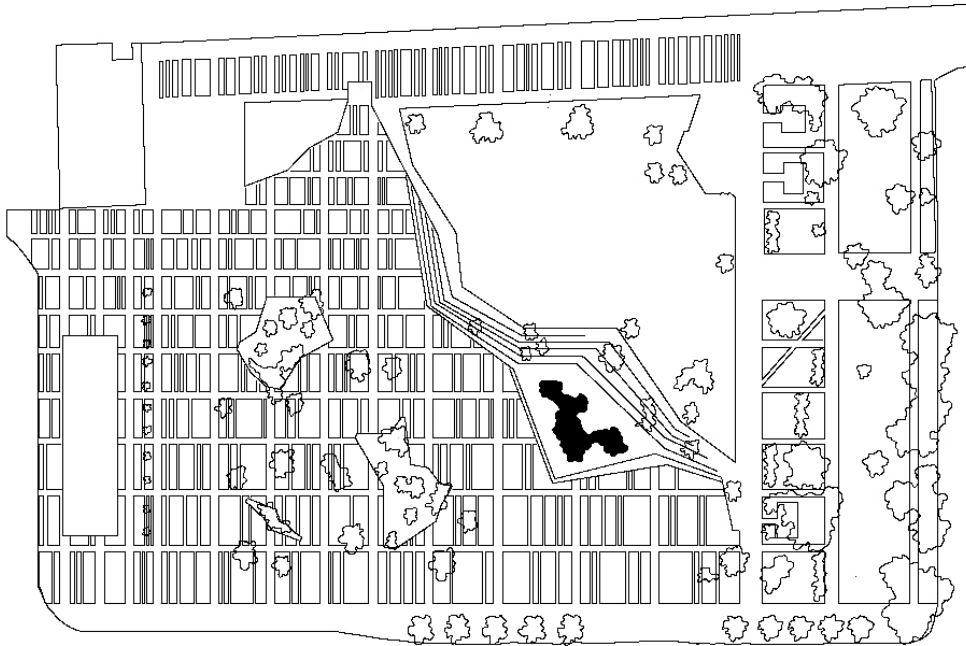


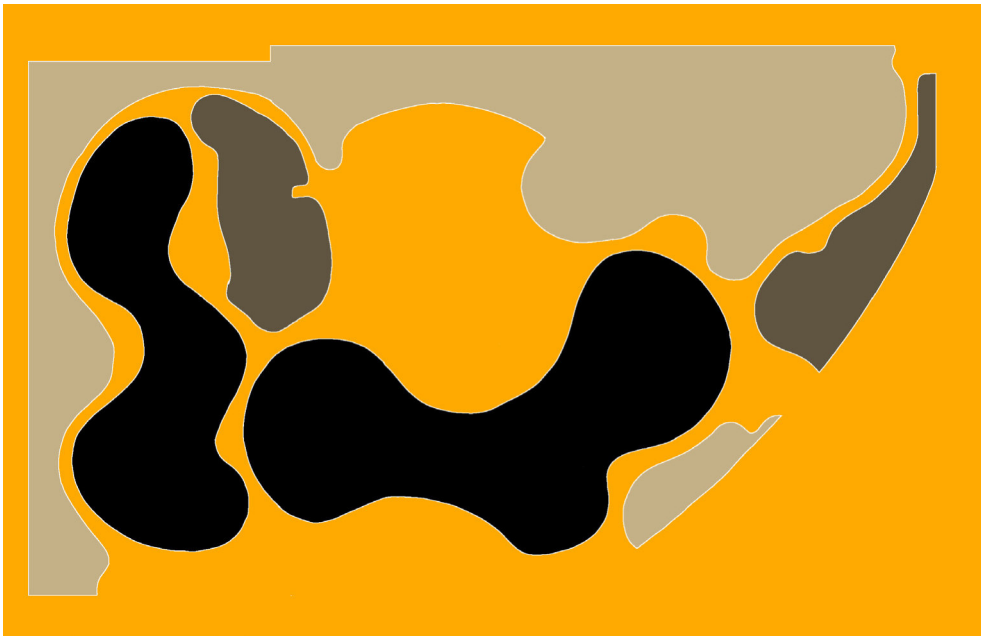
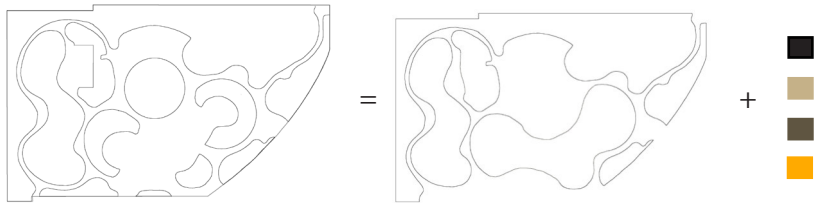
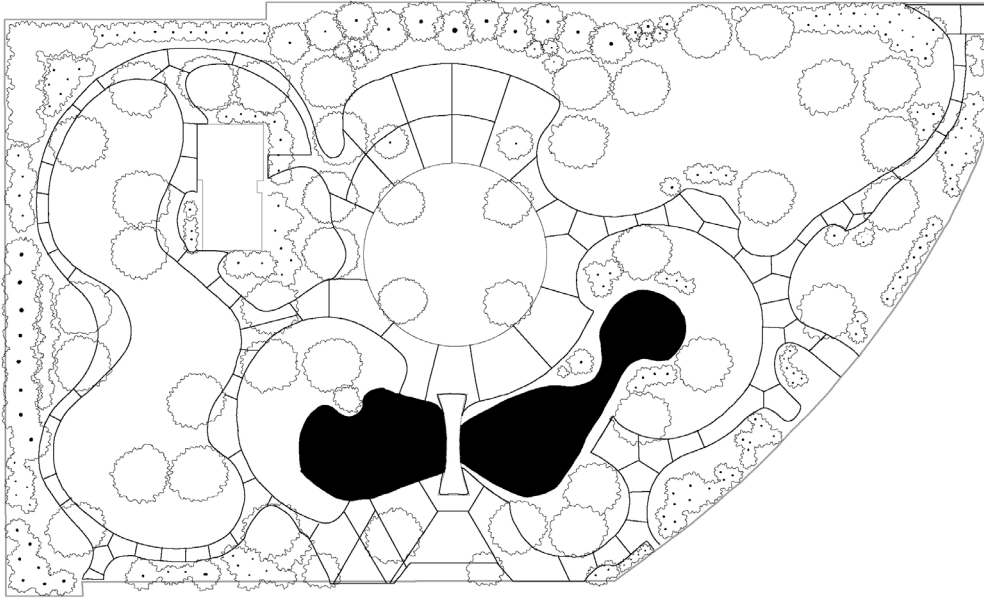
Fig. 4. *In alto*. Alberto Burri, Cretto di Gibellina
Fig. 5. Arnaldo Pomodoro, Cimitero di Urbino

Che sia la terra eretta nelle colossali piramidi di Michael Haizer, che svettano nel deserto americano richiamando l'architettura egizia o quella precolombiana o una retta per Richard Long tracciata in un prato camminando ripetutamente in uno e nell'altro senso, abbassando l'erba sotto il peso del corpo, sono tutte esperienze della natura che esprimono la relazione di questa con l'arte, riproducendola, ma *non in immagine*. Ma anche il noto Cretto di Gibellina di Alberto Burri opera d'arte ambientale, un memoriale che racchiude e custodisce al proprio interno, in termini fisici e metaforici, con una colata di cemento bianco e detriti, la traccia del passato e che ricostruisce i vicoli del centro storico del paese prima del terremoto del 15 gennaio 1968; o il progetto del Cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro, come una sorta di ferita espressa in un segno nel terreno dalla potente forza espressiva e comunicativa e che, secondo l'opinione pubblica avrebbe deturpato la collina su cui sarebbe dovuto sorgere. Opere d'arte maestose e profondamente radicate nell'immaginario collettivo, importanti sotto il punto di vista architettonico e paesaggistico, quanto in quello artistico. I progetti qui citati, come gli esempi riportati all'intero di questa dissertazione, hanno maggiore valenza se astratti dalla loro tridimensionalità e letti a seconda del loro piano bidimensionale; arte nata in antitesi con l'immagine¹⁷³ che per essere completamente compresa deve ritornare al suo stato di pura immagine. Il loro senso lo si ha infatti, solo guardandoli dall'alto, dal punto di vista che potrebbe permettere una loro interpretazione e – come in questo caso – associazione diretta al mondo artistico. Esistono vari modi naturalmente per interpretare un disegno di architettura del paesaggio, ma il processo di scomposizione per layer operato è stato un metodo tra i più efficaci non solo per capire la formazione dello spazio operata dai progettisti, ma anche per comprendere quale sia stato lo spirito aggiunto al territorio ospitante il progetto, l'identità data al luogo, l'estetica, la funzione e più in generale per comunicare il suo significato, la geometria che l'ha generato ed il senso artistico che si è voluto imprimere. Più volte in varie chiavi di lettura nei capitoli precedenti, è stata affrontata la questione di come l'attività artistica abbia ispirato, condizionato e, talvolta, guidato la formazione dell'architettura del paesaggio e come i progettisti si siano ispirati ai dipinti nella realizzazione dei loro progetti. È stato un obiettivo che la tesi ha perseguito analizzando e confrontando due ambiti geografici completamente antistanti fra loro: sorto quasi come un *obbligo*, lo studio condotto sull'architettura del paesaggio a Budapest, ha rivelato nuove possibilità, ricchezze, tradizioni e talvolta anche mancanze, a cui si è tentato di rimediare con una ricerca continua, con l'osservazione dei luoghi e non meno importante, da un punto di vista teorico, costruendo un dialogo con l'architettura del paesaggio statunitense, scelta per il grande contributo apportato alla disciplina e per le fonti inesauribili, che seppur ampiamente studiati ed analizzati da critici, storici, architetti ed appassionati al tema, offrono continuamente spunti per nuovi studi e nuove riflessioni. Si è così proposta la lettura e la ri-scrittura dei progetti più significativi di uno e dell'altro Paese, per cercare in questi, elementi che potessero avvalorare la domanda principale della tesi, ossia se le connessioni tra arte e architettura del paesaggio fossero semplicemente delle supposizioni o meno. È stato chiaro e “facile” collegare le architetture del paesaggio statunitensi con i dipinti delle opere avanguardistiche, poiché molti sono stati gli studi condotti sul tema da parte dei più importanti critici di architettura del paesaggio – Marc Treib

e Gareth Doherty fra tutti. Meno immediato è stato invece operare la stessa metodologia per le opere di architettura del paesaggio magiare: non solo il ridotto numero di esempi, ma anche la scarsità dei testi critici, hanno reso l'obiettivo complicato, ma non del tutto impossibile. Anzi, le fonti trovate hanno messo in evidenza la complessità del progetto di paesaggio ed il suo carattere multidisciplinare che merita uno studio più approfondito. L'analisi condotta ha permesso di mettere in evidenza che, seppur nell'impossibilità di rintracciare un progetto ed un disegno universale dell'architettura del paesaggio, è evidente allo stesso tempo come il processo progettuale, indipendentemente da contesto o ambito geografico, sia partito dalla definizione di concetti identici ripresi dall'arte, espressi in modi e modalità differenti e che, associati, hanno dato vita a progetti unici. Già discussi sono stati ad esempio i concetti di dinamismo e di staticità: elaborato combinando insieme parti asimmetriche e mai fisse, trasformate in forme biomorfe, senza regolarità riprese dall'Astrattismo e dal Surrealismo e tradotto in linee sinuose, curve ed arrotondate il primo; affidata alle forme regolari, simmetriche, pure di chiara derivazione del Costruttivismo il secondo. Effettuando l'operazione inversa, ossia partendo dal progetto e scomponendolo, *riducendolo* ad immagine, potremmo ottenere un'opera artistica che avvalorerebbe maggiormente la posizione della tesi secondo cui arte e architettura del paesaggio sono strettamente correlate e connesse e si sono influenzate a vicenda. Dagli anni Cinquanta del secolo scorso soprattutto, in modo differente in Ungheria quanto negli Stati Uniti, sono stati realizzati nuovi spazi o riconvertiti quelli già esistenti in forme di bellezza, flessibilità, importanti per la loro capacità di assorbire le opposizioni e le trasformazioni delle città e attivatori dei processi di rigenerazione urbana e sociale. È vero che la forma rappresentata – il disegno dunque – è fondamentale per esprimere le caratteristiche visive dei rapporti tra naturale e artificiale, organico e inorganico, semplice e complesso, simmetrico e asimmetrico e così via e che, se a tali caratteristiche si aggiungono colori, texture o differenti dimensioni e materiali, si possono creare spazi sorprendenti, efficaci, funzionali. Ma è anche vero che il concept, il punto di partenza più importante per i progettisti nella definizione dello spazio, è l'elemento essenziale per dare forma prima all'idea e successivamente all'architettura del paesaggio e che con il disegno astratto, con una rappresentazione dunque, reso disegno tecnico, si dà corpo ad un significato e ad una comunicazione di sapere. Ognuna delle otto architetture del paesaggio prese come casi studio, nel loro processo di *shaping* ha dato forma a concetti riguardanti uso, funzione, morfologia e materiali disponibili, ma non solo, hanno dato senso a tutto un apparato di derivazioni culturali e artistiche che hanno necessitato proprio della rappresentazione per avere forma concreta. La loro scomposizione ha messo in evidenza la presenza di una geometria di base che, assunta come idea principale e quindi come concept, si propone in una nuova chiave di lettura critica: rielaborata con colori e linee diverrebbe un'opera d'arte. Non esiste una base scientifica che comproverebbe la diretta connessione tra progetto di architettura del paesaggio e opera artistica, ma solo delle supposizioni di evidenti influenze. Per questo motivo, la suggestione proposta è quella di identificare nella geometria e nei suoi componenti un concept e rielaborarlo come forma d'arte. Nelle proposte, lasciando comunque il campo aperto per eventuali ricerche ed approfondimenti futuri, partendo così dal concreto e raggiungendo l'astratto, si può chiaramente nota-

re come la scomposizione per elementi e la riduzione a semplicistiche linee, quadrati e rettangoli del progetto per piazza Etele di Budapest, con l'aggiunta dei colori bianco, nero, giallo, rosso e blu, dia forma ad un'immagine molto vicina ai dipinti mondriani. Mentre invece, campendo con colori le forme sinuose relative al progetto del Kaiser Center Roof Garden, la vicinanza con le opere di Jean Arp è innegabile. Dalla rappresentazione alla sua costruzione, dall'astratto al concreto e viceversa, l'arte ha da sempre interagito in vari modi con la progettazione del paesaggio ed è per questo motivo che si è scelto lo strumento dell'arte come chiave interpretativa dei progetti, anche in vista della progettazione degli spazi contemporanei, che possano così ritrovare la bellezza. Nel volume a cura di Salim Kemal e Ivan Gaskell, *Landscape, natural beauty and the art*, si può leggere un saggio nel quale dice che *"l'arte dei giardini – fiorente nel diciottesimo secolo – è poi sfiorita perché non ha saputo diventare un'arte d'Avanguardia"*. Ma se riuscisse a ritrovare il suo rapporto con l'arte nella progettazione, se si riuscisse a leggere nelle immagini di parchi e nei giardini le opere che hanno contraddistinto l'Ottocento ed il Novecento, forse si ritroverebbe quell'esperienza di natura che da sempre l'uomo cerca e si raggiungerebbe oggi ad una nuova progettazione del paesaggio, non immagine d'arte, ma opera d'arte essa stessa





Note di chiusura

¹⁷¹ R. Burle Marx, Concepts in Landscape Composition, in G. Doherty (a cura di), Burle Marx Lectures. Landscape as Art and Urbanism, Lars Muller Publishers, 2018. p. 62

¹⁷² Ibidem, cit.

¹⁷³ Soprattutto la Land Art, nata come arte che voleva uscire dalle gallerie, che rifiutava lo spazio espositivo per “esibirsi” in spazi non convenzionali o tradizionali, poteva essere conosciuta solo attraverso la sua riproduzione in foro o video

P. D’Angelo, *Ritorno all’immagine, ovvero il paradosso dell’arte ambientale*, in P. D’Angelo, *Immagine contro Natura*. Ri-Vista, Ricerche per la progettazione del paesaggio, Anno 2 – numero 1 – gennaio 2004, Firenze University Press

CHAPTER V
THE COMMUNICATION OF LANDSCAPE ARCHITECTURE

V.1 Contribution of art in landscape design

What is the relationship between image and nature in contemporary landscape design, and what contribution has art, made in the construction of landscape design? These are the questions sought to be answered by proposing a critical reading of landscape design through the tools used by art to compose the images: materials, paving, vegetation, water, and furniture of the projects, interpreted as signs, shapes, colors, textures, as well as order, symmetry, and geometry, in the design. Several times over time landscape architects and designers have not only looked to art for inspiration for their designs, but have also sought to transform their own experience of nature into a three-dimensional work by representing it, reproducing it, and working with it. The same feeling of nature has been expressed through images: paintings, postcards, photographs, and film have all witnessed a representation of the landscape and its experience over time. Recent developments in representation and communication-especially in the digital age-offer a highly diverse range of opportunities in which to experiment with and implement new models of engagement, not only for users but also for professionals dealing with landscape design. Although landscape architectural works are today moving toward serious neglect, difficult accessibility, and issues more specifically concerned with their immediate usability rather than beauty, they have always constituted a valuable heritage of cultural traditions and perhaps, the highest form in which art and architecture have expressed their mutual relationship. The relevance of art invests the globality of the world, but for the materials used with the sensitivity of sculpture, artificial and nature thought of and designed in the same way as brushstrokes on a canvas, for vegetation set like a palette, we could undoubtedly say that it is with the design of landscape architecture and its space that art has materialized in the service of those who live it. It is surely no coincidence that artists and sculptors approached landscape design, especially in the second half of the twentieth century, and worked with the idea of transforming places with supreme clarity, simplicity, and timeless beauty. Sculptors and artists, before architects, devoted part of their careers, to the search for the perfect form that could best express the dialogue between nature and culture, working the land as a stage, with materials in a reduced and archetypal way, and above all, transposing into architecture the compositional principles of art: proportion, order, compositional rhythm and ponderal symmetry, such as shapes, colors, light and shadow. For example, Noguchi's California Scenario, a 120-meter by 120-meter area in the middle of a shopping complex, enclosed by two glass-fronted office buildings and two 12-meter-high white walls that are part of an adjacent parking lot, in which the landscape architecture here has been transformed by the artist into a sculpture garden. The entire area, which draws from the entire repertoire of his many years of experience in Japanese garden art, is paved with rough stone slabs, with the unworked stone as a flat boulder, but also in its form as an idealized Platonic body; a stream flowing from a triangular wall of natural stone that plunges into a narrow waterway and meanders the area until it disappears under a recycled stone pyramid and evokes the richness of California. Or like Roberto Burle Marx's completely flat projects in which various elements, through color and composition, were used in the same way as a painter who looks

to the landscape for his works, also stating that “[is used] natural topography as a surface for composition and the elements of nature, minerals, and plants, as materials for the plastic organization, the same thing that other artists try to do on canvas with colors and brushes.”. His style is similar to that of Cézanne and Matisse and is significant for the play of colors and shapes rather than the subject matter. Still stating that “the juxtaposition of the plastic attributes of aesthetic movements with natural elements created the attraction for a new experience”. His Roof Garden for the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro designed in 1938 together with Oscar Niemeyer led by Lúcio Costa and with Le Corbusier as a consultant, remains one of the best examples of modern architecture in Brazil and among the artist’s best known. The relationship between these projects and art is undeniable, although closer to an abstract idea of nature than to its actual existence. It is perhaps for this reason, to recover the relationship of mimesis that had guided garden art from its earliest developments, that from the second half of the 20th century and the beginning of the 21st there was a change in trends and nature was observed and assumed as the raw material of design: not art to create a landscape, but landscape to create art. Land Art, Earth Art, and Environmental Art have not only fostered a renewed reading of place but have profoundly influenced designers and landscape architects in the way they look at nature and “make” art. Whether it is the earth erected in Michael Haizer’s colossal pyramids, towering in the American desert recalling Egyptian or pre-Columbian architecture or a straight line for Richard Long traced in a meadow by repeatedly walking one way and the other, lowering the grass under the weight of the body, these are all experiences of nature that express its relationship with art, reproducing it, but not in the image. But also the well-known Cretto di Gibellina by Alberto Burri is a work of environmental art, a memorial that encloses and preserves within itself, in physical and metaphorical terms, with a pour of white concrete and debris, the trace of the past and that reconstructs the alleys of the historic center of the town before the earthquake of January 15, 1968; or Arnaldo Pomodoro’s Urbino Cemetery project, as a kind of wound expressed in a sign in the ground with a powerfully expressive and communicative force and which, according to public opinion, would disfigure the hill on which it was to be built. Majestic works of art deeply rooted in the collective imagination, as important from an architectural and landscape point of view as in an artistic one. The projects mentioned here, like the examples given throughout this dissertation, have greater value when abstracted from their three-dimensionality and read according to their two-dimensional plane. As an art born in antithesis with the image that to be fully understood must return to its state of pure image. In fact, their meaning is only made by looking at them from above, from the point of view that might allow their interpretation and-as in this case-direct association with the artistic world. There are various ways of course to interpreting a landscape architecture design, but the process of decomposition by layer operation has been one of the most effective methods not only to understand the formation of the space operated by the designers, but also to understand what spirit was added to the area hosting the project, the identity given to the place, the aesthetics, the function, and more generally to communicate its meaning, the geometry that generated it and the artistic sense that was intended to be imprinted. Several times in various keys in pre-

vious chapters, the question of how artistic activity has inspired, conditioned and sometimes guided the formation of landscape architecture and how designers were inspired by the paintings in the realisation of their projects was approached. It was an objective that the thesis pursued by analyzing and comparing two completely antithetical geographic areas, proposing the reading and re-writing of the most significant projects from one and the other country, to look for in these, elements that could corroborate the main question of the thesis, that is, whether the connections between art and landscape architecture were simply assumptions or not. It was clear and “easy” to connect U.S. landscape architecture with paintings of avant-garde works, as there have been many studies conducted on the subject by leading critics of landscape architecture - Marc Treib and Gareth Doherty among them. However, it was less straightforward to operate the same methodology for Magyar landscape architecture works: not only the small number of examples, but also the scarcity of critical texts, made the objective complicated, but not entirely impossible. On the contrary, the sources found highlighted the complexity of landscape design and its multidisciplinary character that deserves more in-depth study. The analysis conducted made it possible to highlight that, although it is impossible to trace a universal project and design for landscape architecture, it is evident at the same time how the design process, gave rise to unique projects. Regardless of context or geographic scope, started from the definition of identical concepts taken from art, expressed in different ways and modes, and which, associated, gave rise to unique projects. Already discussed, for example, were the concepts of dynamism and staticity: elaborated by combining asymmetrical and never fixed parts, transformed into biomorphic forms without regularity taken from Abstractionism and Surrealism and translated into sinuous, curved, and rounded lines the former; entrusted to regular, symmetrical, pure forms derived from Constructivism the latter. By performing the reverse operation, that is, by starting from the project and breaking it down, reducing it to an image, we could obtain an artistic work that would further support the position of the thesis that art and landscape architecture are closely related and connected and have influenced each other. Since the 1950s especially, in different ways in Hungary as in the United States, new spaces have been created or existing ones reconverted into forms of beauty, and flexibility, important for their ability to absorb the oppositions and transformations of cities and activators of urban and social regeneration processes. It is true that the represented form drawing is fundamental in expressing the visual characteristics of the relationships between natural and artificial, organic and inorganic, simple and complex, symmetrical and asymmetrical, and so on. And that if colors, textures, or different sizes and materials are added to these characteristics, surprising, effective, functional spaces can be created. But it is also true that the concept, the most important starting point for designers in defining space, is the essential element in shaping first the idea and later the landscape architecture. And with abstract drawing, with a representation, therefore, rendered technical drawing, meaning and communication of knowledge is given. Each of the eight landscape architectures taken as case studies, in their shaping process gave shape to concepts concerning use, function, morphology, and available materials, but not only that, they gave meaning to a whole apparatus of cultural and artistic derivations that needed precisely representation to have con-

crete form. Their decomposition highlighted the presence of a basic geometry that, taken as the main idea and therefore as a concept, is proposed in a new critical key: reworked with colors and lines it would become a work of art. There is no scientific basis that would substantiate the direct connection between landscape architecture design and artwork, but only suppositions of obvious influences. Therefore, the proposed suggestion is to identify geometry and its components as a concept and rework it as an art form. In the proposals and still leaving the field open for possible future research, thus starting from the concrete and reaching the abstract, one can see how the breakdown by elements and the reduction to simplistic lines, squares, and rectangles of the project for Budapest's Etele Square, with the addition of the colors white, black, yellow, red and blue, gives shape to an image very close to Mondrian's paintings. While on the other hand, camping with colors the sinuous forms of the Kaiser Center Roof Garden project, the closeness to Jean Arp's works is undeniable. From representation to its construction, from the abstract to the concrete and vice versa, art has always interacted in various ways with landscape design, and it is for this reason that the tool of art has been chosen as the interpretive key of projects, also with a view to the design of contemporary spaces, which can thus rediscover beauty. In the volume edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell, *Landscape, natural beauty, and the art*, one can read an essay in which he says that *"the art of gardens – thriving in the 18th century – then withered away because it failed to become an avant-garde art."* But if he could rediscover its relationship with art in the design, if one could read in the images of parks and gardens the works that distinguished the nineteenth and twentieth centuries, perhaps one would rediscover that experience of nature that man has always sought, and one would reach today to a new landscape design, not an image of art, but a work of art itself.

Indice delle figure

In copertina:

Collage architettura del paesaggio a cura dell'autore:

Kep, Jakubik István,

Two Running Violet V Forms, Rober Irwin

Indice immagini | Capitolo 1

Fig. 1. Nemestudio, Museum of Lost Volumes, Collage in bianco e nero

<http://ossomagazine.com/filter/illustration/ILLUSTRAZIONE-I-collage-in-bianco-e-nero-di-Nemestudio#.YqjCjS8QN0s>

Fig. 2. Merce Cunningham performing on Anna Halprin's dance deck, California, 1957.

Anna and Lawrence Halprin (b. 1920, Winnetka, Illinois/b. 1915, New York; d. 2009)

https://www.documenta14.de/images/Halprin_Anna_Merce_Deck_dan.jpg.1440

Fig. 3. American Society of Landscape Architecture, Logo

<https://www.asla.org>

Indice immagini | Capitolo 2

Fig. 1. Sistemazione paesaggistica, François Roche, DSV & Sie, Maïdo, Isola della Reunión, Francia 1997

“Land Arch”, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme n.217

Fig. 2. Veduta Colline di Gellért - Budapest, Ungheria

<https://metropol.hu/budapest/jancso-miklos-100-eves-nosztalgia-villamos-470967/>

Fig. 3. Veduta Monte Rushmore - Dakota del Sud, Stati Uniti

<https://www.libertarianism.org/publications/essays/our-greatest-presidents>

Fig. 4. Quartiere operaio nel centro di Londra, Gustave Doré, 1872

<https://opinionedellacastagna.wordpress.com/2017/05/16/la-riqualificazione-urbana-un-strategia-per-dare-vita-al-passato/>

Fig. 5. Veduta dell'Isola Margherita, Budapest, Ungheria

Fig. 6. Vaux-le-Vicomte, André Le Nôtre, Parigi, 1656-1661

<https://www.pinterest.it/pin/437552920026266191/>

Fig. 7. Vaux and Olmstead Map of Prospect Park, 1870

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1870_Vaux_and_Olmstead_Map_of_Prospect_Park,_Brooklyn,_New_York_-_Geographicus_-_ProspectPark-bishop-1870.jpg

Fig. 8. Joseph Paxton, Birkenhead Park, 1847

Changing Visions of the City Park Designs and Analysis of Design Approaches and Principles, Thesis for: Master of Science

Fig. 9. C. C. Lorenz Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst 5 Bde, 1779-1785

<https://www.kettererkunst.de/result.php>

Fig. 10. Schema dell'autore oasi di natura in città

Fig. 11. Schema dell'autore natura urbanizzata

Fig. 12. Schema a cura dell'autore. Giardino pittoresco

Fig. 13. Asher Durand, Kindred Spirits 1839

<http://hudsonvalleygeologist.blogspot.com/2012/05/day-7-north-lake.html>

Fig. 14. Laurens Scherm, Fountain with the letters W and M intertwined at Palace Het Loo, 1689-1701

<https://www.aronson.com/delftware-baroque-garden/>

Fig. 15. St James's Park and the Mall, Olio su tela, Attributed to British School, 18th century

<https://us.toa.st/blogs/magazine/play-protest-pelicans-garden-museum>

Fig. 16. Orczy Kert, Bernhard Petri, Budapest, 1794

Ludovica Academy Street map 1884

Fig. 17. Margaret Island, Budapest

<https://dailynewshungary.com/lmp-blasts-margaret-island-tree-cutting-for-tennis-stadium/>

Fig. 18. Schema dell'autore National Survey, Thomas Jefferson

Fig. 19. Map of the Central Park, Frederick Law Olmsted, Calvert Vaux, New York, 1868

https://betterwaterfront.org/wp-content/uploads/2019/01/1868_Vaux_%5E_Olmstead_Map_of_Central_Park_New_York_City_-_Geographicus_-_CentralPark-Central-Park-1869-1.jpg

Fig. 20. Central Park, New York

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Central_Park_New_York_City_New_York_17.jpg

Fig. 21. Városliget, Christian Heinrich Nebbien, Budapest, 1813

Limits of ecological load in public parks – On the example of városliget

Fig. 22. Városliget Park, foto dell'autore

Fig. 23. Keresztély Ilsemann, Il piano regolatore di Népliget a Budapest

Fig. 24. Complesso residenziale di via XIV Róna, Budapest. Il cortile è stato sostituito da campi da gioco all'interno dell'isolato

Google Earth

Fig. 25. Budapest XI. distretto, Villányi út 65. edificio residenziale, 1953, progetto di giardino di Mócsényi – Némethné

Google Earth

Fig. 26. Cortile del Castello di Budapest

Kinga Szilagyí, The renewal and development of Hungarian landscape architecture in time of modernist movement – Theory and practice of Imre Ormos

Fig. 27 - 29. Ridisegno dei giardini dei cortili del Castello di Budapest

Kinga Szilagyí, The renewal and development of Hungarian landscape architecture in time of modernist movement – Theory and practice of Imre Ormos

Fig. 30. Imre Ormos, Villa di Károly Sándor, Budapest

Karlóciné Bakay Eszter, Lakótelepek Szabadtérelépítészete 1945 – 1990 Között Budapest Példáján

Fig. 31. Dan Kiley, Miller Garden, 1953-1957

<https://www.sevendaysvt.com/vermont/touring-exhibit-illuminates-career-of-landscape-architect-dan-kiley/Content?oid=27370660>

Fig. 32. Szent Gellért szobor, Collina di Gellért

https://www.wellnesstips.cz/turisticke-zajimavosti/budapest-citadela_84_1.html

Fig. 33. Thomas D. Church, Donnell Garden,

<https://www.pacifichorticulture.org/articles/el-novillero-revisited/>

Fig. 34. James C. Rose, Zheutlin, 1956

A.M. Vissilia, Bioclimatic lessons from James C. Rose's architecture

- Fig. 35.** Imre Ormos, Giardino della Casa della cultura
Imre Jámbor, A kertépítészet történetébe
- Fig. 36.** Imre Ormos, Giardino della casa di famiglia
Imre Jámbor, A kertépítészet történetébe
- Fig. 37.** Béla Rerrich, Dóm térre, 1930
<https://csmue.wordpress.com/2021/06/23/gondolatok-szeged-varosepiteszete-rol-iii-resz-vamosy-ferenc/>
- Fig. 38.** Central Park, New York
<https://frontierenews.it/wp-content/uploads/2020/06/robberies-serious-crimes-spike-in-central-park-this-year.jpg>
- Fig. 39.** Városliget, Budapest
<https://i.pinimg.com/originals/c2/48/13/c24813931b67e646268a075b5fb10acc.jpg>
- Fig. 40.** Gellért-hegy, Budapest
https://hu.wikipedia.org/wiki/Szent_Gellért-szobor
- Fig. 41.** Lawrence Halprin, Keller Fountain, Portland, 1970
<https://i.pinimg.com/originals/2f/7a/bd/2f7abdf982d15f3a741278be8f2cbec2.jpg>
- Fig. 42** Imre Ormos, Villa in Via Csalán
Fortepan
https://index.hu/fortepan/2019/03/24/meno_modern_villakertek_vilaghaboru_elotti_magyarorszagon/
- Fig. 43.** Garrett Eckbo, ALCOA Forest Garden
Marc Treib, Landscapes transitional, modern, modernistic, modernist
- Fig. 44.** James Corner, High Line, New York
<https://www.espazium.ch/it/attualita/architettura-e-biodiversita>
- Fig. 45** Infópark, Budapest
<https://www.infopark.hu>
- Fig. 46.** Robert Irwin, Central Garden, Getty Museum
<https://www.getty.edu/visit/center/top-things-to-do/gardens/>
- Fig. 47.** Emscher Park Plan
<http://www.garciabarba.com/cppa/arte-industrial-iba-emscher-park/?lang=it>
- Fig. 48.** Millenáris Park, Budapest
<https://landezine.com/millenary-park-by-ujirany-new-directions/>
- Fig. 49.** Richard Haag, Gas Work Park, Seattle
<https://seattle.curbed.com/2019/4/12/18306264/gas-works-park-environmental-history>
- Fig. 50.** Millenáris Park, Budapest
https://www.ujiroda.hu/sites/ujiroda.hu/files/irodakepek/c_epulet_4.jpg
- Fig. 51.** Richard Haag, Gas Work Park, Seattle
https://pbs.twimg.com/media/DkAdtIqX4AA_QyV.jpg:large

Indice delle figure | Capitolo 3

- Fig. 1.** René Magritte, La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), 1929, olio su tela, 60 × 81 cm Los Angeles County Museum of Art
<https://artslife.com/2022/02/08/straniamento-della-pipa-di-magritte-dallarte-concettuale-alla-fellatio/>
- Fig. 2.** A magazine illustration of a planned public garden in Boston, 1853. Library of Con-

gress, Washington, D.C.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veues_des_Plus_Beaux_Lieux_de_France_et_d%27Italie_%26_Les_Places,_Portes,_Fontaines_de_Paris_%26_Veue_de_Rome_et_des_Environs_MET_DP105011.jpg

Fig. 3. Tivadar Kosztka Csontváry, Ruins of Greek Theatre at Taormina, 1904-1905, Hungarian National Gallery

https://el.m.wikipedia.org/wiki/Αρχείο:Csontváry_Kosztka,_Tivadar_-_Ruins_of_the_Greek_Theatre_at_Taormina_-_Google_Art_Project.jpg

Fig. 4. Taormina - The Mediterranean by Jeannie Phan

<https://www.pinterest.nz/pin/703828247988647180/>

Fig. 5. Sketch

Elizabeth Boult & Chip Sullivan, Illustrated History of Landscape Design

Fig. 6. Esempi di alberi e arbusti.

T. Porter, S. Goodman, Manuale di tecniche grafiche, Milano 1988

Fig. 7. Indagini territoriali e ambientali, cartografia tematica informatizzata e GIS

Fig. 8. Veduta dell' Arco di Tito, Giovanni Battista Piranesi, 1748

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arch_of_Titus_etching_by_Laura_Piranesi_c._1780.jpg

Fig. 9. Paul Cézanne, Landscape. Road with trees in Rocky Mountains

<https://artsandculture.google.com/asset/landscape-road-with-trees-in-rocky-mountains/1QHHYmLBFgOI7w?hl=it&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.556123195557545%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.6787280537868634%2C%22height%22%3A1.2374999999999998%7D%7D>

Fig. 10. Melo in fiore, Piet Mondrian, 1912

<https://www.blendspace.com/lessons/FzyHyZBL0EdBkQ/art-i-cubism-to-deconstructionism>

Fig. 11. Disegno a cura dell'autore

Fig. 12. László Moholy-Nagy, Composition QVIII, 1922, Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna

<https://i.pinimg.com/736x/71/5c/0d/715c0d4bb73791a22b12065df5ab7b81--laszlo-moholy-nagy-architectural-drawings.jpg>

Fig. 13. James Corner, Landscape's cultural agency diagram, 1996

J. Corner, The Landscape Imagination, James corner and Alison Bick hirsch, editors, Princeton Architectural Press new York, 2010

Fig. 14. Camera oscura

https://www.lascuolaopensource.xyz/content/didattica/73-fotografia-analogica/darkroom_1.jpg

Fig. 15. Specchio di Claude

<https://lucailprof.wordpress.com/2016/01/>

Fig. 16. Ansel Adams, photos

<https://wallpaperaccess.com/famous-photography>

Fig. 17. Ansel Adams, photos

<https://www.studiolightroom.es/ansel-adams/>

Fig. 18. f24, Redwoods, Bull Creek Flat, Northern California. 1960ca.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262549>

Fig. 19. f24, Dead Oak Tree, Sierra Foothills, 1938

<http://intpicture.com/ansel-adams-i-ego-pejzazhi/036-dead-oak-tree-sierra-foothills-1938/>

- Fig. 20.** Alain Resnais, director. Last Year at Marienbad, 1961
- Fig. 21.** L'innaffiatore innaffiato dei fratelli Lumiere 1895
- Fig. 22.** Michelangelo Antonioni, La notte, 1961
- Fig. 23.** Peter Farrelly, Green Book, 2018
- Fig. 24.** John Ford, I cavalieri del Nord Ovest, 1949
- Fig. 25.** Simon Bushell, architetto del paesaggio, Land Design Partnership Pty. Ltd
https://www.yourkingstonyoursay.com.au/eldersthsouthreserve?tool=news_feed
- Fig. 26.** Lawrence Halprin sketch
<https://www.youtube.com/watch?v=RTnXbpuR4rw>
- Fig. 27.** Il giardino della tomba di Nebamon XVIII Dinastia
<https://djedmedu.wordpress.com/2017/05/03/luxor-scoperto-per-la-prima-volta-un-giardino-funerario/>
- Fig. 28.** Paul Brill, Paesaggio con Mercurio e Argo, 1606
<https://wikioo.org/it/paintings.php?refarticle=8Y3UL3&titlepainting=Fantastic%20Landscape&artistname=Paul%20Bril>
- Fig. 29.** Claude Lorrain, Landscape with Nymph and Satyr Dancing, 1641, Toledo Museum of Art
https://gl.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Claude_Lorrain_020.jpg
- Fig. 30.** Claude-Joseph Vernet's, A Shipwreck in Stormy Seas
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude-Joseph_Vernet_-_A_Shipwreck_in_Stormy_Seas_\(Tempête\)_-_c_1773_-_National_Gallery_UK.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude-Joseph_Vernet_-_A_Shipwreck_in_Stormy_Seas_(Tempête)_-_c_1773_-_National_Gallery_UK.jpg)
- Fig. 31.** Henri van de Velde, Garden in Kalmhout, 1892
<https://www.wikiart.org/en/henry-van-de-velde/garden-in-kalmthout-1892>
- Fig. 32.** Pablo Picasso, Fabbrica a Horta ed Ebro, 1909
<https://insidethestaircase.com/2016/02/15/cubismo-approfondimento/>
- Fig. 33.** J. Rocque, pianta incisa e vedute di Chiswick, Middlesex, Inghilterra, 1736
 J. Corner, The Landscape Imagination, James corner and Alison Bick hirsch, editors, Princeton Architectural Press new York, 2010
- Fig. 34. Disegni della strada della regione ungherese di Kiskunfélegyháza**
Foto dell'autore
- Fig. 35.** Frederick Edwin Church, Twilight in the wilderness, 1860
 Elizabeth Boult & Chip Sullivan, Illustrated History of Landscape Design
- Fig. 36.** Maticska, Nagybányai táj
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maticska_Nagybányai_táj.jpg
- Fig. 37.** Mihály Munkácsy, Paesaggio di Colpachi con mucche, 1880
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Munkácsy_Mihály_-_1880-as_évek_-_Colpachi_táj_tehenekkel.jpg
- Fig. 38.** Károly Markó, Visegrád, 1826
https://be.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Markó,_Károly_-_Visegrád_-_Google_Art_Project.jpg
- Fig. 39.** Tornyai János Őszi reggel, 1907
https://www.hung-art.hu/tajkepek/oszi_reg.jpg
- Fig. 40.** Gyula Rudnay, Nagybányai utca, 1921
<https://www.hung-art.hu/tajkepek/nagybabo.jpg>
- Fig. 41.** Andrew Wyeth, Evening At Kuerners, 1970
<https://www.wikiart.org/en/andrew-wyeth/evening-at-kuerners>
- Fig. 42.** Grant Wood, Stone City, Iowa, 1930

https://arthive.com/it/grantwood/works/379510~Stone_City_Iowa

Fig. 43. Thomas Hart Benton, Chilmark Landscape, 1922

https://hirshhorn.si.edu/search-results/?edan_search_value=Thomas+Hart+Benton#-detail=http://hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=hmsg_86.322

Fig. 44. Georgia O’Keeffe, Black Mesa Landscape, 1930

<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/03/mostra-georgia-okeeffe-icona-di-stile-brooklyn-museum-new-york/attachment/georgia-okeeffe-black-mesa-landscape-1930/>

Fig. 45. Edward Hopper, Gas, 1940

<https://dhelicat.com/Blog/commentaires-sur-hopper-au-grand-palais-2-2/>

Fig. 46. László Paál, Forest at Fontainebleau, 1876

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paál_László_-_1876_-_Forest_at_Fontainebleau.jpg

Fig. 47. Ben Shahn, Landscape with tree

http://www.artnet.com/artists/ben-shahn/landscape-with-tree-_eGuv5uXaktV1CwyQYD-5VQ2

Fig. 48. Szinyei Pál Merse, Prati di papaveri, 1902

https://arthive.com/fr/artists/65430~Pl_Szinyei_Merse/works/360263~Poppy_prs

Fig. 49. David Hockney, Canyon di Nichols, 1956

<https://wikioo.org/ko/paintings.php?refarticle=9H5QU7&titlepainting=Nichols%20canyon&artistname=David%20Hockney>

Fig. 50. János Thorma, Summer Landscape, 1930s

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thorma_Summer_Landscape_1930s.jpg

Fig. 51. Iványi Grünwald Béla, Nagybányai táj a Gutinnal

<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/i/ivanyi/index.html>

Fig. 52. István Réti, Nagybányai táj, 1900

<https://www.hung-art.hu/frames.html?/magyar/r/reti/muvek/index.html>

Fig. 53. Louisa Davis Minot, Niagara Falls, 1818

https://arthive.com/sl/artists/79855~Louise_Davis_Minot/works/556772~Niagara_Falls

Fig. 54. Frederic Edwin Church, Niagara, 1857

https://arthive.com/sl/artists/1250~Frederick_Edwin_Church/works/251696~Ecuador

Fig. 55. Alber Bierstadt, Among the Sierra Nevada, California, 1868

<https://artsandculture.google.com/asset/among-the-sierra-nevada-california/IQE1CY9yRfy5A?hl=it>

Fig. 56. Thomas Cole, The Oxbow, View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, After a Thunderstorm

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:View_from_Mount_Holyoke,_Northampton,_Massachusetts,_after_a_Thunderstorm—The_Oxbow_MET_DP-12550-001.jpg

Fig. 57. Horacé Bénédict de Saussure, Veduta circolare delle Alpi dalla cime del Buet, 1776
S. Bordini, Storia del Panorama, Roma, 1984 in M.G. Cianci, La rappresentazione del paesaggio. Metodi, strumenti e procedure per l’analisi e la rappresentazione del paesaggio, Firenze, 2008

Fig. 58. Monument of Saint Gerard as seen from Döbrentei Square, early 20th century postcard /

HU BFL XV.19.d.2.b 453

Fig. 59. Garrett Eckbo, Robert Royston, Platt Garden. Axonometric view. Oakland, 1946

ca.

<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft6g50073x&chunk.id=0&doc.view=print>

Fig. 60. Small Gardens in the City. Axonometric studies. Student project at Harvard University, 1937.

Ink on tracing paper.

<https://www.pinterest.es/pin/311100286761645225/>

Fig. 61. James Corner, Planting Diagram, Taking Measures Across the American Landscape, 1996

Fig. 62. Marc'Antonio dal Re, Veduta complessiva della villa di Archinto a Robecco sul Naviglio, 1726

M. Treib, Representing Landscape Architecture, Taylor & Francis, 2008

Fig. 63. Lovejoy Fountain Sketch, Lawrence Halprin

<https://www.tclf.org/sites/default/files/microsites/halprinlegacy/ira-keller-forecourt-fountain.html>

Fig. 64. Kiley Garden (originally NationsBank Plaza), 1986-88, Tampa, FL

<https://www.tclf.org/sites/default/files/microsites/kiley-legacy/KileyGarden.html>

Indice delle immagini | Capitolo 4

Fig. 1. Garrett Eckbo, sketch

Fig. 2. Thomas Cole, The Pic-Nic, oil on canvas, 1846.

Brooklyn Museum, New York.

Fig. 3. Central Park, New York

https://assets.centralparknyc.org/media/images/_1650x767_crop_center-center_none/Sheep-Meadow-May-2018_58.jpg

Fig. 4. Markó Ferenc, Az acsai Prónay-kastély, 1858, olaj, vászon, 58 × 107 cm, Magyar Nemzeti Galéria

Fig. 5. Klösz György, Ungheria, Budapest XIV, Városligeti körönd.

La foto è stata scattata dopo il 1896. Fortepan / Archivio della città di Budapest

Fig. 6. The vocabulary of spatial design, sketches

J.O. Simonds, Landscape Architecture, 1961 in J. Brown, The Modern Garden, Thames & Hudson, London, 2000

Fig. 7. Gabriel Guevrekian, Conceptual painting, Jardin d'Eau et de Lumière.

From Jardins de Marrast (Paris: Editions d'art Charles Moreau, 1926), Paris, 1925. Image from Gabriel Guevrekian: The Elusive Modernist.

Fig. 8. Gabriel Guevrekian, Jardin d'Eau et de Lumière, Parigi, 1925

<https://www.modalitademode.com/blog/wp-content/uploads/2014/05/photo7.jpg>

Fig. 9. Theo van Doesburg, Rhythm of a Russian Dance, 1918

<https://www.moma.org/collection/works/78948>

Fig. 10. Dan Urban Kiley, Tampa

<https://i.pinimg.com/originals/8f/fb/cb/8ffbc2e3dab02bbd7df8dcf951d9a87.jpg>

Fig. 11. Pierre-Émile Legrain, Tachard Garden

La Celle-Saint Cloud, Paris, France, 1924

Fig. 12. Garrett Eckbo, Jones Garden, Ontario, 1940s

Documents Collection, UC Press E-Books Collection, 1982-2004

Fig. 13. Wassily Kandinsky, *Composition VIII*, 1923

https://it.wikipedia.org/wiki/Composizione_VIII#/media/File:Vassily_Kandinsky_1923_-_Composition_8_huile_sur_toile_140_cm_x_201_cm_Musée_Guggenheim_New_York.jpg

Fig. 14. Harrison & Abramowitz, architects, Burden garden. Plan. Westchester County, New York, 1945.

Ink on tracing paper. Documents Collection, UC Press E-Books Collection, 1982-2004

Fig. 15. László Moholy-Nagy, Spirali

https://arsity.com/wp-content/uploads/2020/05/07.-Moholy-Nagy-László-Spirali_-600.jpg

Fig. 16. Imre Ormos, Garden of Ernő Mihályfi, 1948

Fig. 17. Robert Smithson, Spiral Jetty

Vik Muniz, Spiral Jetty after Robert Smithson, from the series Brooklyn, NY, 1997

Fig. 18. Michael Haizer, City

LOOM GALLERY, BEYOND MUD AND STONES

Fig. 19. TÁJÉK, Iron Flowers,

Lépték-Terv Tájépítész Iroda

Fig. 20. Peter Walker, 9/11 Memorial, New York, 2004

<https://www.archdaily.com/272400/national-september-11-memorial-handel-architects-with-peter-walker>

Fig. 21. Mihály Mőcsényi, Prometheus Park, 1977

https://s3.eu-central-1.amazonaws.com/kozterkep/photos/d92a7c8e195e3213720641172133724_1.jpg

Fig. 22. Mihály Mőcsényi, Feneketlen-tó, Budapest, 1958

Foto d'archivio del lago Feneketlen, https://szubkult.blog.hu/2017/08/29/igy_valt_az_egyor_mocsaras_terulet_kellemes_parkka_archiv_fotok_a_feneketlen-torol

Fig. 23. Laurie Olin, The National Veterans Memorial and Museum, Columbus, Ohio

<https://www.theolinstudio.com/laurie-olin>

Fig. 24. Garrett Eckbo, project sketch

M. Treib, The Social Art of Landscape Design

<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft6g50073x&chunk.id=d0e92&toc.id=d0e92&brand=ucpress>

Indice delle immagini | Capitolo 5

Fig. 1. Walter Hood, Autry National Center, Los Angeles, California, 2006

M. Treib, Representing Landscape Architecture, Taylor & Francis, 2008

Fig. 2. Isamu Noguchi, California Scenario

https://ghosty-production.s3.amazonaws.com/fotospot_spots/Noguchi-Garden-Fotospot_8e587d04db3211869bf3885278a4e526/large.jpg

Fig. 3. Roberto Burle Marx, Giardino pensile

<https://media.tacdn.com/media/attractions-splICE-spp-674x446/06/75/93/8d.jpg>

Fig. 4. Alberto Burri, Cretto di Gibellina

<https://www.sicilianmagpie.com/wp-content/uploads/2019/09/gibellina2.jpg>

Fig. 5. Arnaldo Pomodoro, Cimitero di Urbino

<https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2016/12/Arnaldo-Pomodoro-Progetto-per-il-nuovo-cimitero-di-Urbino-1973-photo-Antonia-Mulas.jpg>

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia, catalogata per argomenti al fine di restituire una base di lavoro che possa essere facilmente ampliata nel tempo, tiene in considerazione tutte le tematiche che sono state affrontate nel corso della ricerca e non ha alcuna pretesa di esaustività circa gli argomenti trattati.

Panoramica della formazione in architettura del paesaggio

- Átjárom, *Interdiszciplináris Folyóirat, Téren és réten (Városi parkok és zöldövezetek)* – rivista interdisciplinare, Su piazza e prato (parchi urbani e cinture verdi), 2014
- Berrino A. e Buccaro A., *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Costruzione, descrizione, identità storica*, Tomo I, CIRICE Editore, 2018
- Birli B., *From professional training to academic discipline — The role of international cooperation in the development of Landscape architecture at higher education institutions in Europe Vienna*, TU Wien Fachbereich Landschaftsplanung und Gartenkunst, 2016
- Blankenship F. essay, *Reading Landscape: Mid-Century Modernism and the Landscape Idea*, University of Massachusetts Amherst, 2011
- Boultis E. & Sullivan C., *Illustrated History of Landscape Design*, John Wiley & Sons, Inc., 2010
- Brown J., *The Modern Garden*, Thames & Hudson Ltd, London, 2001
- Corner J. (a cura di), *The Landscape Imagination*, Collected Essay of James Corner 1990-2010, Princeton Architectural Press, New York, 1° edizione, 2014
- D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, V Edizione, Biblioteca di Cultura Moderna, 2001
- DeLue R.Z. & Elkins J., *Landscape Theory*, Taylor&Francis Group, New York and London, 2008
- Granasztói O., *Szèphalom - The Utopia of an English Garden*, 2019
- Jakob M., *Il paesaggio*, Il Mulino, 2009
- Lambertini A., *Fare parchi urbani. Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa*, Firenze University Press, 2006
- Lapadula B.F., *Giardini e Paesaggi nella storia. Una guida ragionata e bibliografica*, Pioda imaging Edizioni, 2018
- Metta A., *Paesaggi d'autore: il Novecento in 120 progetti*, Alinea Editrice, 2008
- Moore C.W., Mitchell W.J, Turnbull JR. W., *La poetica dei giardini*, Franco Muzzio Editore, 1999
- Schama S., *Paesaggio e memoria*, Mondadori editore, 1995
- Tovoli C., *Giardini nel tempo dal mito alla storia*, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della regione Emili-Romagna
- Treib M., *The Architecture of Landscape, 1940-1960*, Penn Studies in Landscape Architecture, 2002
- Turri E., *Il paesaggio come teatro*, Biblioteca Marsilio, longanesi, 1979
- Van Den Toon M., *The historic garden heritage of Central and Eastern Europe and new challenges for landscape architecture*, 4D Journal of Landscape Architecture and Garden Art/ NO. 49
- Venturoli S., *Il paesaggio come testo. La costruzione di un'identità tra territorio e*

memoria nell'area andina, CLUEB, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2004

- Zagari F., *L'architettura del giardino contemporaneo*, Arnoldo Mondadori Editore, De Luca Edizioni d'arte, Milano-Roma, 1988

Architettura del paesaggio nel contesto americano

- Birnbaum C.A., Crowder L.E., *Pioneers of American Landscape Design*, U.S. Department of the Interior National Park Service, Cultural Resources, Washington, D.C., 1993

- Corner J., *Taking Measures Across the American Landscape*, Yale Univ Pr, 1° edizione, 2014

- Eckbo G., *Landscape for living*, New York: Architectural Record with Duell, Sloan & Pearce, 1950

- Eckbo G., *The art of home landscaping. How to plan, build, and plant to achieve useful and beautiful outdoor space for living*, Published by F.W. Dodge Corporation, New York, 1956

- Forte F., *Il sogno del giardino. Paesaggi invisibili americani*, Massa Editore, 2010

- Karson R., Jane Roy Brown, Sarah Allaback, Warren H. Manning: *Landscape Architect and Environmental Planner*, Library of MARican Landscape History, 2017

- Kiley D. and Amidon J., *Dan Kiley in His Own Words: America's Master Landscape Architect*, Thames & Hudson Ltd, 1999

- Kiley D. and Amidon J., *Dan Kiley: The Complete Works of America's Master Landscape Architect*, Boston, New York, Bulfinch Pr; 1° edizione, 1999

- Kiley D., *The Early Gardens*, Princeton Architectural Press, 1999

- Garosci T. e Maggi M., *Paesaggi Culturali negli Stati Uniti – Pratica e teoria nel dibattito contemporaneo*, IRES Piemonte, 2002

- Marshall T., *Central Park. Origini, declino e rinascita*, Milano, 1991

- Mumford L., *Frederick Law Olmsted in The Brow Decades. A Study of the Arts in America, 1865-1895*, Harcourt Bace and Co., New York, 1931

- Pettena G., *Olmsted. L'origine del parco urbano e del parco naturale contemporaneo*, Cataloghi Centro Di, 1996

- Simo M., *100 Years of Landscape Architecture Some Patterns of a Century*, ASLA press, 1999

- Treib M., *Garrett Eckbo: Modern Landscapes for Living*, Univ of California Pr; Revised ed. Edizione, 2005

- Treib M., *Modern Landscape Architecture: A Critical Review by Marc Treib*, The MIT press, 1992

- Treib M., *Thomas Church, Landscape Architect: Designing a Modern California Landscape*, William K Stout Pub, 2004

- Tunnard C., *Gardens in the modern landscape*, The Architectural Press, 1938

- Walker P., *Invisible Gardens: The Search for Modernism in the American Landscape*, MIT Press, 1996

- Walker P., *Minimalist Gardens*, Washington, DC, Spacemaker Press, 1997

- Zapatka C., *Architettura del Paesaggio Americano*, Quaderni di Lotus n°21, 1995

Architettura del paesaggio nel contesto europeo e ungherese

- 4D, Journal of Landscape Architecture and Garden Art/ NO. 55-56, 2020
- Bakay Eszter K., *Szemelvények/mozaikok Magyarország Kert – és Szabadtérépítészetéből 1950-Től 1990-Ig*, Nemzeti Kulturális Alap, [manoscritto] 2012
- Cerami G., *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Editori Laterza, 1996
- Cornaglia P., *Budapest. Architettura, città e giardini tra XIX e XX secolo*, Celid Editore, 2014
- Csemez A., *Landscape Architecture in Higher Education*, 25th Anniversary of the Faculty of Landscape Architecture and Urbanism, (a cura di) Csima P., Fekete A., Jámor I., Schneller I., Szent István Egyetem Tájépítészeti és Településtervezési Kar, 2018
- Csepely-Knorr L., *Barren places to public spaces — A history of public park design in Budapest 1867-1914*, Budapest, I. Kenyeres, 2016
- Csepely-Knorr L., *The artistic and social role of public gardens: Béla Rerrich and the renewal of public park design in early twentieth-century Hungary*, Journal of Landscape Architecture, 2020
- Hungarian Association of Landscape Architects, *2015: LandscapeOdyssey*, 2015
- Jámor I., *Bevezetés a Kertépítészet Történetébe*, Budapest, 2009
- Katalin T., *Uradalmi Kertészetek A 19. Századi Magyarországon - Estate Gardens in 19th century Hungary*, [Tesi di dottorato], 2017
- Kinga S., *The renewal and development of Hungarian landscape architecture in time of modernist movement –Theory and practice of Imre Ormos*, Corvinus University of Budapest, Faculty of Landscape Architecture, H-1118 Budapest, Villányi út 29-43
- Ormos I., *Városi zöldterületeink negyedszázados fejlődése – Lo sviluppo dei nostri spazi verdi urbani in un quarto di secolo*, 1971
- Szilagyi K., *The renewal and development of Hungarian landscape architecture in time of modernist movement Theory and practice of Imre Ormos*, Conference ECLAS, 2004

Rappresentazione del paesaggio

- András K., *A Tájkep Genezise, A festői eszközök vizsgálata a modern magyar festészetben*, DLA, Értekezés Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2016
- Cantrell B. & Michaels W., *Digital drawing for Landscape Architecture: Contemporary Techniques and Tools for Digital Representation in Site Design*, John Wiley & Sons, Inc, 2010
- Cianci M.G., *La rappresentazione del Paesaggio - Metodi, strumenti e procedure per l'analisi e la rappresentazione del paesaggio*, Alinea Editrice, 2008
- Colonnese F., *Il disegno per l'ambiente, Quaestio. Studi e ricerche per il disegno e la documentazione dei beni culturali*, Maggio 2007
- Eplényi A., *Oláh B.C., A tájépítészet grafikai nyelve — The language of landscape sketching*, Budapest, Faculty of Landscape architecture and Urbanism, Szent István University, 2019
- Eplényi A., *A táj mintázai — Patterns of landscape*, 4D Journal of Landscape Architecture and Garden Art, 2015, #37
- Gyöngyvér H., *A Magyar Festészet története fiataloknak*, Holnap Kiadó, 2016
- Könyvek S., *XIX-XX. Century Hungarian Painting, Pannon-Literatúra Kft.*, 2007

- Leonardi N., *Il paesaggio Americano dell'Ottocento: pittori, fotografi e pubblico*, Donzelli Editore, 2003
- Matlock E., *La ricerca della forma appropriata: il rapporto tra architettura del paesaggio e arte in tre periodi di tempo*, Master in Architettura del Paesaggio, Università del Texas di Arlington, 2008
- Novak B., *Nature and Culture. American Landscape and Painting. 1825-1875*, Oxford University Press, 2007
- Pizzoni F., *The Garden: A History in Landscape and Art*, New York. Rizzoli International Publications. Inc. 1997
- Salerno R., *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Guerini e Associati, Milano, 1995
- Treib M., *Representing Landscape Architecture*, Taylor & Francis Group, London and New York, 2008
- Vitta M., *Il paesaggio, una storia fra natura e architettura*, Einaudi, Torino 2005

Rappresentazione, disegno e comunicazione

- Aa. Vv., *Territori e Frontiere della rappresentazione*, Gangemi Editore, 2017
- Catherine Dee, *To Design Landscape_Art, Nature & Utility*, Routledge, Taylor & Francis Group, 2012
- Cosgrove D. E. & S. Daniels (eds.), *The iconography of landscape — Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2008
- Gombrich E. H., Hochberg J., Black M., *Arte, percezione e realtà. Come pensano le immagini*, Nuovo Politecnico 103, Einaudi Editore, 1978
- Gombrich E. H., *The image and the eye — Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon, 1982
- Granata P., *Mediabilia. L'arte e l'estetica nell'ecologia dei media*, Logo Fausto Lupetti Editore, Bologna, 2012
- Kepes G., *Il linguaggio della visione*, Edizioni Dedalo, 1986, IV Edizione
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, The MIT Press, 1964
- Niccoli A., *Enciclopedia dell'arte Tumminelli*, vol. VII, 1974
- Passuth K., *A nyolcak festészet*, Corvina Kiadó, 1967
- Salerno R. (a cura di), *Teorie e tecniche della rappresentazione contemporanea*, Maggioli Editore, 2011
- Socco C., *Semiotica e Progetto del paesaggio*, 2010

SITOGRAFIA

- <https://fortepan.hu/hu/>
- <https://www.tclf.org>
- <https://www.asla.org>
- <https://landezine.com>
- <https://tjnk.szie.hu/en/faculty/4d-scientific-journal>
- <https://www.iflaworld.com/the-profession>

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Aa.Vv., *Encyclopedia of Gardens: History and Design*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001
- Alföldy G., *Historical Revivalism in Hungarian Country House Gardens between 1880 and 1930: An Exploration and Analysis*, Acta Historiae Artium, 2007
- Andras K., *A Tajkep Genezise, A festoi eszkozok vizsgalata a modern magyar festeszetben, ertekezes*, Moholy-Nagy Muvészeti Egyetem, 2016
- Augè M., *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano, 2009
- Baiges M.M, *Il camouflage mimetico e il problema della rappresentazione pittorica*, 2016
- Bakay E., Szilágyi K. , *The Values of Late-Modern Landscape Architecture In View Of Mihály Mőcsényi's Public Park Design*, 4D Landscape Magazine
- Bakay E., Zajacz V., Szilágyi K., *Late-modern Landscape architectural heritage – Budapest's JuBiLee Park at 50 Years*, 4D/42
- Benedek E., *A Margitsziget eladó*, FL, 1894
- Berger A., *Drosscape: Wasting Land in Urban America*, New York: Princeton Architectural Press, 2006
- Bobrowski M., *Scenic Landscape Protection Under the Police Power*, 1995
- Bressler E., *Chronological summary, history of the Department of Landscape Architecture*, Cambridge, Mass., Department of Landscape Architecture, Harvard University, 1970
- Bruzzone P., Vignola P., (a cura di), *Margini della filosofia contemporanea*, Orthotes, Napoli-Salerno 2013
- Clifford D., *A History of Garden Design*, Frederick A. Praeger, NY, 1963
- Cognato A., *Le origini del paesaggio*, Lapsus, 2018
- Colomban, L., *Anna E Lawrence Halprin: Il Ciclo RSVP*, danzaericerca 2017
- Corbellini G., *Il caos come occasione progettuale*, Architettura Intersezioni n.5, gen. 1997
- D'Angelo P., *Immagine contro Natura*, in Ri-vista del Dottorato, Ricerche per la progettazione del paesaggio. Anno 2 - #1, gennaio/giugno 2004, Firenze University Press
- E. Dell'agnese, *Nuove geografie di confine*, FrancoAngeli, 2014
- D'Onofrio A., *Razza, sangue e suolo. Utopie della razza e progetti eugenetici nel rursalismo nazista*, 2007
- David F., *Exposition Internationale des arts Décoratifs et Industriels Modernes, Rapport général*, [section artistique et technique. Volume V, Accessoires du mobilier (classes 9 à 12)], Paris: Librairie Larousse, 1927
- Dunnett N., Qasirn M., *Perceived Benefits to Human Well-Being of Urban Gardens*, HorTechnology, 10, January-Marc, 2000
- E. Belfiore, *Il verde e la città. Idee e progetti dal Settecento a oggi*, Gangemi, Roma 2005
- Foster H., *The Anti-Aesthetic. Essay in Postmodern Culture*, 1983
- Geuze A., *Nuovi parchi per nuove città*, Lotus International no. 88, 1996
- Giorgetta F., *Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup, Milano, 1988
- Hunt J. D., *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge. Massachusetts Institute of Technology, 1992
- Kardos Á., *Budapesti kertek. A Népliget*. Kertészeti Lapok XXIII, 1908

- Jones M.A., *Storia degli Stati Uniti d'America*, Bompiani Editore, 2005
- Levin K., *Farewell to Modernism*, Arts Magazine, Oct 1979
- Lotman J.M., *Tesi per una semiotica delle culture*, Maltemi editore, Roma, 2006
- Maffi M., *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, 2012
- Maillat A., *The Claude glass. Use and meaning of the black mirror in Western art*, New York, Zone Books, 2004
- Marletta G., *Il paesaggio nella rappresentazione cinematografica. Caratteri, significati, suggestioni*, Università degli Studi di Catania, 2011
- McHarg I., *Design with Nature*, Garden City, N.Y. Published for the American Museum of Natural History [by] the Natural History Press, 1969.
- Menapace F., *Per un'osservazione fotografica del paesaggio*, Studi Trentini. Arte, a.91, 2012 #1
- Migge L., *Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts – La cultura del giardino del XX secolo*, 1913, <https://doi.org/10.11588/diglit.29012>
- Mooney P., *The American Garden: Two Divergent Paths*, Oz: Vol. 8
- Mosser M., G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'occidente*, Milano, 1990
- Osborne H., *The Oxford Companion to Art*, Oxford Univ Pr, 1970
- R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, 1973
- Rose J. C., *Why Not Try Science?*, Pencil Points, 1939
- Sayer A., *Epistemology and Conceptions of People and Nature in Geography*, 1979
- Socco C., *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1998
- Spirn A. W., *Restoring Mill Creek: landscape literacy, environmental justice and city planning and design*, Landscape Research, 2005
- Tosco C., *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna, 2007
- Tschumi B., *Cinigramme Folie Le Parc de la Villette, Paris Nineteenth Arrondissement*, Princeton NJ, Princeton Architectural Press, 1987
- Vadas F., *Ybl Miklós építész 1814-91*, Budapest, Hild-Ybl Alapítvány, 1991
- Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Learning from Las Vegas*, The MIT Press; Revised, edizione, 15 giugno 1977
- Von Buttlar A., *Az angolkert*, Budapest, 2001

Ho fatto molti sogni per arrivare qui....

Sara Panetta, ottobre 2022