



CARL THEODOR SØRENSEN
LA SCOPERTA DEL PAESAGGIO MODERNO

di PAOLA ANNA LADOGANA

.....
studente: PAOLA ANNA LADOGANA, 756077

Tesi di Laurea Magistrale
Scuola di Architettura e Società - MI
corso di studio TS9
in progettazione tecnologica e strutturale delle costruzioni

relatore : Alessandro Rocca

in copertina:

.....
il giardino musicale di Hering, Danimarca
foto di Paola Anna Ladogana

INDICE

INTRODUZIONE	4
1. SCANDINAVIA, UNA TRADIZIONE DELLA CULTURA DEL PAESAGGIO	14
1.1 I PRIMI PAESAGGISTI DANESI	23
1.2 DANIMARCA, LA PIANIFICAZIONE DEL PAESAGGIO	58
2. CARL THEODOR SØRENSEN, LETTURA RAGIONATA DEI TESTI	64
2.1 CARL THEODOR SØRENSEN, PIETRO PORCINAI, DUE CULTURE A CONFRONTO	72
3. PROGETTI RILEVANTI DI CARL THEODOR SØRENSEN	83
CONCLUSIONI	142
RINGRAZIAMENTI	148
BIBLIOGRAFIA	150

INTRODUZIONE

La trattazione di tale lavoro accademico ha l'intento di analizzare una delle figure storiche appartenenti al Movimento Moderno che, seppur poco conosciute, ha lasciato il segno per lo meno nel proprio ambito professionale: il paesaggismo.

Si tratta di Carl Theodor Sørensen, paesaggista danese che con i suoi più di duemila progetti disseminati in tutto il suo territorio nazionale, ha contribuito in maniera determinante alla definizione del ruolo dell'architetto paesaggista, al suo campo d'azione, alla sua formazione accademica; anticipatore della performance art, ha fatto parte dei grandi della prima generazione del Movimento Moderno.

C. Th. Sørensen (1893-1979) è stato uno dei leader del primo Modernismo in architettura del paesaggio. Il suo lavoro è praticamente sconosciuto al di fuori della sua nativa Danimarca. Questo testo esamina i suoi scritti in profondità e presenta alcune tra le oltre duemila opere costruite per un pubblico anglofono.

La sua interpretazione della storia del paesaggio legata al concetto di architettura è valida per chiunque sia alla ricerca delle radici del primo modernismo. Altrettanto importanti sono le sue forti opinioni sulla stessa architettura del paesaggio come forma di arte pubblica. Le sue opere, costruite e scritte, sono la testimonianza dell'importanza di una buona progettazione. *"Accettiamo l'idea di bellezza e riconosciamo la nostra straordinaria necessità di essa. Non siamo soddisfatti nel creare cose che soddisfano solo la loro pura funzione. Esse devono anche essere belle, a volte anche solo belle."*¹

Il suo lavoro può essere definito monumentale e modesto, artificioso ma umano, raffinato ed originale, giocoso ma allo stesso tempo serio. Ha collaborato con i leader del Funzionalismo danese, convinti che l'architettura fosse sia un'arte spaziale che sociale. Tuttavia discostandosi da altri modernisti, reinterpretò la storia del giardino, integrando sempre al suo lavoro una giocosa interpretazione. Anticipò esplorazioni ed idee moderne, utilizzando forme e spazi non ancora esplorati.²

Il contesto internazionale con il quale Sørensen si relazionava ai tempi della sua ascesa, vede nomi quali Edward Lutyens (1869-1944), Gertrude Jekyll (1843-1932) che ricoprono un ruolo di primaria importanza in Inghilterra, Beatrix Ferrand (1872-1959), Warren Manning (1860-1938), Jens Jensen (1860-1951) che hanno fatto la storia del paesaggismo americano. In alcuni dei primi suoi lavori come il giardino di Kampmann, si può chiaramente notare l'influenza di Lutyens e Jekyll.

Sørensen, Thomas Church (1902-1978), l'inglese Geoffrey Jellicoe (1900-1996), il messicano Luis Barragan (1902-1991) e il connazionale Pietro Porcinai (1910-1986) sono considerati come i maestri della prima generazione del Moderno Paesaggismo, i loro lavori, monumenti dell'epoca moderna.

Con Church in particolare condivide molte caratteristiche, entrambe progettarono numerosi umili, ma dignitosi giardini suburbani, così come maestose dimore per ricchi proprietari, entrambe hanno esplorato la pura geometria formale, anzitutto e rispettando sempre la funzione architettonica. Sicuramente il testo di Church, *Gardens Are For People* (1956), molto conosciuto anche in Danimarca, deve aver influenzato il *39 Haveplaner. Typiske haver til et typehus* (1966) di Sørensen.

1. *Landscape Architecture as Art: C. Th. Sørensen. A Humanist*, Peter Bosselmann, articolo sul *Landscape Journal*, Università del Wisconsin, gennaio 1998

2. *C. Th. Sørensen Landscape Modernist*, Sven-Ingvar Andersson, Steen Hoyer, Copenhagen, 2001, mia traduzione

Come si avrà modo di parlare successivamente in un capitolo a questo 'incontro' dedicato, molte sono le caratteristiche e le connessioni anche con il nostro connazionale Pietro Porcinai, entrambe infatti rappresentano nelle proprie nazioni di origine, i patriarchi del moderno concetto di paesaggismo, coloro che hanno portato a definire chiaramente il ruolo del paesaggista all'interno dell'architettura moderna.

Entrambe presenti, ad esempio, agli incontri internazionali, avuti durante la seconda metà degli anni 1930, quando diverse organizzazioni nazionali di paesaggio approfittarono del periodo delle esposizioni internazionali per dialogare sul tema paesaggistico. Il primo di questi, convocato dall' ABAJ nel 1934, ha avuto luogo l'anno seguente durante l' Exposition Universelle et Internationale di Brussels. Tra i vari partecipanti possiamo ritrovare tra i membri dell'ABAJ Jules Buysens, René Pechère e Jules Janlet. Tra i partecipanti stranieri troviamo Achille Duchêne e Ferdinand Duprat, dalla Francia, Ulla Bodorff dalla Svezia, C.Th. Sørensen appunto dalla Danimarca, Pietro Porcinai rappresentante l'Italia e lo svizzero Walter Leders.

I punti focali delle discussioni includevano lo stato di fatto degli architetti paesaggisti, l'insegnamento di un'architettura tipicamente verde, l'interazione



Figura 1. Carl Theodor Sørensen, il giardino musicale, Herming, 1945

tra questa professione, i clienti e la figura dell'architetto ed infine il ruolo dei giardini nell'urbanistica contemporanea.

Inoltre, l'ABAJ chiese la creazione di un'associazione internazionale che si occupasse solo di architettura paesaggistica.

Ed ancora nel 1948 a Cambridge, Sørensen prende parte alla sessione inaugurale dell' International Federation of Landscape Architects, avendo così l'opportunità di venire a contatto con i maggiori paesaggisti dell'epoca tra cui Geoffrey Jellicoe, Sylvia Crowe, René Pechère e l'italiano appunto Pietro Porcinai.

Tante le discussioni in ambito architettonico paesaggistico, molte sicuramente le influenze scambiate tra i grandi della storia tutti riuniti attorno ad un tavolo.

Tuttavia, c'è da menzionare che, nonostante la notevole attività sia letteraria sia progettuale, il lavoro del paesaggista danese risulta ancora essere poco conosciuto, anche se ha indiscussamente lasciato un'impronta indelebile nella progettazione moderna a livello internazionale, basti pensare ad esempio, all'invenzione dell'adventure playground, anticipando di gran lunga i tempi, Sørensen fu infatti si rese conto dell'importanza sociale ed architettonica di tale strumento affermando solo agli inizi del secolo scorso tali parole...*'forse dovremmo cercare di creare campi da gioco con materiali da riciclo in grandi aree idonee in cui i bambini sarebbero in grado di giocare con le vecchie automobili, scatole e legname. Se è possibile, ci dovrebbe essere una certa vigilanza per evitare che i bambini giochino troppo selvaggiamente e per diminuire le*

probabilità di lesioni, ma è probabile che tale controllo non sia necessario...³
 Ci si può rendere facilmente conto del peso e dell'importanza di tali affermazioni, siamo negli anni in cui anche Maria Montessori cercava di affermare il suo pensiero pedagogico, risultano queste asserzioni totalmente moderne, ormai accreditate nelle nostre società, ma sicuramente non così ovvie agli inizi dello scorso secolo. Molti di conseguenza gli stimoli e le influenze date ai suoi successori, pensiamo ad esempio alle sperimentazioni architettoniche dei playground di Aldo Van Eyck degli anni sessanta di cui successivamente avremo modo di parlare.



Figura 2. costruzione dell'adventure playground su idea di Sørensen, Endrup, Copenhagen, 1931



Figura 3. Aldo van Eyck, Amsterdam, adventure playground, 1947

3. *Parkpolitik I Sogn Og Købstad*, C.T. Sørensen e Thomassen Ole, 1978, estratto in danese, p. 54

Ma tornando alla reperibilità dei materiali, bisogna aggiungere che nonostante la sua intensa attività letteraria -otto monografie, centinaia di articoli,- Sørensen risulta essere ancora poco conosciuto, questo è dovuto al fatto che tutto quello che è stato da lui pubblicato risulta essere in lingua danese. Dopo la sua morte qualcosa è stato tradotto in lingua inglese, ma appare evidente che non ha dato una svolta per la conoscenza internazionale dell'artista; sicuramente se avesse scritto almeno qualcosa in lingua anglossasone, risulterebbe molto più conosciuto al giorno d'oggi, almeno nel territorio italiano.

Questo saggio ha per l'appunto l'obiettivo di riportare alla luce quella è stata la competenza di questo grande artista, con l'esperienza diretta di un viaggio itinerante attraverso i suoi progetti, che spaziano tra l'ambito pubblico, con parchi, cimiteri, università, a quello privato con giardini, orti e "intimi boschetti" se così possiamo definirli, e che risutano essere sparsi in tutta la penisola danese.

Sørensen nasce appunto in Danimarca il 24 luglio del 1893 a Bælum, vicino Aalborg. Nasce come giardiniere e non come architetto, ma la sua passione e dedizione lo hanno portato piano piano ad essere apprezzato e considerato il paesaggista per antonomasia dei suoi tempi. Siamo negli anni in cui non è ancora chiaro il ruolo del paesaggista, il suo contesto, la sua formazione. Egli crede e rende possibile la formazione di questa figura sia seguendo l'usuale educazione tecnica da agronomo sia quella più 'artistica' dell'Accademia delle Belle Arti di Copenhagen. E' stato, infatti direttore dei Dipartimenti Paesaggistici nelle due diverse università.

Nel 1945 è stato vincitore della Medaglia Eckersbergs, prestigioso riconoscimento annuale della Royal Danish Academy of Fine Arts, riconoscimento dato nello stesso anno a C.F. Møller, e a nomi contemporanei quali Henning Larsen e all'artista Olafur Eliasson, ed ancora, nel '72, vincitore del Premio Eugens, una medaglia conferita annualmente dal re di Svezia per 'straordinari risultati artistici', premio conferito anche ad Alvar Aalto, ancora Henning Larsen e Sverre Fehn.

Ma sicuramente è stata anche la sua provenienza che ha fatto la differenza nella sua formazione culturale. Sono, infatti i paesi Scandinavi, con una singolarità per la Danimarca, di cui ampiamente verrà di seguito discusso, che hanno da sempre sviluppato questo forte legame con la natura, quasi intimo, intangibile nel tempo, che li ha contraddistinti nella progettazione degli spazi aperti, esterni.

Qui, infatti, ampie riforme agricole introdotte dal diciottesimo secolo in poi, hanno portato ad un rapidissimo ed improvviso mutamento del paesaggio. Tali riforme cambiarono un passaggio caratterizzato da un'agricoltura ecologica -vale a dire l'agricoltura in termini di natura-, ad un paesaggio ad agricoltura economica -vale a dire l'agricoltura a condizioni di mercato.

Il vecchio sistema dove il contadino era libero di coltivare un terreno senza alcuna vera limitazione -si fa anche riferimento al sistema feudale-, venne sostituito da uno nuovo in cui ad ognuno veniva assegnato un unico e specifico appezzamento di terra. Allo stesso tempo, le piccole fattorie agricole che prima risultavano essere vicino le dimore dei ricchi, vennero spostate verso la campagna, in questo modo le vecchie comunità di villaggio si diso-vevano ed il paesaggio assumeva una nuova dimensione.⁴

Nella fattispecie poi, nella penisola danese, si parla di un *genius loci* differente da Svezia e Norvegia e Finlandia -includendola seppur non facente amministrativamente parte dei paesi scandinavi-, qui vi è un paesaggio dolcemente

4. *History, Factsheet Denmark*, articolo di Knud J.V. Jespersen, Ministero degli Affari Esteri Danese, novembre 2003

ondulato con cui non è facile rapportarsi, dopo l'industrializzazione poi, non vi erano aree con una qualità paesaggistica utilizzabile, come scadeva nel resto della Scandinavia, ma bisognava sfruttare i terreni agricoli ed armarsi

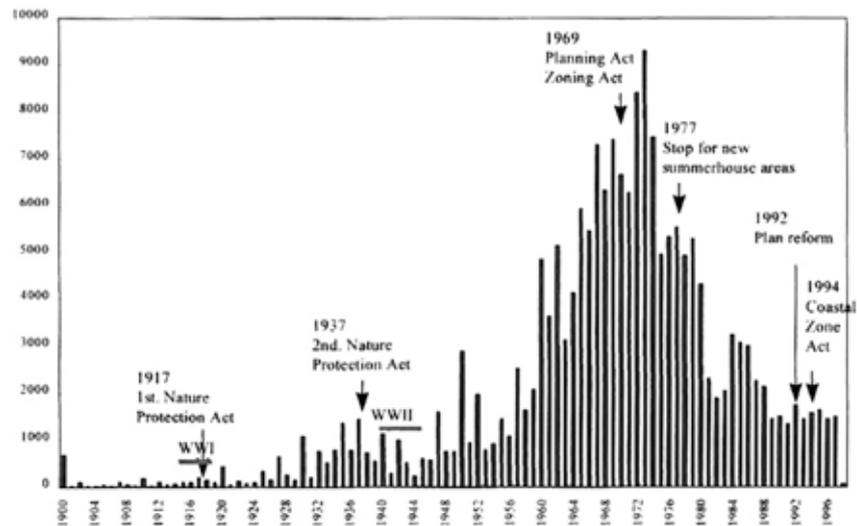


Figura 4. l'aumento delle case estive in Danimarca dal 1900 al 1997 con le principali leggi a protezione dell'ambiente emanate¹

1. Progettazione Architettonica della Città e del Paesaggio, Università di Helsingør, Seminario del novembre 2011

di un po' di fantasia di fronte a questa immensa pianura senza alcun cenno minimo di alture nel paesaggio; gli architetti hanno dovuto "creare" i siti molto di più di quanto non fosse necessario negli altri paesi Scandinavi.⁵

Questo sentimento di "empatia con l'ambiente" si comincia ad avere prima di tutti in Inghilterra, ma in una dimensione più pratica rispetto alla Germania, che svilupperà lo stesso atteggiamento, ma con un connotato più metafisico e religioso qualche tempo più tardi.

In Scandinavia, invece, essendo un territorio più razionalista, vi è stato uno sviluppo completamente diverso, la gente tramuta l'interesse per dio in un interesse per la natura, sua creatura visibile e tangibile in terra. La natura è vista come ciclo infinito, eternità da preservare. Qui vi è stato perciò un buon processo di definizione dell'architettura del paesaggio.⁶

Tale progressivo processo di cognizione portò soprattutto nel secolo scorso alla creazione di leggi per la protezione del paesaggio in continua evoluzione. Dopo una trattazione su quello che è stato il costituirsi di un pensiero paesaggistico del tutto scandinavo e nel particolare danese, si approfondirà la figura di Sørensen, si cercherà di capire quali sono state le conseguenze della sua opera paesaggistica, come si concepisce ai giorni nostri lo spazio esterno, i segni tangibili della sua impronta in territorio nazionale ed internazionale, l'incontro, ove vi è, con la cultura mediterranea, cercando le connessioni architettoniche ed artistiche con nomi quali Aldo Van Eyck, Noguchi Isamu, Pietro Porcinai.

5. *Scandinavia, Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Luciani Domenico, Latini Luigi, Treviso, 1998

6. Sven Ingvar Andersson, intervista in *Scandinavia, Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*.

Come si è modellato il paesaggio a seconda delle nuove esigenze? Come il paesaggio costruito può esprimere le speciali condizioni di uno spazio?



Figura 5. paesaggio finlandese

Come si possono progettare paesaggi che inducano la gente ad una attiva partecipazione ma che conservino ancora una dignità artistica. Quali sono le caratteristiche del paesaggio come mezzo artistico e come queste possono essere sfruttate? Come la storia del giardino può contribuire alla comprensione e progettazione del paesaggio architettonico? Sørensen si preoccupò e toccò tutte queste tematiche così attuali.



Figura 6. paesaggio svedese

A queste ed ad altre domande si cercherà di dare una risposta, dopo una lunga ed accurata ricerca sul tema paesaggistico e su come questo continui costantemente a cambiare a seconda delle attività sociali e culturali che lo accompagnano.



Figura 7. paesaggio norvegese

L'abilità di Sørensen di fondere arte, funzione e tradizione smentisce tutte le preoccupazioni che affliggevano la professione del paesaggista sia ai suoi tempi che dopo la sua morte. Qui risiede l'importanza che il grande artista danese ricopre anche ai giorni nostri.



Figura 8. paesaggio danese



Figura 9. Università di Aarhus, C. F. Møller e Carl Theodor Sørensen, 1929



Figura 10. Villa L'Apparita, Pietro Porcinai, Siena 1965

1. SCANDINAVIA, UNA TRADIZIONE DELLA CULTURA DEL PAESAGGIO

14

Quella del paesaggista è una specializzazione professionale che ha avuto diverse accezioni nel tempo, ed è legata al concetto di paesaggio, nell'arte o nell'architettura.

L'architetto del paesaggio, quindi non è un giardiniere, nè un biologo, forse neanche un architetto nel vero senso della parola, nè tantomeno un ingegnere, non un artista, non un sociologo, antropologo o filosofo; ma potrebbe definirsi come un coordinatore di tutte queste attività, non si trova mai infatti a lavorar da solo, come, invece, potrebbe accadere in tutte queste professioni. La sua esperienza professionale ha a che fare con lo spazio fisico, a diversi livelli della dimensione ambientale.

Nel 1957 Sylvia Crowe chiamò 'Architettura del Paesaggio' un ponte tra scienza e arte, una professione il cui compito più grande era quello di "guarire" la "frattura tra scienza e umanesimo, e tra estetica e tecnologia. Tale dibattito è stato anche l'oggetto di discussione di uno dei Congressi della Federazione Internazionale di Architetti Paesaggisti (IFLA).

Nel 1961 poi Geoffrey Jellicoe, dopo le numerose partecipazioni a tali congressi, di cui sopra citato, -ed in cui era presente anche il nostro Sørensen- scrisse un articolo dal titolo *A table for eight*, apparso nel volume *Space for living*. Il tema di tale trattazione era la figura del paesaggista e le professioni connesse ad esso, viene qui ipotizzata una conferenza in cui vi sono tutte le figure professionali connesse in maniera diretta ed indiretta all'architetto paesaggista, appunto il filosofo, l'urbanista, l'ingegnere, l'architetto, l'architetto del paesaggio, lo scultore, il pittore e Jellicoe mette a fuoco la figura dell'architetto paesaggista in termini di ecologia e democrazia preoccupato per le ampie discussioni che in tale periodo prendevano piede sul tema architettonico-paesaggistico e su come si poteva per l'appunto ancora modellare l'ambiente tramite la figura del paesaggista.

Sono indubbie le relative influenze scambiate tra i grandi del paesaggismo dell'epoca, che negli stessi anni pubblicavano testi divenuti pietre miliari nel paesaggismo con i risultati delle loro analisi:

- Thomas Church, *Gardens Are For People* (1956);
- Geoffrey Jellicoe, *A table for eight* (1961);
- Pietro Porcinai, *Giardini privati oggi* (1964);
- C.Th. Sørensen, *39 Haveplaner. Typiske haver til et typehus* (1966).

Ma tornando al tema 'verde' in Scandinavia, c'è da fare un excursus un po' più lungo per tentare di spiegare da cosa sia determinato questo profondo rispetto per l'argomento paesaggio che porta queste culture a progettare spazi esterni dalle caratteristiche affascinanti e particolari.

Tentando di dare dei nomi e dei luoghi che ricostruiscano questo percorso, possiamo così suddividere per grandi periodi la storia del paesaggio:

-**Londra 1928**, Mostra internazionale dei giardini, la rivista "The Spectator" commenta che la Svezia, tra tutti i paesi presenti, dimostra la miglior comprensione di significato di progettazione di giardino: una semplice, seria, collaborazione con la natura.

-[Stoccolma 1930](#), Esposizione Internazionale, questa collaborazione con la natura appare come una questione ormai definita. L'esposizione apriva gli occhi su un nuovo modo di concepire il paesaggio. Ampiezza di vedute, naturalezza, serena accettazione della realtà e attenzione nei confronti della natura. Si sviluppa in questo periodo un particolare "stile di Stoccolma", nato da una combinazione di entusiasmo per la campagna, di un legame emotivo con i valori regionali radicato nel romanticismo del XIX secolo, di spirito illuminista, di programmi sociali ispirati alle idee moderne di semplicità e purezza, di pensiero orientale sulla simbiosi naturale. Holger Blom ed Erik Glemme ad esempio, sono nomi da ricordare, il loro stile raccoglie, in forma di dialogo, lo scenario naturale svedese e il paesaggio coltivato, le antiche filosofie orientali e la mentalità internazionale del Movimento Moderno.

Di qui in poi si affinano tecniche e metodi ecologicamente equilibrati, si ha la convinzione che la coltivazione delle piante possa sostituire l'arte in quanto forma finita e che tutto ciò possa assicurare migliori condizioni di vita alla gente. Tutto questo e molto altro, lo troviamo nel testo, *Die Gartenkultur des 20 Jahrhunderts [La cultura del giardino del 20° secolo]* (1913), dell'architetto paesaggista tedesco Leberecht Migge. Egli collaborò anche con grandi nomi quali Bruno Taut e Martin Wagner. L'idea di un ritorno ad uno stato di purezza primordiale era alla base di tutte queste teorie, ecco spiegato il motivo in tale periodo storico, di tanto astio e rigetto per tutto quello che poteva apparire superfluo e banale, portato dall'impronta umana e culturale.

In Danimarca, invece, [Gudmund Brandt](#), fu il primo che si occupò della questione dal punto di vista pratico, progettando svariati giardini e cimiteri, che hanno fatto la storia del paesaggio danese, e con il suo *Der kommende Garten [l'avvento del Giardino]*- illustra il suo pensiero. Dal momento che il giardino si poneva come una sorta di antidoto alla moderna vita urbana, esso doveva essere completamente separato dal mondo esterno. Brandt dotò questo di due distinte strutture: nella parte più esterna una siepe potata e all'interno di questa un percorso più piccolo, composto di cespugli non potati. La casa generalmente costituiva la maggior parte del lato più in vista di questa struttura e racchiudeva all'interno un tappeto erboso e un prato fiorito, poi quando le siepi esterne erano cresciute abbastanza, alcuni dei cespugli interni si potevano rimuovere, lasciando così intravedere il prato all'interno. Tutti i suoi giardini furono pensati a partire da tale concetto, volgere le spalle alla razionalità della vita urbana, soddisfare la nuova nozione di spazio infinito e assecondare la vita individuale delle piante.

Egli selezionò con cura tutte le essenze arboree cresciute nel proprio ambiente naturale, lasciando ad ognuna i propri ritmi di crescita. In senso lato può essere visto come una sua grande sensibilità nel leggere il valore dell'individualità, del diritto di pensare e agire liberamente. Per raggiungere tale obiettivo, egli operava una sorta di schermatura della visione, un procedimento che conduceva alla riflessione e al sogno, lasciava all'osservatore libertà di associazione e interpretazione. Brandt insegnò che la natura, una volta introdotta nel giardino, non poteva essere utilizzata solo per dimostrare qualcosa, ma anche per incoraggiare i fruitori dello spazio a riflettere su se stessi.

Bisogna menzionare a questo punto che anche a livello internazionale, negli stessi anni cinquanta, il giardino diviene luogo concluso, unità sociale. Il suo carattere funzionale era ispirato da un nuovo stile di vita, il modello americano informale del riunirsi in terrazza attorno ad una piscina, sotto un sole

californiano, immersi in un paesaggio in cui il riposo ha preso il posto del lavoro. Il giardino non è più territorio puro e pastorale, ma spazio intensamente manipolato, estremamente artistico con piante esotiche e sedili al suo centro. Ma nel giro di un decennio le cose cambiano radicalmente, prima con la standardizzazione dei tardi anni cinquanta, che verrà sostituita poi dalla cementificazione degli anni sessanta, tutto questo infatti, farà assumere alla superficie terrestre una totale e una nuova pelle. La natura sparisce dallo sfondo, alberi e cespugli sono sottoposti a tagli e forme scolpite, gli elementi naturali organizzati e assoggettati ad un sistema. L'equilibrio stesso del luogo viene sovvertito. Le prime a scomparire sono le linee e le sequenze curve, poi l'idea di crescita basata sui contenuti ed, infine, la sperimentazione artistica, geometrica e formale. La tendenza alla semplificazione insita nel Movimento Moderno diviene possibile in considerazione del nuovo sistema economico, tecnologico, costruttivo. La progettazione per componenti, l'autogrù, il boom economico, l'avvicinarsi di macchinari sempre più potenti, porta conseguenze inestimabili, non solo tutto diviene più veloce, i nuovi metodi di lavoro permettono di manipolare il territorio ad una scala mai vista. Non soltanto si comincia a considerare lo strato superficiale del terreno come sostanza facilmente rimovibile, ma anche le piante assumono un loro ruolo e una funzione di materiale costruttivo.

L'architettura del giardino, diviene così architettura del verde, i mattoni vengono sostituiti dalla materia vegetale.

A partire da questo preciso momento si comprese come il paesaggio fosse stato creato ad opera dell'uomo, allo stesso modo in cui si concepisce una casa, una caffettiera. Questi sono gli anni in cui le piante, nel sacro nome dell'urbanistica, sono relegate all'ambiente naturale o circoscritte a vaste aree ricreative al di fuori della città.

In Danimarca, invece, fortunatamente non si perde questo forte rapporto con la natura, che vien ancora resa la protagonista con nomi quali Morten Klint, Georg Boye, Sven Hansen, Palle Schmidt, Eywin Langkilde e Ole Norgard.

Nel nord non c'è mai stata una reale separazione tra umanità e naturalità, ma questa mancanza di separazione sia fisica sia concettuale non corrisponde a quella stessa accettazione passiva dell'ordine naturale diffusa nel pensiero



Figura 11. Fontane di Brandt a Tivoli, 1943, foto d'epoca

orientale, rappresenta, invece, un'intenzione cristiana rivolta ad un dominio contrastato dalla solidità del mondo fisico: una vastità naturale rapportata ad una comunità umana relativamente piccola, un rispetto per un antagonista

più potente disposto ad attendere.

Fare un giardino spesso consiste nel diradare e addomesticare. A differenza dei sobborghi americani ad esempio, dove una natura sintetica rimpiazza o ripristina quella distrutta da imprese immobiliari durante le fasi di costruzione, i paesi nordici tendono a costruirsi una dimora che vive immersa in un ordine naturale. E' una sorta di frontiera mentale, un adattamento della volontà: bisogna cercare di capire le condizioni naturali, accettarle e nello stesso tempo correggerne il percorso.¹

Alcuni aspetti topografici sono condivisi da tutti i paesi scandinavi, però a livelli diversi. Le forze maggiori sono il mare e il lago, la foresta e la pietra. L'islanda, ad esempio, in quanto isola è definita dal mare, ma la presenza dell'acqua non è meno rilevante lungo la costa occidentale della Norvegia, dove la spinta verticale delle montagne si misura con il livello piatto del mare, o lungo la linea serpeggiante della costa della Svezia e Finlandia.

Come meglio verrà discusso in seguito, le foreste della Danimarca furono abbattute nel Medioevo, lasciando al loro posto un terreno dolcemente ondulato o pressochè piatto che si estende da una linea costiera all'altra.



Figura 12. Elisabeth Spencer, Møn, ponte di Faro, Danimarca

Come il paesaggio inglese, quello danese ha oggi più aspetti in comune con l'Europa centrale che con le più selvagge aree scandinave settentrionali. Dopo essere stato diradato dalle foreste, il territorio divenne idoneo per l'agricoltura e per uno sviluppo in forme ordinate.

Alle considerazioni sull'influenza della configurazione del terreno e della vegetazione sul paesaggio, bisogna aggiungere alcune sul ruolo esercitato dal clima. L'inverno nordico è visto, secondo uno stereotipo, come freddo, nevoso e privo di luce, sebbene tutto ciò non risulta che essere un'esagerazione, salvo che per le aree dell'estremo nord. Più problematica per la progettazione del paesaggio è la ridotta intensità della luce, data la sua importanza per la fotosintesi. La vegetazione si sviluppa con tempi molto lunghi: una betulla ha bisogno mediamente di venticinque anni per giungere ad uno stadio maturo. Così, la creazione di un paesaggio formale, ad esempio un viale alberato, risulta molto ardua in Scandinavia, a meno che non si sia disposti ad attendere

1. Marc Treib, intervista in *Scandinavia, Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, pp. 17-19

un'intera generazione per godere i risultati di un progetto. Diviene quindi particolarmente sensato accettare e coinvolgere un paesaggio già presente, adattandovi nuovi elementi, attraverso interventi di riforma e nuova gestione. Soprattutto a partire dagli anni dell'industrializzazione, come già accennato, gli scandinavi hanno tracciato una linea di demarcazione tra città e campagna. Si può vivere in un appartamento in città, ma si conserva (idealmente) anche una capanna nella foresta o sul lago e se non ci si può permettere un rifugio di questo tipo, ci si attrezza almeno un giardino in qualche piccolo apprezzamento al limitare della città. Il progetto di questo tipo di giardini, nelle mani di paesaggisti come il nostro Sørensen, raggiunge lo status di architettura del paesaggio, di un'opera in cui la composizione d'insieme è ben più che la somma dei singoli elementi. Il classico uso da parte di Sørensen di recinti di siepi di forma ovale, nei giardini di Nærum, conferisce ad ogni apprezzamento l'aspetto di una piccola tenuta.

Mentre la popolazione cresce, le città necessariamente aumentano la loro densità e questo anche se l'ideale della natura rimane una costante, persino in Danimarca dove il territorio è limitato. Ma molte normative in Scandinavia prevedono per lo sviluppo dei centri urbani un limite massimo di altezza di sei piani per gli edifici. Non essendo permessa l'espansione in altezza, generalmente ci si dirige verso l'esterno delle città, e non potendo espandersi nemmeno in questo senso, è necessario recuperare parti di edifici storici che oggi hanno cambiato la loro destinazione.



Figura 13. C. Th. Sørensen, Nærum, giardino-colonia, 1952, foto d'epoca

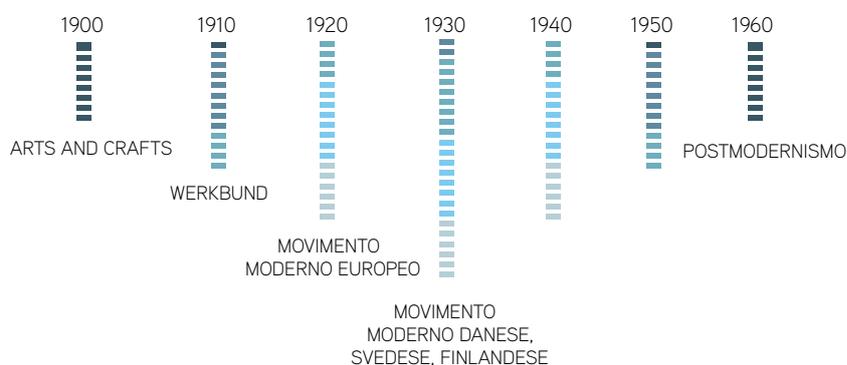


Figura 14. Tom Simons, lo sviluppo del Movimento Moderno nell'architettura e nel design europei

Qui quello che vale per la progettazione in generale è ancor più valido per la progettazione del paesaggio: il progetto comincia e finisce nella natura, non sul piano di un'imitazione superficiale ma, al contrario, con un'intelligente e profonda opera di trasformazione.²

Concludendo questo capitolo dedicato alla comprensione dello sviluppo del concetto moderno di paesaggio, possiamo affermare, riprendendo le parole di

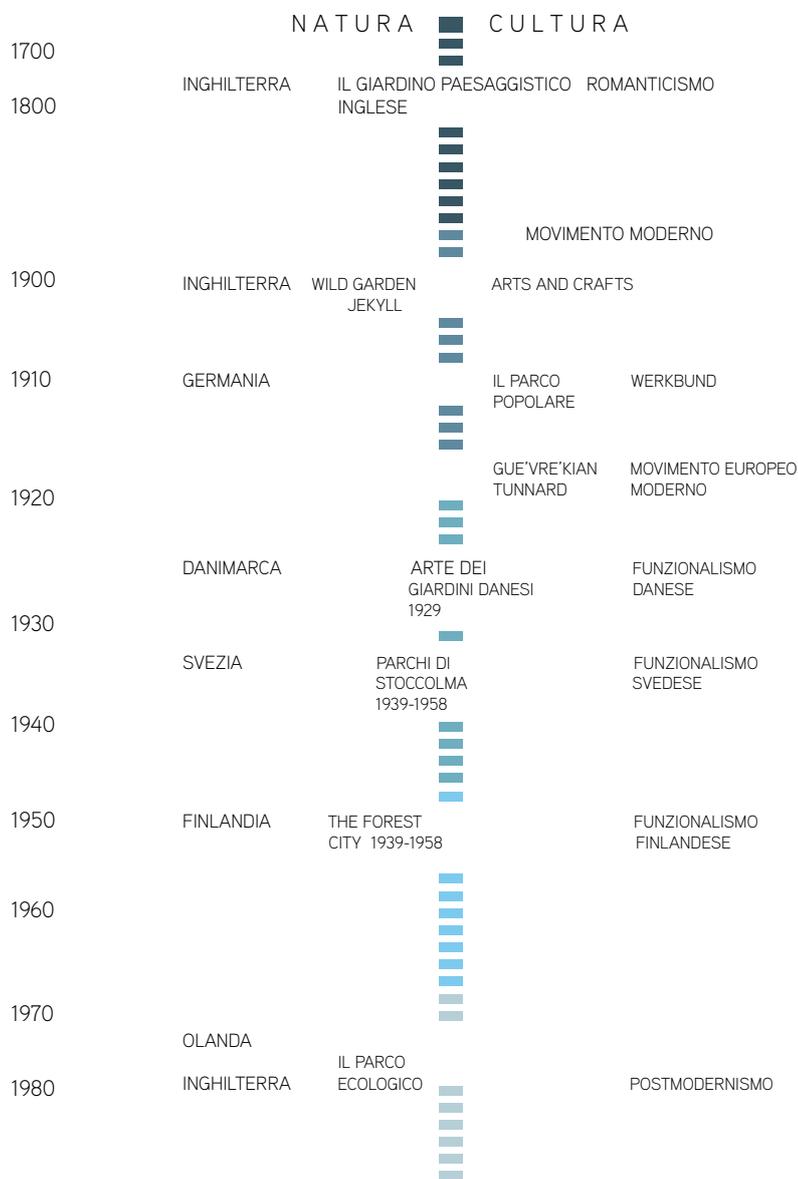


Figura 15. Tom Simons, il disegno del paesaggio europeo tra 1780 e 1980

Tom Simons, famoso paesaggista svedese, che...l'architettura del paesaggio non rimase completamente estranea allo sviluppo del Movimento Moderno, ma seguì semplicemente un percorso differente. Ancorata alla sua impronta romantica, fece pochi sforzi per rinnovarsi.

² Ibidem, pp.21-29.

Figura 16. Geoffrey Jellicoe, planimetria per l'industria Cadbury a Moreton, Inghilterra, 1962

La mia teoria è che l'architettura del paesaggio non fu in grado di seguire il Movimento Moderno perchè in essa vi è un elemento essenziale che questa corrente non prese in considerazione: il rapporto tra uomo e natura. La progettazione del paesaggio nel diciannovesimo e ventesimo secolo prende origine dal desiderio di natura prima predominante nella borghesia e, più tardi, nelle classi medie....'³

Figura 17. William Robinson, *English Flower Garden*, 1895

3. *Utbrick landskap*, Tom Simons, pp 22-27, 1993, trad. in italiano in *Scandinavia, luoghi, figure, gesti di una cività del paesaggio*

1.1 I PRIMI PAESAGGISTI DANESI

Si cercherà ora di scendere più nello specifico, andando a parlare di coloro che hanno fatto la vera storia del paesaggio nazionale, i primi progetti che possono essere qualificati come tipici di un modo di pensare l'ambiente tipicamente danese. Sicuramente qui il clima, come del resto in tutta la Scandinavia, sembra essere una parte essenziale per capire la sensibilità per il paesaggio sviluppatasi in questi popoli. Qui il cambiamento delle stagioni climatiche ha una forte influenza non solo sulle abitudini e sugli umori di coloro che lo vivono, ma anche e soprattutto sul paesaggio circostante che si tramuta in modo impressionante passando dal periodo invernale a quello estivo, visto che non possiamo davvero parlare in tali circostanze di autunno e primavera. Gli inverni rigidi e lunghi, caratterizzati da paesaggi quasi ostili, ma tremendamente affascinanti, molto lentamente danno spazio ad una estate fresca, ma breve che offre un'immagine completamente differente del paesaggio circostante con colori e sfumature che quasi non si credevano possi-



Figura 18. Frederiksberg Park, Frederiksberg, Copenhagen, foto invernale

bili in inverno. Senza dimenticare che a caratterizzare questi luoghi è anche la presenza di una luce differente che nelle stagioni estive, sostanzialmente non lascia quasi mai il posto all'oscurità.

I tramonti estivi sono lunghissimi e bassi, con toni che vanno dal porpora al rosso, mentre quelli invernali sono brevissimi con una percentuale di luce solare durante la giornata quasi pari allo zero.

Nel passato era di uso comune, soprattutto per gli artisti, viaggiare nei paesi del Sud Europa per trarre diverse ispirazioni, idee, paesaggi, luoghi, ma fu durante la "Danish Golden Age" - un periodo particolarmente florido per la penisola scandinava che fa riferimento alla prima metà del diciannovesimo secolo -, che l'attenzione si spostò verso i valori estetici che i paesaggi nordici potevano offrire che, a differenza di quelli mediterranei, si caratterizzano in

modo assolutamente distintivo a seconda delle diverse stagioni. Possiam affermare che è esattamente dalla Danish Golden Age che il paesaggio nordico aveva conquistato l'attenzione di tutti i grandi artisti proprio per questi aspetti peculiari, la luce e la fresca limpidezza del tempo continuamente mutevole. Sappiamo anche che è durante lo stesso periodo che il pensiero paesaggista attraversava una vera e propria rivoluzione, passando da abbellimento regale di un patrimonio riservato a pochissimi, ad uso comune per i complessi sportivi delle grandi città, il dibattito paesaggistico era nel fervore della sua discussione. Il processo che portò dopo secoli di "allenamento" al concetto di paesaggio scandinavo, ebbe così inizio. Si poteva così parlare e finalmente scrivere di esso con articoli e testi di rilievo -*Landscape on the edge*, nelle tre riviste, scandinave appunto, *Utblick Landskap* (svedese), *Byggekunst* (norvegese), e *Landskap* (danese) o con congressi a questo dedicato, come quello tenuto a Bergen dalla Federazione Internazionale degli Architetti Paesaggistici (IFLA) o con importanti menzioni, come quella dello storico paesaggista Marc Treib dell'Università di Berkely che ha scritto: "l'esercizio dell'architettura del paesaggio nei paesi nordici è fortemente orienta



Figura 19. Frederiksberg Park, Frederiksberg, Copenhagen, foto estiva

ta alla natura regionale. L'unione degli elementi naturali esistenti in un disegno sinergico, è divenuta l'essenza di tale professione in questa parte del mondo." Nell'anno seguente la paesaggista danese Annemarie Lund scrisse in un suo articolo, *Apt dansk*, sulla rivista londinese *The Architecture Review*, che 'l'architettura paesaggistica danese riflette l'armoniosa cultura del paese'.

Un' affiliazione distintiva del paesaggio scandinavo sembra così emergere, l'amore per una bellezza tranquilla e silenziosa, che seppur privo della strepitante dolcezza lussureggiante dei paesaggi del sud, offre una chiarezza ed una purezza altrettanto affascinante. Naturalmente, tutte le grandi epoche stilistiche sono riconoscibili anche nel paesaggismo scandinavo, ma sembra che la resistenza intrinseca della natura, la freddezza invernale, il buio abbiano contribuito a purificare la coltivazione del paesaggio in modo tale da offrire

una poesia discreta, una gioia di vivere vicina alla natura, che rappresenta poi lo splendore barocco dei parchi scandinavi.¹

Dall'epoca del Rinascimento fino alla metà del diciottesimo secolo, la cura del giardino in Danimarca era di gran lunga più legata alla formalità che ad altro, senza far il minimo riferimento al concetto di paesaggio.

Ma come un valido primo esempio di paesaggismo abbiamo nel 1760, l'architetto francese Nicolas Henry Jardin che progetta il giardino reale della residenza estiva di Fredensborg. Seppur un ottimo risultato, tale parco risultava però ancora essere 'puramente francese' con nessuno accenno al mondo scandinavo. Andando però a ritroso di qualche anno troviamo finalmente il primo esempio di paesaggismo tipico danese vero e proprio, con Johan Ludvig Holstein -una sorta di primo ministro di quei tempi-, che comprando la tenuta di Ledreborg, a circa una quarantina di chilometri ad ovest di Copenhagen, la trasformò nel gioiellino di cui oggi in Danimarca va tanto fiera come esempio di paesaggismo. Complessivamente la tenuta risultava essere molto modesta e con edifici annessi quasi decadenti, Holstein durante il de-



Figura 20. Johan Ludvig Holstein, giardino e castello di Ledreborg, Danimarca, 1750

cennio successivo al suo acquisto -1740-, ristrutturò l'intero complesso che negli anni cinquanta risultava essere una delle più magnificenti tenute della regione.

Inizialmente Holstein decise di far riferimento alla mitologia greco-romana per arredare il giardino annesso alla tenuta, ma ben presto si rese conto del grande potenziale che aveva questo luogo e sicuramente la lettura di *The Valley of Herthe at Lejre in Zealand and the Ancient Denmark*, pubblicato nel 1745 dal professor Hans Peter Anchersen, gli fu di grande aiuto nel fargli cambiare idea a riguardo. In tale testo si trovano moltissime illustrazioni delle storie dello storico romano Tacito, ma si cerca anche di dimostrare che le sette nazioni germaniche stabilite anticamente in quei luoghi, usavano Ledreborg, ribattezzata Lejre, per venerare i propri dei. La lettura di questo testo, portò appunto Holstein a decidere di far riferimento alla vecchia mitologia vichinga, rendendo così tale giardino unico nel suo genere. Sono state descritte nei minimi particolari la storia danese, svedese e norvegese, le conquiste, le vittorie, le cessioni di territori da uno stato all'altro, sono stati fatti gli oneri di gente che ha fatto la storia della scandinavia, il tutto in

1. *Garden history in Scandinavia*, Salto Stephensen, Lulu Taylor & Francis; Londra 1997

inscrizioni, in totale 381, su plinti e obelischi fatti di pietra arenaria o di marmo norvegese. I materiali erano semplicissimi: le panchine dovevano essere fatte di assi di legno, gli scudi in lamiera e le iscrizioni erano state semplicemente dipinte sulle statue ed è forse per questo che al giorno d'oggi poco rimane di questa narrazione 'alternativa' della mitologia nordica, vi sono infatti solo alcuni obelischi e delle statue, ma il giardino rimane ancora vigoroso ed ancora orgoglioso del suo primato storico, come si può notare dalle immagini qui di seguito, utilizzato ora come location per matrimoni ed importanti cerimonie. Qui una valle profonda con bordi ripidi, forma il contesto intorno al giardino terrazza che si estende a sud del fabbricato principale. Si può percepire chiaramente la solida conoscenza dello stile barocco, ma allo stesso tempo, si intuisce il paesaggio danese con la presenza di un caratteristico fiume che



Figura 21. veduta aerea di Ledresborg, Danimarca

scorre attraverso la valle. La presenza di tale torrente che attraversa il layout del paesaggio come un canale trasversale è una qualità speciale, che porta gli elementi naturali del paesaggio nell'idea barocca. Naturalmente anche i luoghi caratteristici del paesaggio danese hanno ispirato la progettazione del paesaggio stesso.

Ma continuando la nostra narrazione alla ricerca dei primi paesaggisti danesi, possiamo fare anche riferimento, nel 1776, allo scavo di un tumulo funerario antico che diede origine alla progettazione e alla realizzazione di

un altro parco memorabile, siamo a Jægerspris, ad una trentina di chilometri a nord-ovest di Copenhagen. Qui, il precettore del presunto erede al trono, Ove Høegh Guldberg, scoprì un tumulo dell'età del bronzo in quello che risultava essere un paesaggio leggermente diverso da Ledreborg.

In una zona del tutto pianeggiante, le morbide curve del tumolo possono essere viste fino a grandi distanze.

Il principe Frederik, successore al trono, ereditò la vecchia dimora di Jægerspris, che vantava di avere nelle immediate vicinanze diversi tumuli antichi. Infatti, circa una ventina di anni dopo, cominciati i lavori di restauro, furono anche ritrovati i resti di ossa ed oggetti antichi nel boschetto confinante. Sembrò ovvio al tempo interpretare questi ritrovamenti come un evidente antico possesso reale dell'area e magari anche gli stessi resti potevano essere appartenuti ad antichi re. Fu così che Frederik decise di trasformare la dimora e l'area ad essa circostante in un parco memoriale per sua madre -che era ancora in vita al tempo della costruzione-, la nobile vedova Regina Juliane Marie. Lo scultore Johannes Wiedewelt venne incarico dell'opera. Come appariva esattamente il tumulo al momento del suo ritrovamento, purtroppo non è dato a sapersi, molto probabilmente appariva come il tipico cumulo di erba cresciuta come esistono a migliaia in Danimarca, in molti dei quali vi è un passaggio costruito in grandi massi di granito. Questa caratteristica a Jægerspris fu lasciata pressochè la stessa, senonchè l'entrata venne spostata dal lato lungo, come era di tradizione fare, a quello più corto e il tumulo venne invece radicalmente cambiato e reso circolare e terrazzato, con una cancellata che circoscriveva il tutto e con alberi che furono piantati per abbellire l'opera. L'ingresso è incorniciato con marmo, e su una lastra collocata al di sopra di esso vi è una dedica del principe a sua madre; sul primo terrazzamento furono posizionate sette colonne memoriali con le iscrizioni dei re danesi che avevano fatto la storia del paese. Secondo Guldberg, sua altezza reale aveva deciso di ripristinare il tumulo e la tomba in modo che entrambi avrebbero potuto accontentare tutte le persone che conoscevano e amavano le antichità della propria patria. A tanta ambizione però non seguì al



Figura 22. Johannes Wiedewelt, mausoleo di Jægerspris, Danimarca, 1797

trettanta cura storica, forse perchè risutava essere solo un monumento commemorativo alla regina madre, messo in atto dal suo devoto figliolo. Sicuramente, Wiedewelt nel momento in cui progettava venne aiutato dalle memorie romane del testo *Li Giardini di Roma*, di Giovanni Battista Falda sui giardini di



Figura 23. Nicolas-Henry Jardin, giardino di Frederiksborg, Danimarca, 1753

Villa Medici con il suo finto tumulo e il *'Mausoleo circondato di cipressi'*. Sicuramente entrambi hanno una connessione con quello più famoso di Augusto che seppur nella sua condizione di mausoleo in rovina in Campo Marzio a Roma, dava ancora un forte impatto comunicativo. Seppur non rendendosi conto quindi, il giovane Frederik aveva dato alla sua Danimarca uno dei primi esempi di architettura paesaggistica danese che, seppur facevano ancora riferimento alla storia internazionale per la progettazione di base, utilizzavano la storia locale e quello che il paesaggio offriva loro, per arricchire in modo 'puramente scandinavo' tale progetto e rendendolo degno di nota anche in questa trattazione accademica nell'analisi dei primi veri esempi di paesaggio puramente danese nella storia paesaggistica di questa nazione dalle modeste dimensioni.²

Come precedentemente accennato, diversamente dalla Norvegia e dalla Svezia, la Danimarca non presenta alcun accenno di alture o colline e il suo paesaggio è stato completamente sviluppato per mezzo di attività agricole e forestali. E' completamente circondata dal mare, il punto più distante dalla costa è infatti a soli 50 chilometri nell'entroterra, ed il suo paesaggio è composto da campi relativamente pianeggianti con frange delimitate da piccoli boschi. Qui è impossibile trovare il dramma e la poetica dei boschi fitti e densi, oscuri, con alberi antichissimi e giganti, tipici della Norvegia e della Svezia. Ma in questa ricerca accademica si cercherà comunque di capire come si sia qui sviluppata una propria identità paesaggistica. Un breve sguardo retrospettivo potrebbe aiutare a capire come si sia sviluppato questo processo e continuando nella trattazione storica dei primi esempi 'puramente nazionalistici' di paesaggio, facciamo ora riferimento al periodo del Barocco, quando uno dei più grandi nomi dell'epoca, l'architetto paesaggista Johan Cornelius Krieger, mostra

2. Ibidem

come la composizione e la manifestazione di questa professione si basino su una serie di situazioni topografiche diverse.

Prendiamo il caso del castello di Frederiksborg in Sealand, costruito tra il 1720 e la metà degli anni '50 dello stesso secolo, il giardino in questione si stende sulla sponda del lago, oppositamente al castello ed in perfetto asse con esso. Due laghi differenti in altezza permettono la costruzione di cascate perfettamente al centro del giardino che presenta un terreno in forte pendenza, regolato in quattro terrazzamenti.



Figura 24. Nicolas-Henry Jardin, giardino di Frederiksborg, Danimarca, 1753

Il rigoroso trattamento geometrico del terreno e il concetto sofisticato di spazio espresso in tale progetto, hanno esercitato una profonda influenza sull'arte del giardino danese -non da ultimo anche sul protagonista di tale trattazione accademica, il paesaggista di tempi più recenti [Carl Theodor Sørensen](#)-. I lunghi viali alberati e le siepi del giardino di Frederiksborg, con il loro spazio distintivo, segnato da particolarissime sequenze spaziali, dimostrano un esempio illustre ed invadente di quanto espressamente ed architettonicamente il paesaggio naturale possa essere modellato.

Non vi è dubbio alcuno della forte influenza che Krieger abbia avuto sulle generazioni future, egli ha proposto un taglio particolarmente scandinavo- per non dire addirittura danese- soprattutto a Ledreborg, di cui anticipatamente discusso e che rappresenta ancora oggi una meravigliosa rovina del paesaggismo danese.

Quello che in particolare caratterizza questo paesaggio è la variazione diffusa tra gli elementi paesaggistici. Se si dovesse, ad esempio, immaginare di trapiantare in Russia l'estensione geografica della Danimarca (43167094 kmq in toto), tutta la nazione sarebbe forse riconducibile alla sola steppa, in Svezia, ci sarebbero molti meno tipi di paesaggio forestale e soprattutto abeti rossi e betulle, e in Norvegia per lo più montagne, fiordi e foreste con abeti e pini, in Finlandia per lo più laghi e foreste e in Islanda, infine, le rocce avrebbero la maggiore.

Tutto ciò per far intendere quanto modeste siano le 'dimensioni paesaggistiche scandinave' rispetto ad altre nazioni, ma la cura e la dedizione che sono state concesse allo studio e all'evoluzione del paesaggio sono impressionalmente al contrario di qualsiasi altro paese.³

Ma tornando al tema danese, probabilmente un breve excursus su come il paesaggio si sia modellato nel corso del tempo, potrebbe aiutare a comprendere meglio le scelte paesaggistiche moderne.

3. Ibidem

Il paesaggio odierno della Danimarca infatti, altro non è che il risultato del passaggio dell'era glaciale che ha letteralmente levigato l'intero paese con enormi e pesanti masse di ghiaccio che hanno appiattito il terreno e violenti corsi di acqua e fango che scorrendo al di sotto del ghiaccio hanno dato vita ad interessanti forme sinuose.

In maniera semplicistica possiamo dire che dopo la scomparsa della pesante massa di acqua, il terreno ha assunto forme dolcemente ondulate in alcuni punti e completamente pianeggianti in altri. Dopo il grande disgelo infatti, materiali lapidei sono stati depositati in grandi quantità, creando paesaggi piatti, soprattutto sulla costa sud-occidentale dello Jutland.

Anticamente la Danimarca era una terra totalmente incolta. Era costituita da enormi spazi aperti frammentati da massicci dolci gruppi di alberi e aree di piccole boscaglie. Le aree marginali sono molto diffuse e qui vi era una boscaglia relativamente aperta con base erbosa e grande presenza di alberi. Il paesaggio era caratterizzato da grandi dimore che si estendevano lungo considerevoli lotti di terreno. Quanto più ci si allontanava da tali villaggi, quanto meno coltivato risultava essere il terreno. La divisione netta tra la foresta selvaggia e l'aperta campagna era estremamente diffusa e molto spesso queste zone di mezzo venivano usate per il pascolo. Questa struttura così creata non fu affatto il frutto di pianificazioni precedenti, così alla fine del diciottesimo secolo, quando l'era feudale volgeva al suo termine e fu emanata una legge per cui i contadini non furono più obbligati a lavorare per i propri proprietari terrieri, la struttura del villaggio così costituita sparì di colpo e le fattorie vennero costruite anche al di fuori del terreno incoltivato. All'incirca nello stesso periodo una nuova ordinanza forestaria, basata sulla misurazione e definizione delle aree forestali con nuove e più razionali metodi agricoli, fu emanata.

Tutto ciò cambiò di colpo l'aspetto della campagna danese che risultava ora essere un paesaggio rigorosamente parcellizzato e i vecchi, enormi lotti di foresta furono sostituiti con larghe aree di masse di legname.

La nascita dell'odierno paesaggio quindi, altro non è che il risultato di questo grande cambiamento e sociale e legislativo. Risulta essere alquanto interessante anche menzionare che fu proprio l'ex cortigiano Johan Bülow, uno dei pionieri di tale "riforma paesaggistica", che creò successivamente il romantico giardino di Sanderumgaard, un altro meraviglioso esempio di architettura paesaggistica danese.

Bülow progettò tale capolavoro per dare un tributo del nuovo aspetto paesaggistico alla sua nazione.

La genesi del paesaggismo danese trova le sue radici in Inghilterra, passando anche per la Germania, ma assumendo qui una tipicità particolare, essendo il risultato della composizione del vecchio con il nuovo -i tumuli, le grandi querce, i silenziosi laghi del vecchio paesaggio,- i grandi spazi, bonificati quando l'agricoltura fu intensificata dopo la riforma, del nuovo.

Ci sarebbe da menzionare però che mentre un forte senso di orgoglio nazionale stava nascendo per l'impresa paesaggistica attuata, nel 'quartiere artistico' si erano creati forti disconsensi per l'apparente perdita di fascino, poetica e spontaneità del nuovo paesaggio così rigorosamente progettato. Ci sono solo pochissimi dipinti della Danese età dell'oro che rappresentino il nuovo stato di fatto e il famoso poeta Hans Christian Andersen scriveva in un suo poema del 1859 : *" vieni presto ora! In breve tempo la brughiera nutrirà a volontà di mais"*.

Così mentre gli artisti del tempo tentavano di riprodurre nelle proprie opere il ricordo sempre più lontano dei paesaggi spontanei antichi, nello scenario

attuale ci si sforzava di creare un rappresentativo frammento di un nuovo luogo. Tutto questo era un tentativo di definire un concetto tipicamente danese in materia nello scenario europeo, una danesità che stava per svanire nella vecchia aperta campagna.

A questo punto non ci si può sottrarre dal menzionare anche il botanico danese [Eugen Warming](#), di fama internazionale, che interpretò un ruolo fondamentale nell'odierna concezione della botanica, appunto, come disciplina. Nell'1895 infatti, pubblicò il suo *Plantesamfund: Grundtræk af den økologiske Plantegeografi [La Comunità vegetale: Aspetti basilari della Geografia Ecologica delle Piante]*, una pietra miliare nel suddetto campo. Qui viene esplicitata la teoria per cui una comunità di piante è costituita da specie che si combinano tra loro per formare altre comunità naturali con la stessa composizione di forme di vita e lo stesso aspetto esterno. Ciascuna delle specie nella sua struttura interna ed esterna deve essere in armonia con le condizioni naturali in cui vive. Warming viene anche ricordato per essere stato uno dei primi (1899) a lavorare attivamente nella conservazione del paesaggio danese. Questo interesse fu concomitante a livello nazionale con un intenso attivismo per la difesa di alcune aree naturali che potevano essere lasciate come 'monumenti naturali'.

Tale sviluppo indica nel suo complesso un crescente interesse per le comunità vegetali, e un estetismo per la vegetazione locale. Mentre Warming sosteneva queste teorie in terra scandinava, in Inghilterra infatti, [William Robinson](#) (1838-1935), aveva sostenuto qualcosa di molto simile quasi trent'anni prima, ma dal punto puramente estetico del giardino. Nel 1900 invece, l'architetto paesaggista [Willy Lange](#) sosteneva le stesse idee in Germania.

Purtroppo più di vent'anni dovevano ancora passare prima che queste teorie venissero riconosciute valide nell'arte del giardino.

Il piacere dell'arte del giardino, infatti, visto come un processo è solo una scoperta del ventesimo secolo. Robinson e l'artista, nonché esperta in botanica, [Gertrude Jekyll](#) (1843-1932) furono i pionieri in questo campo.

Le idee erano alla pari con il messaggio degli Arts and Craft Movement, diffuso in tutta Europa per mezzo di libri e periodici. Questi non erano molto interessati allo stile, e cercavano, come ben sappiamo, di indurre atteggiamenti ed attitudini diverse. Prima in Germania, ma anche in un po' tutta la Scandinavia, questo movimento attirò molti consensi, e soprattutto in Danimarca, dove in seguito alla seconda guerra mondiale, vi furono molti impulsi alemanni.

In particolare vi sono stati alcuni architetti alla Royal Danish Academy of Fine Arts di Copenhagen, che hanno guidato questo movimento e la battaglia è stata condotta ed affiancata da un gruppo di giovani che avevano respinto i metodi usuali dell'istruzione accademica. L'obiettivo era quello di un'estetica senza stile, qualcosa di puro e genuino, che comunicasse direttamente i bisogni degli esseri umani. Il movimento poi prese due diverse direzioni, uno abbatteva la fede dominante dell'insegnamento ossessivo dello stile come unica istruzione e l'altro aboliva ogni nuovo senso estetico.

Questo lavoro ha avuto un' enfasi sociale per tutto il periodo, il processo creativo fu affiancato da studi di ogni genere, e l'ispirazione fu poi fondata su questi studi. Il Funzionalismo altro non fu che il risultato ed il diretto discendente di tale movimento ed allo stesso tempo nacquero nuove questioni estetiche che in qualche modo si relazionano al Neoclassicismo. Il problema estetico passò dalla carta alle pure forme geometriche.

Possiam trovare tutte queste teorie, ispiratrici in modo differente, nel paesaggio danese del ventesimo secolo.

Emerse così un movimento che cercava di allontanarsi dagli schemi verso una 'coltivazione' della realtà e che così ne ricavava qualità artistica. L'ispirazione, sia in forma che in contenuti, veniva presa dai giardini formali dei tempi passati e dalla lunga tradizione casolare danese che in questi stessi anni veniva illustrata in una serie di articoli sulla rivista danese *Havekunst* [*l'Arte del Giardino*], pubblicati nel 1920. Non si intendeva copiare quello che era stato il vecchio stile, ma si cercavano tutti i materiali che avevano reso questi esperimenti tipicamente danesi.

Un altro movimento, come già accennato in precedenza, si concentrava invece su un'estetica più geometricamente definita in cui il materiale naturale altro non faceva che seguire il dressage geometrico.

A questo proposito due nomi sono sicuramente da annoverare: Gudmund Nyeland Brandt (1878-1945) ed il nostro Carl Theodor Sørensen. Il primo lavorò con la generazione di architetti votata ad una maggiore coscienza artistica. Chiaramente e molto semplicemente egli riassunse, interpretò e riformulò tutto quello che avveniva a livello paesaggistico 'fuori casa'. Ed ancora [Edvard Glæsel](#) (1858-1915) e [Erstad Jørgesen](#) (1871-1945), [Peter Wad](#) (1887-1944) e [Georg Georgsen](#) (1893-1976), segnarono un punto di svolta nello sviluppo del paesaggismo nazionale.

Brandt ad esempio, non era semplicemente un giardiniere capace ed esperto, ma durante gli anni di studi all'Università di Copenhagen aveva indubbiamente arcuito la sua acuta mente intellettuale. Come privato professionista e come responsabile del 'verde umano' a Gentofte, un quartiere di periferia a nord di Copenhagen, sperimentò una serie di fondamentalmente diverse disposizioni e forme di giardini e parchi. Questi lavori spaziano da semplici orti, a giardini di grandi ville e di enormi palazzi periferici, ed ancora a cimiteri, playgrounds.



Egli ha dato una nuova dimensione al paesaggio, combinando obiettività accademica alla comprensione della lavorazione artigianale inerente alla professione, alla natura e studiando sempre le possibili condizioni per il benessere

e la crescita delle piante. Il suo lavoro partì dalle stesse ragioni che all'inizio del secolo avevano spinto ad una riforma del paesaggio, discostandosi però dall'artificio dei precedenti stili, tendendo ad una maggiore fusione con l'architettonico, lo spazio ed una pianificazione più generale del paesaggio. E' interessante notare, come tra l'altro farà Sørensen più tardi, e come avremmo modo di approfondire, che egli definiva sempre se stesso come giardiniere; infatti tutte le sue teorie paesaggistiche si basavano sempre sulle pratiche del giardinaggio. Le piante, lo spazio naturale, la crescita, erano gli elementi essenziali della sua arte.



Figura 25-26. Johan Bülow, giardino di Sanderumgaard, 1793, foto di Rico Bergholdt Hansen

Nel 1917 la Danimarca, ebbe una vera svolta a livello paesaggistico. In tale anno fu approvato il primo Nature Conservation Act e negli stessi anni la pittura modernista godeva il suo periodo d'oro. Brandt pubblicava il suo *Vand og Stenhøjsplanter [Acque e Piante Acquatiche]*.

E' difficile rendersi subito conto di una connessione tra i vari eventi, è importante notare che dopo tutti questi avvenimenti, studi e ricerche, si aveva una consapevolezza della vulnerabilità dell'ambiente e quindi un forte desiderio di proteggerlo da tutti questi cambiamenti come mai prima era successo. Ma fu questo un lungo processo che all'inizio fu accompagnato da feroci criticismi. Nel 1911, ad esempio, fu proposto di suddividere alcune aree paesaggistiche e preservarle come 'frammenti paesaggistici'. Innumerevoli polemiche furono attuate a riguardo, ma a metà degli anni '20 l'idea fu ripresa da Brandt e dall'ultra radicale critico sociale Poul Henningsen.

Questi si opposero alla conservazione e al mantenimento del paesaggio in immagini fisse, standardizzate, immobili; loro guardavano la natura come un

concetto onnipresente e vivente, in continua evoluzione, sostenevano un paesaggio che portava i segni delle attività umane e lo sviluppo progressivo 'del verde'. Questo atteggiamento così poco formale, senza la minima preoccupazione, potrebbe essere visto anche nei giovani pittori di tale periodo che hanno voluto ritrarre la grandezza della natura non come qualcosa di intangibile, statica ma come un latente potere creativo. Con una sorta di caratterizzazione attraverso l'astrazione hanno cercato di dipingere una foresta ad esempio semplicemente come una foresta, volevano stilizzare l'impressione della natura con una formula duratura. I loro dipinti esprimevano amore, ammirazione per la natura essenziale e la pittura pura, non per la natura vista come un museo da non poter toccare e solo da preservare.

Brandt era più interessato alla natura come appariva ora e non alla vecchia campagna che ormai andava scomparendo, che altro invece non era che l'idea di natura dei conservazionisti, nei suoi testi egli consigliava al giardiniere dilettante di pianificare il suo giardino e di prendere ispirazione dalla varietà degli elementi individuali del paesaggio coltivato, includendo il ruscello o il piccolo corso d'acqua (di solito con un piccolo ponticello o una fila di lastre di pietra per enfatizzare la presenza dell'essere umano nell'ambiente naturale), il canale, i muretti in pietra, come quelli tipici nei boschi dello Sealand, la siepe, il prato fiorito, il boschetto, la foresta. raccontava tutto questo nella sua arte paesaggistica.

Nella propria dimora vicino il cimitero di Ordrup, a nord di Copenhagen, vi è un meraviglioso esempio di tutto questo, dove tutti i suddetti elementi si verificano in una serie di unità spaziali strettamente legate. Siamo nel 1914, quando progetta quella che verrà in seguito definita dai paesaggisti moderni danesi, 'la stazione sperimentale del giardino moderno'. La sua centrale e più privata sezione è composta da due serie di doppie coperture e consiste in uno spazio chiaramente definito; prima di entrare però, bisogna attraversare un lunghissimo viale erboso, come un'anticamera, ornata da una sola panchina ad un'entrata.

Al di là di uno spazio giardino intorno alla casa, purtroppo ora demolita, vi è un giardino da abitare con un prato ed alcuni meli pittoreschi, felci ed una semplice, rustica casa estiva circondata da glicini, un giardino fiorito con un ruscello ed un muro di pietra, e dietro tutto ciò un bosco con altrettanta abbondante vegetazione.

Questi motivi paesaggistici coltivati con la loro qualità narrativa esercitano un effetto quasi suggestivo; illustrano la vita della pianta rigogliosa sul bordo dell'acqua e il fascino silenzioso del sottobosco tipico dei paesaggi del nord Europa.

Anche il cimitero di Mariebjerg, sempre a Gentofte chiaramente porta il segno di un ulteriore sviluppo degli esperimenti di Brandt nel suo giardino. Dalla piccola scala (800 mq) alla larga (25 ettari), qui ci si muove da uno scenario di intima vegetazione, adattato minuziosamente alle condizioni paesaggistiche, alla larga scala del paesaggio.

La planimetria, semplice ma rigorosamente costruita, mostra che Brandt ha basato la pianificazione del cimitero sul paesaggio danese coltivato, questa è costituita, infatti, da una serie di elementi distinti e mostra il paesaggio ridotto alla sua semplicità, ai più essenziali e basilari elementi, la foresta, la siepe, il prato, il muretto in pietra, gli imponenti viali del paesaggio del latifondo, appaiono in questa coraggiosa sperimentazione. Malgrado la sua funzione e le sue misure, il cimitero ancora oggi si erge come testimonianza convincente degli ideali artistici di Brandt. E' difficile determinare se gli atteggiamenti e le opinioni creative di Brandt sul paesaggio culturale fossero una reazione nei con-

fronti della conservazione della natura dei primi tentativi di inizi secolo, o se possiamo considerarli come una reazione in generale contro la conservazione del paesaggio in immagini statiche, perchè lui considerava il paesaggio come un ricco tesoro di motivi che offrivano la possibilità di un'artistica riproduzione nella struttura del giardino contemporaneo. Tuttavia potrebbe essere che, sia dal punto di vista scientifico che da quello artistico, vi sia stato uno slancio nella ricerca e nell'interesse del selvaggio, dove una nuova e curiosa estetica nasce dal costruttivo criticismo dei suoi contemporanei e questo interesse si muove dalla forma del giardino al processo che prende atto da questo; fu infatti il dialogo tra la natura come immagine perpetuata e la natura quale ciclo ad essere uno dei più interessanti punti focali a cui Brandt faceva riferimento: la natura non poteva essere eternamente perpetuata in un'immagine. L'idea fondamentale era quella di vedere nuove estetiche potenzialità per la natura in coltivazione, egli aveva delle previsioni creative e gli strumenti per far ciò erano visti nelle condizioni e nelle potenzialità espressive delle piante.

Il 'naturale' successore delle teorie di Brandt fu proprio il nostro Sørensen che pur non avendo avuto una formazione accademica nel senso stretto del termine, fu colui che sostituì Brandt alla Royal Danish Academy of Fine Arts, prima come semplice docente e poi come docente primario del Dipartimento di Landscape Gardening (1954-63). Collaborò con una serie di architetti che connettevano l'idea di estetica allo studio di forme geometriche pure; fu intimamente legato e quasi ossessionato dalla regolarità della natura nello stesso modo in cui l'architetto Mogens Koch (1898-1992) lo fu per i suoi oggetti di arredo. È stato descritto come l'uomo che osservava e sintetizzava quello che aveva visto in pochi tocchi. Tutti i suoi progetti, come avremo modo di vedere, sono stati pensati sulle basi di singole geometrie, scelta non solo pratica, ma anche estetica visto che lo spazio robustamente semplificato, si è distinto come definito con precisione in tutta la sua opera. Il suo lavoro fu sia una questione di spazialità che un'interpretazione visibile del processo naturale. È pur vero che si trattò sempre di progetti di aiole, orti e parchi, ma sicuramente si merita numerosi riconoscimenti per il suo concetto di spazio. Possiamo sicuramente definirlo come lo scultore dell'arte paesaggistica danese. Molti dei suoi progetti sono costruiti su una serie di spazi geometricamente determinati con particolari preferenze per forme quali il cerchio, l'elisse, la spirale, ma anche sulla base di forme semplici e pure, come nella labirintica composizione delle siepi di Angli V a Herming nello Jutland, dove allo spazio è data una particolare qualità estetica, quasi una musicalità, attraverso la diversa altezza delle siepi, tanto è che il giardino è ancora semplicemente chiamato "il giardino musicale".

Nel giardino progettato per sua figlia, Sonja Poll intorno agli '70, a nord di Copenhagen, Sørensen pone una forma ovale nella struttura irregolare della villa e plasma lo spazio in profondità mettendo un percorso a spirale lungo diversi metri.

Le stesse forme (25x 15 m), ma moltiplicate ed arrangiate in maniera differente, le utilizza nella fila di orti per il giardino colonia di Nærum. Qui le siepi ovali creano tutta la struttura esterna di giardini individualmente progettati.

Secondo il paesaggista danese la natura non poteva essere semplicemente convertita in arte da giardino, la natura non è arte, né tantomeno un giardino paesaggistico. Afferma ciò in tutte le sue opere letterarie. Questo però non significa necessariamente che non era interessato al tema del paesaggio legato a temi più puramente artistici; egli si spinse così profondamente nella conoscenza della natura fino a dichiarare che... *"innumerevoli persone possono prendere ispirazione dai miei progetti, queste stesse persone hanno l'idea*

che la natura sia la migliore qualità che si possa immaginare per un giardino, ma in realtà la gente comune non può 'fare natura'. Possiamo un po' imitare un elemento della natura, ma è molto meglio, perdonatemi l'onestà, se ne stilizziamo un elemento".

38 Sørensen ha dato una potente testimonianza di questo suo pensiero soprattutto in *39 haveplaner: Typiske haver til et typehuset* [39 Progetti di Giardini: Tipici Giardini per una Tipica Casa] del 1966, testo che fu anche ristampato nel 1984 come *Utypiske haver til et typehus: 39 haveplaner* [Giardini Atipici].

Su uno, tra i mille esempi di case con giardino annesso, vi è una villa in cui lo spazio in diagonale è diviso in spazio in legno e spazio aperto, in modo che l'angolo sud-ovest della casa esca sul boschetto come se fosse una roccia o la prua di una nave. In un altro esempio mostra un boschetto plasmato come un materiale plastico in cui lo spazio può essere lasciato aperto, come nel rilievo di uno scultore.

Egli fa frequentemente uso di questi accorgimenti che illustra in una lunga serie di disegni.

Dai suoi testi di accompagnamento alle tavole, è facilmente deducibile che non era tanto interessato ai vari elementi del paesaggio come biotopo, ma voleva essere in grado di formare spazi con tali elementi naturali.

Figura 27. Gudmund Brandt, propria dimora, Ordrup, 1914

Ecco spiegato il significato di tale testo, in cui prova a 'vestire' la stessa tipica dimora danese in 39 differenti modi e giardini, con diversi modelli presi dal mondo naturale. Sicuramente si tratta di un'idea buona e divertente e creativa. Non era solo l'arredo del paesaggio come volume plastico ad ispirarlo continuamente, ha anche cercato di definire lo sviluppo dell'arte del giardino europeo; sosteneva che le grandi epoche stilistiche dei vari paesi erano soltanto una ridefinizione delle caratteristiche paesaggistiche del paese in questione. Come afferma, infatti nel suo *Havekunstens oprindelse* [Le origini dell'Arte del Giardino], lo sviluppo del giardino moderno si poteva riassumere in cinque moduli che possono anche essere visti come epoche geograficamente determinate.

Oltre a fare riferimento al giardino come il 'luogo di crescita, la semplice forma primordiale del concetto di natura', egli afferma, inoltre che, il giardino

Spagnolo può essere visto come un flusso d'acqua stilizzato, quello Italiano come un ruscello di montagna, e quello Francese come un paesaggio fluviale, quello inglese infine, una collina, naturalmente sviluppato dalle altre forme e non sembra essere, come viene invece generalmente pensato, essenzialmente diverso da questi ultimi.

Sørensen nomina se stesso il portavoce di una nuova visione del giardino che racchiude in sé tutta l'arte del paesaggio stilizzato. Tale concezione non era affatto nuova nella storia del paesaggismo, ma il lavoro costante e duraturo di Sørensen, il suo grande piacere per il paesaggio -espresso in migliaia di progetti-, come ispirazione per il proprio 'giardino d'arte', lo porta ad essere sicuramente il paesaggista per antonomasia della nuova cultura paesaggistica in Danimarca.

Un'analisi approfondita, come quella in corso, mostra che egli puntava all'ispirazione dal paesaggio coltivato, che è ovviamente sottoposto all'architettonico, contrariamente a ciò che affermavano alcuni pittoreschi vecchi principi che vedevano la natura solo come crescita incontrollata che, come già detto, il paesaggista in questione non poteva ospitare sotto il suo concetto di arte. La sua permanenza in carica come docente della Accademia Reale di Architettura di Copenhagen ha prodotto una nuova generazione di architetti paesaggisti con alte qualità artistiche che danno una grande priorità alla pura arte giardiniera; in questo modo essi si differenziano, -chiamando se stessi appunto paesaggisti-, dai loro contemporanei colleghi architetti che nello spirito del funzionalismo lodavano solo la funzione e frequentemente si occupano solo di estetica come una conseguenza dell'intensiva analisi funzionalista che vede 'la forma seguire la funzione'.

Mentre Brandt tendeva a trasformare il paesaggio coltivato, la natura dinamica in arte da giardino, il lavoro di Sørensen era concentrato sulla forma e sulla intensificazione, per esempio, di una foresta come una massa nello spazio artistico. Le loro attitudini sono essenzialmente differenti, Brandt desidera fornire un'esperienza legata alla natura esclusivamente per il proprietario del giardino, Sørensen creava un'arte che faceva riferimento solo a se stessa, egli non faceva paesaggismo al fine di indicare qualcosa di essenziale trovato nella materia interiore della natura, ma paesaggismo legato al mondo dell'architettura con la natura come idioma. E' questa la fondamentale differenza che porta a definirlo come il 'primo vero paesaggista del Movimento Moderno' e in Danimarca e altrove.

Un faggio tagliato ad ellisse può benissimo riempire un intero giardino della villa, ma, moltiplicando la stessa ellisse si può costituire la cornice 'architettonica' intorno tutta una fila di orti come in Nærum.

Possiamo definire, come già affermato in passato, che il carattere di tale paesaggio risulti essere il perfezionamento delle relazioni topografiche della natura trattate secondo un principio geometrico. Sørensen lavorò con le forme geometriche pure e subordinò queste all'imperativo ritmo del paesaggio. Come nell'ormai citato esempio di Nærum, dove egli progetta enlissi come distinte figure che seguono le sinuose curve del paesaggio e così lui stesso ha ridisegnato, stilizzato il paesaggio naturale. Lo purificava, ma senza rifarlo completamente e lo rivestiva di piante plasmate come materia nell'architettura plastica. Anche per questo molto spesso lo si menziona come portatore di un nuovo stile Barocco, egli stesso ammirava profondamente il giardino barocco, aveva addirittura un'incisione di André Le Nôtre appesa sul suo letto. L'architetto danese [Johan Bülow](#) definisce il carattere del moderno paesaggio come un rafforzamento delle condizioni topografiche già esistenti, che non solo enfatizza le sorprendenti caratteristiche paesaggistiche del luogo,

ma anche mantenendo alcuni motivi ricorrenti che, di conseguenza al nuovo sviluppo, andavano scomparendo.

Brandt non guardava il nuovo sviluppo progressivo come una minaccia, al contrario egli vedeva della bellezza nel nuovo paesaggio coltivato e nei segni lasciati dal vecchio. Sviluppò il giardino paesaggistico ed integrò in questo la struttura del piccolo giardino attraverso le nuove conoscenze botaniche, includendo lo scenario della vegetazione e dell'architettura.

La natura era un processo che doveva essere creato come un contrappeso per il nuovo funzionalismo architettonico, il suo concetto di giardino includeva semplicità, utilità, valori associativi e la naturale ed incontrollata crescita delle piante, il giardino del futuro salutava l'accedemica educazione dello stile accompagnato dai pratici ed emotivi desideri del suo fruitore.

Concludendo, possiamo affermare che anche se la Danimarca è disciplinata dal segno dell'aratro e dell'erpice, si sta ancora tuttavia sviluppando seguendo le leggi naturali, e nonostante tutto, il suo fascino risiede ancora.

Le idee di Brandt all'inizio del secolo scorso anticipavano questa nuova attitudine per l'arte del giardino come un processo invece di un lavoro stazionario. Sørensen invece è stato colui che ha portato ad una nuova visione della professione del giardiniere, Brandt ha cominciato qualcosa, Sørensen ha terminato questo processo.

Con lui il mondo puro della natura si intreccia alle regole geometriche dell'architettura in un dialogo paesaggistico che ha ancora dell'incredibile e che ancora tutt'oggi ispira nuove generazioni di architetti che spinti da questo ritornato dibattito con il paesaggio, prendono Sørensen come modello indiscusso.



Figura 28. Gudmund Brandt, cimitero di Mariebjerg, Gentofte, Danimarca, 1915



Figura 29. Università di Århus, C. F. Møller e Carl Theodor Sørensen, Århus, Danimarca, 1929



Figura 30. Carl Theodor Sørensen, teatro all'aperto, Bellahøj, Danimarca, 1951



Figura 37. Carl Theodor Sørensen, 39 *Haveplaner*. *Typiske haver til et typehus*, 1966, realizzazione della casa tipica 3



Figura 38. Carl Theodor Sørensen, 39 *Haveplaner*. *Typiske haver til et typehus*, 1966, realizzazione della casa tipica 4



Figura 39. Carl Theodor Sørensen, *39 Haveplaner. Typiske haver til et typehus*, 1966, realizzazione della casa tipica 5

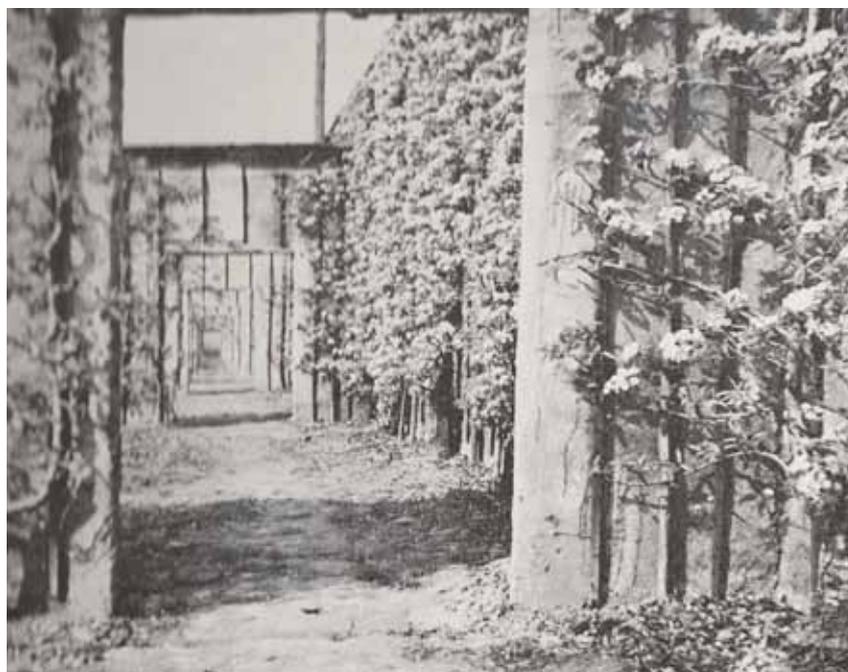


Figura 40. Carl Theodor Sørensen, *39 Haveplaner. Typiske haver til et typehus*, 1966, realizzazione della casa tipica 6

1.2 DANIMARCA, LA PIANIFICAZIONE DEL PAESAGGIO

58

La Danimarca possiede uno dei sistemi di pianificazione urbanistica più trasparenti e semplici al mondo, con una delega di responsabilità largamente decentrata.

Sia a livello regionale che comunale e locale sono considerate fondamentali la partecipazione della popolazione e le consultazioni pubbliche.

Questa nazione è stata sempre all'avanguardia per aspetti sociali, democratici, legislativi, nel 1947, ad esempio, vi è la comparsa del cosiddetto **Finger Planen** che risulta essere ancora al giorno d'oggi un modello di riferimento per gli attuali piani urbanistici. Come è facilmente deducibile dal nome, tale piano urbanistico dalla logica sorprendente, prevedeva una strategia per l'immediato sviluppo di Copenhagen lungo cinque differenti direzioni, che risultano avere al loro interno una rete di collegamenti e provvedimenti ambientali tali da rendere il Finger Planen una realtà concreta. Questo programma completo che fu progettato dall'architetto Peter Bredsdorff, in realtà non fu mai approvato, ma comunque messo in atto negli anni successivi alla sua comparsa ed ancora oggi ed a cui la città fa rigoroso riferimento, così come altre odierne strategie di sviluppo urbanistico, che hanno l'intenzione di connettere la Danimarca alla Svezia.



Figura 41. Peter Bredsdorff, Finger Plan, 1947

Secondo il piano, Copenaghen si sarebbe dovuta sviluppare lungo cinque "dita", connesse dalla S-Tog -linee ferroviarie pendolari,- che si estende verso il 'palmo' di questa mano, e che altro non è che il fitto tessuto urbano del centro di Copenaghen. Tra le dita, cunei verdi sono tenuti a fornire la terra per l'agricoltura e a soddisfare scopi ricreativi.

Giusto per chiarirci meglio le idee, possiamo definire 'la scala' di questa nazione dalle modeste dimensioni, dicendo che l'area metropolitana di Copenaghen ha una popolazione di 1.930.260 (1 ottobre 2011) e una superficie di 3.030 km² (1.170 miglia quadrati) ed oltre 34 comuni.

A livello di vera e propria legislazione urbanistica, invece, abbiamo uno dei provvedimenti più importanti nel 1969, dove vi è la suddivisione del territorio in tre diverse zonizzazioni: aree urbane, aree per le seconde case e aree rurali ed in particolare, in queste ultime, l'edificabilità viene fortemente limitata per proteggere la natura, l'agricoltura e le risorse naturali.

Poi ancora, l'Environmental Protection Act, di competenza regionale e comunale, che è una legge esclusiva per la protezione dell'ambiente ed ancora, la legge per la protezione della natura, Protection of Nature Act ed infine, la Watercourses Act che risulta essere un decreto sulla salvaguardia dei corsi d'acqua.

Caso emblematico che aiuta a far capire la lungimiranza di questa popolazione, è quello della riconciliazione avvenuta tra l'attività estrattiva di un piccolo corso d'acqua nel Nordsjælland e la spirito protezionistico nei confronti della natura. Questo fiumiciattolo infatti, seppur non possedesse di per sé qualità rilevanti, durante il processo di pianificazione era stato scelto come corridoio di dispersione per piante e animali selvatici, questo però andava contro il ruolo che la zona aveva da secoli, ossia fornitrice regionale di ghiaia. Dopo alcune dispute politiche, portate naturalmente da interessi diversi, si scelse di attuare una soluzione che andasse bene ad ambe le parti, per cui al corso d'acqua venne dato un nuovo livello qualitativo come corridoio di dispersione, come si era pianificato, restando però punto di estrazione della ghiaia. Così vennero create zone umide estese per il corridoio ed in altre aree, queste nascevano come conseguenza dell'attività industriale locale.

Per meglio comprendere come funziona a livello generale la pianificazione urbanistica ed ambientale in Danimarca, sarà qui di seguito proposto una schematizzazione degli oneri legislativi partendo dalla pianificazione a livello nazionale e finendo a quella a livello comunale.

PIANIFICAZIONE NAZIONALE/Il Ministero dell'Ambiente stabilisce il quadro di riferimento globale per le direttive e gli interventi di pianificazione nazionale.

PIANI REGIONALI/Le 14 contee del paese riesaminano i rispettivi piani regionali ogni quattro anni.

PIANI LOCALI/I comuni predispongono, se necessario, dei piani locali. Dal 1977 ne sono stati redatti più di 20.000.

PIANI COMUNALI/I 275 comuni riesaminano i loro piani ogni quattro anni.

IL PIANO DI CONTROLLO/La Legge urbanistica si basa sui principi dettati da un quadro di controllo all'interno del quale i piani singoli non devono entrare in conflitto con le decisioni prese a livelli superiori. Quando queste ultime subiscono dei cambiamenti, le iniziative di pianificazione a livello inferiore devono essere concordamente adattate.

I cinque elementi fondamentali della Legge Urbanistica

1. Tutela degli interessi della società in materia di uso del suolo e contributo alla protezione della natura e dell'ambiente in Danimarca;
 2. contenuto dei vari piani, che comprendono le iniziative di pianificazione a livello nazionale e regionale, i piani comunali e locali;
 3. regole sulla base delle quali vengono prodotti e revocati i vari tipi di piano;
 4. suddivisione del territorio danese in zone urbane, aree destinate a seconde case e zone rurali, con norme speciali per l'amministrazione delle zone rurali.
 5. norme di controllo, ricorsi e sanzioni.
- Tutto ciò è per meglio comprendere il quadro generale urbanistico ambientale odierno, che altro non risulta essere che il risultato del lavoro svolto da Sørensen ed i suoi anticipatori e seguaci nel corso dello scorso secolo.¹

60

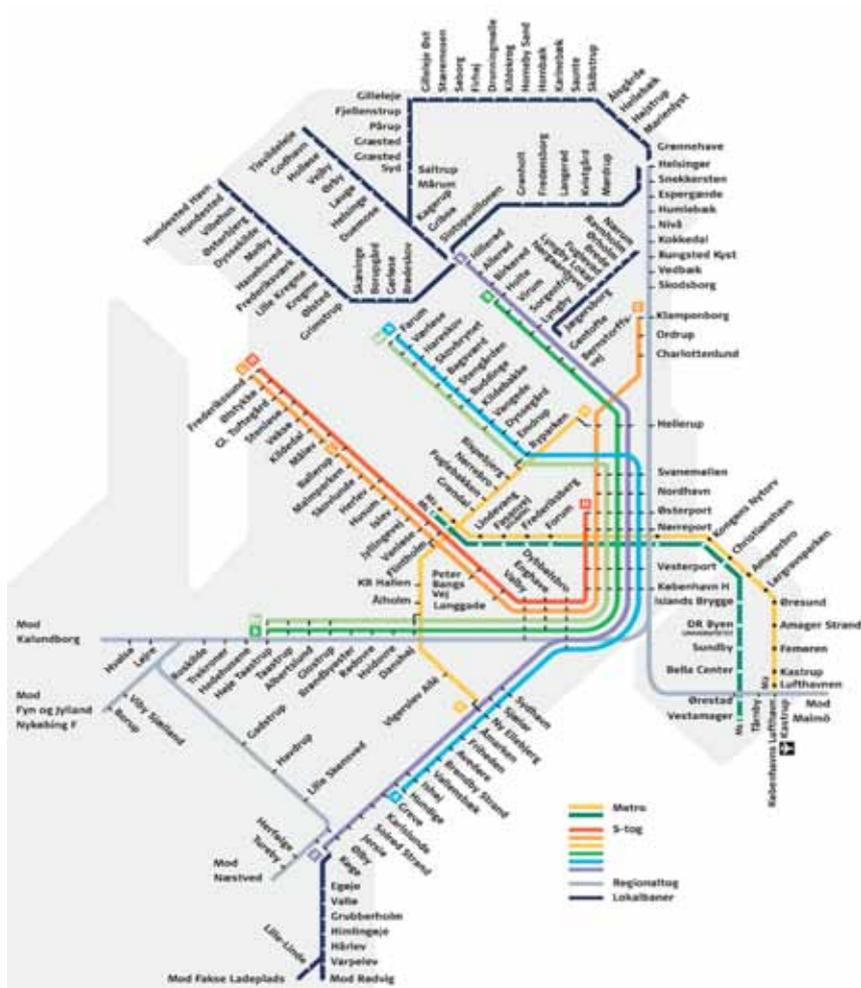


Figura 42. linea metropolitana di Copenhagen

1. *Scandinavia, Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Luciani Domenico, Latini Luigi, Treviso, 1998

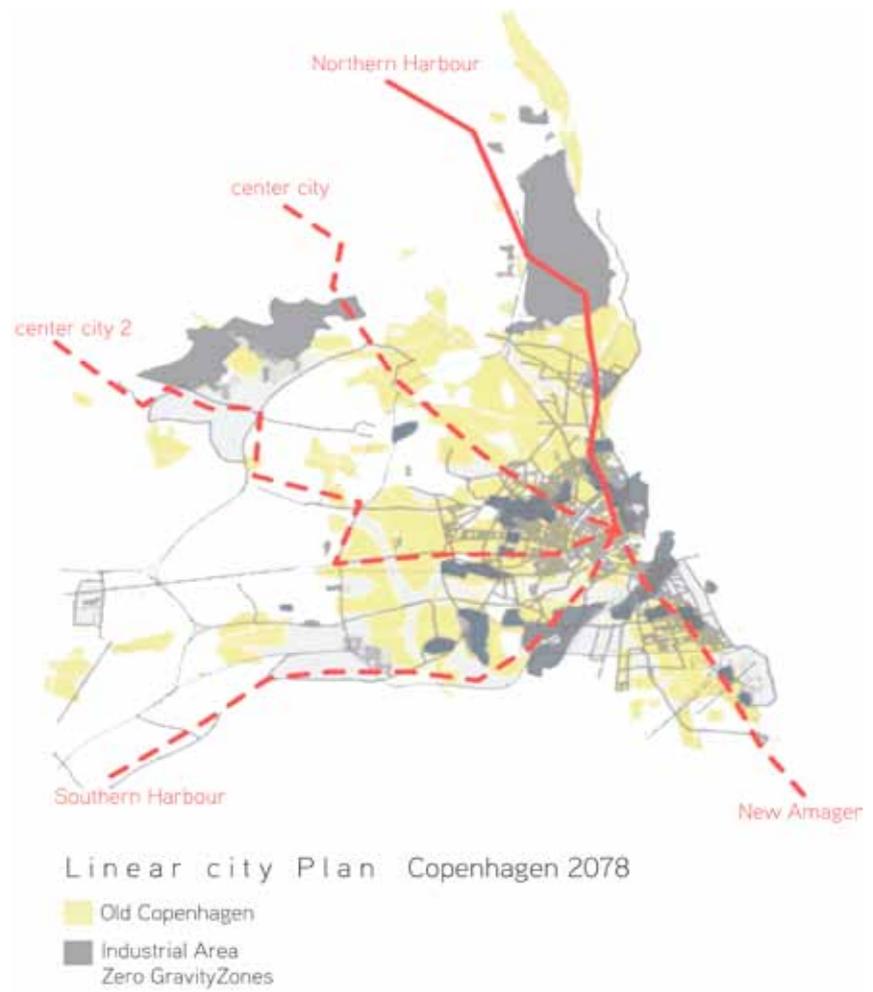


Figura 43. espansione di Copenhagen prevista nel prossimo cinquantennio

2. CARL THEODOR SØRENSEN, LETTURA RAGIONATA DEI TESTI

64



Qui di seguito, si andrà ora ad analizzare quella che è stata la figura di questo paesaggista, vista da molteplici altri punti di vista. Attraverso infatti una bibliografia di riferimento, si è cercato di capire meglio quale è stato il ruolo rivestito da Sørensen negli anni successivi alla sua morte. Come già accennato precedentemente, non è impresa facile trovare qualcosa che faccia a questo riferimento che non sia in lingua scandinava. Tuttavia, nonostante la scarsa reperibilità delle fonti, viene ora

qui presentata una breve rassegna di tutte le fonti bibliografiche -articoli, testi, interviste- che hanno come soggetto principale o relativo il nostro paesaggista danese.

All'inizio del XX secolo lo scenario nordeuropeo ha dato vita a rilevanti operazioni culturali al fine di innovare il linguaggio architettonico e pittorico. Se in campo architettonico le novità introdotte dal Movimento Moderno hanno dato luce a nuovi equilibri e rapporti spaziali, nell'arte dei giardini non c'è stato un equivalente cambiamento; gli artisti del verde accolsero solo in modo periferico gli influssi delle nuove correnti artistiche, forse dovuto al fatto che il giardino non era visto come un volume in sé. Nonostante tutto, la Danimarca tra gli anni '30 e '40 ha conseguito interessanti segnali di rinnovamento linguistico, soprattutto legati alla collaborazione tra architetti e architetti del paesaggio, utilizzando le arti visive come guida per pensare a nuove idee riguardanti il giardino. All'interno dello scenario danese C.Th. Sørensen è sicuramente l'attore più importante, riuscendo a farsi interprete di varie correnti artistiche, dal futurismo al decostruttivismo, inserendo all'interno dei suoi progetti concetti come quelli di sequenza o di organizzazione spaziale e per fare tutto ciò egli incluse nei suoi progetti forme nuove ed inusuali per l'arte del verde, quali spirali ed ovali. Un esempio del suo *modus operandi* lo possiamo ritrovare nel progetto per il Vitus Bering Park, dove Sørensen affianca alla forma inalterata dell'ellisse un percorso sinusoidale e movimentato. Facendo invece riferimento alla situazione nazionale, possiamo affermare, come avremo modo di vedere, che la discussione paesaggistica aveva dei risvolti completamente differenti. Risulta interessante a questo proposito, il quadro che Bruno Zevi dipinge a riguardo dell'architettura del paesaggio nel Bel Paese: "l'architetto si rivolge agli spazi aperti spesso con interessanti soluzioni architettoniche, ma la nuova architettura non trova il modo di coniugarsi con i materiali naturali del paesaggio e del giardino; quando questo avviene è solo la fredda ripetizione di vecchi schemi e di vecchi modelli e mai la ricerca di soluzioni progettuali adeguate alle esigenze della città e del cittadino di oggi". Risulta difficile riscontrare soluzioni architettoniche che suggeriscano nuove forme di paesaggio all'interno dei vuoti delle città, ed è ancora più difficoltoso trovare città dove il "verde" si faccia carico di esprimere nuove proposte per il disegno della stessa. Sørensen, invece, è stato una guida per i primi modernisti nell'architettura del paesaggio, anche se, purtroppo ci si rende poco conto dell'influsso sul moderno concetto di paesaggismo da egli lasciatici, il suo lavoro è praticamente sconosciuto al di fuori del suo paese natale, la Danimarca. La sua interpretazione della storia dell'architettura del paesaggio è riconosciuta per chiunque cerchi le radici del primo modernismo. In ugual modo importante è la sua forte visione dell'architettura del paesaggio come una forma di arte pubblica. I suoi progetti e i suoi scritti sono solo che un ulteriore

testimonianza dell'importanza di un buon progetto.¹

Siamo agli inizi degli anni '70, anni particolarissimi per la storia europea e precisamente nel marzo del '69, quando a Charlottenborg fu organizzata una mostra da studenti della Royal Danish Academy of Fine Arts che finì sulle prime pagine di tutta la stampa danese. Un gruppo di studenti della scuola di architettura, infatti si domandava 'quali obiettivi' e 'quali scopi' perseguiva l'architettura ad essi contemporanea scrivendolo sulle fotografie di edifici moderni e nell'ambiente circostante alle mostre. Dopo essere stati arrestati per atti di vandalismo, in tribunale, uno degli studenti arrestati dalla polizia descrive l'azione che stava accadendo come una forma di espressione artistica, affermando che gli studenti volevano solo arricchire il paesaggio e l'ambiente. Dietro quest'azione studentesca vi è stata una sfida per il patriarcato, scaturita da un'indignazione sociale, e forse anche, come il direttore della rivista *Arkitekten* -Poul Erik Skriver- sottolinea nella sua recensione della mostra, un ripudio degli ideali architettonici prevalenti. *"A mio parere, gli studenti interrogati sul come dovesse essere trattato il paesaggio, giustificavano e trovavano una risposta nella natura come unico materiale e mezzo. Il mio lavoro di ricerca sul concetto di paesaggio e sull'arte dei giardini, avviato dalle costanti domande degli studenti, può essere visto come una risposta tardiva alla mostra."*²

I giardini sono stati creati come prodotti culturali e d'arte applicata, per il divertimento e l'uso. L'idea che è alla base di tale discussione è che parchi e giardini siano opere d'arte che hanno un significato speciale nel contesto paesaggistico, ipotizzando che il linguaggio estetico del paesaggio e l'arte dei giardini possa essere utilizzato come strumento per la comprensione delle idee di un periodo storico. *"Credo che, come d'altronde sosteneva anche Mies van der Rohe, che l'architettura non sia solo espressione di eternità, ma che possa essere rappresentativa di un'intera epoca. Questa non è solo un gioco di forme, credo che ci sia una strettissima connessione tra architettura e civilizzazione. Ho capito che si sviluppa non tenendo conto delle dinamiche di una civiltà, ma nello stesso tempo, nei suoi esempi migliori, ne esprime la struttura più intima della sua epoca."*³

Nel paesaggio e nell'arte del paesaggio, il modernismo non è un qualcosa di ambiguo. Il linguaggio estetico come modello di innovazione che ha avuto luogo nel periodo tra le due guerre e quella del dopoguerra sono totalmente differenti. Le differenze sono così grandi, che possiamo permetterci di parlare addirittura di epoche differenti. Il paesaggio occidentale e l'arte del giardino sono presenti in molti altri prodotti culturali, hanno un'estetica ed una storia comune, e queste possono essere meglio comprese come un insieme.

Per capire perché il paesaggio odierno appare così, bisogna andare un po' indietro nel tempo, verso la fine della seconda guerra mondiale. Nel 1945, infatti, dopo il collasso del nazismo e la fine della guerra, l'occidente fu lasciato con l'amara conoscenza che la natura umana era inaffidabile ed anche estremamente pericolosa, dopo la decisione di ricostruire nuove prospere democrazie con l'essere umano al centro di tutto, la soluzione doveva essere di influenzare, educare, formare, controllare e coltivare la natura dell'uomo, con i nuovi prodigi della tecnologia, della scienza, dell'industrializzazione, la venerazione per la collaborazione con l'ambiente naturale tipico del periodo tra le due guerre divenne superfluo. Le utopie potevano diventare reali, con la guerra fredda e la paura del comunismo, la necessità di una comunità divenne più consistente del desiderio di individualità. Questo fu compiuto con un nuovo linguaggio estetico controllato nell'estetica e

1. *Landscape Architecture as Art: C. Th. Sørensen. A Humanist*, Peter Bosselmann, articolo sul *Landscape Journal*, Università del Wisconsin, gennaio 1998

2. *Open to the sky, The Second phase of the modern breakthrough 1950-1970. Building and landscape, spaces and works, city landscape*, Hauxner Malene, Copenhagen, 2003

3. *Ibidem*

nei concetti ed architettonicamente regolato nelle forme. I giardini erano scatole con pavimenti di pietra e “muri alla spagnola” o semplicemente spazi aperti fatti di terra con piante.

Le componenti sono terra e natura descritte in analogia con officine d'arte, lo spazio diventava pulito e semplice, composto da linee verticali ed orizzontali, esperimenti in forma sono sostituiti da costruzioni come forme. Questo linguaggio divenne l'approccio dell'epoca.

Questo era il contesto in cui Sørensen si trovava ad operare durante la sua maturità professionale, anni difficili, ricchi di controversie e contraddizioni, ma sicuramente fertile di nuove idee e correnti ideologiche. Egli aveva deciso e dedicato la sua intera vita all'arte dei giardini, così come molti altri negli stessi anni, ma sicuramente in lui si può riconoscere una passione e dedizione che lo ha fatto distinguere in due differenti modi; in parte attraverso il costante lavoro pratico e letterario -nel quale era uno tra i migliori,- in parte perché a differenza di altri, si è sempre solo considerato un artista e non un progettista o un architetto, ma sempre e semplicemente un artista dei giardini.

E' da riconoscere che ha creato un suo tipico linguaggio architettonico, una sua arte del giardino, adottando sempre un approccio analitico al suo lavoro artistico. Quando scrive l'introduzione del testo *Europas Havekunst*, Sørensen mette in guardia contro l'analisi dell'arte quando tale analisi sposta l'esperienza dell'arte stessa ad altri significati. Alludendo a Jacob Burckhardt, il grande teorico dell'arte del diciannovesimo secolo, il paesaggista danese infatti, dice che è inutile cercare una spiegazione ai pensieri e alle idee che sono rappresentate dentro un'opera d'arte, “*coloro che lavorano nell'ambito dell'arte o cercano di praticare l'arte devono considerarla in modo diverso da quelli che scrivono di arte*”; *bisogna sperimentare l'arte in modo diretto, seguendo l'istinto e il sentimento*”. Ma questo non significa che è impossibile per l'artista staccarsi dal suo lavoro e provare a capire cosa ha fatto, e questo non deve impedire all'artista di definire il suo personale concetto di arte. Sørensen afferma ad esempio che per molti anni dopo il completamento del suo lavoro all'Università di Århus, egli ha potuto vedere come avesse stilizzato il paesaggio del luogo senza essere a conoscenza di quest'ultimo. Durante il suo percorso professionale ed artistico possiamo distinguere tre periodi nettamente distinti. Il primo racchiude gli anni '20, a quel tempo, egli stesso si considerava esclusivamente un artista del verde e aveva lavorato duramente per ottenere approvazione riguardo l'idea del giardino come un'opera d'arte. Sørensen non ha mai dubitato che il giardino potesse essere un'opera artistica, ma attorno agli anni 50, legato ai suoi studi riguardanti la storia dell'arte nei giardini europei, iniziò ad analizzare analiticamente la sua arte, staccandosi dall'idea che un'artista non possa vedere ed analizzare la sua opera senza allontanarsi dal concetto di arte stessa. Durante gli ultimi 20 anni della sua vita, invece, Sørensen ha infine ulteriormente investigato la materia artistica, sollevando domande quali: cos'è l'arte in generale? Quale rapporto intercorre tra l'arte e la società ed il singolo individuo? I giardini di Sørensen sono sempre composizioni spaziali e quindi, essenzialmente, architettura: questa è la qualità che ha fatto di questo artista una figura storica degna di nota, è il modo particolare in cui sono realizzati che li rende unici. Abbiamo precedentemente sottolineato come la scultura moderna abbia influenzato i suoi lavori, ma per poter meglio capire la dinamica spaziale, così tipica del suo lavoro, dobbiamo esaminare un'altra fonte e far addirittura riferimento all'arte visuale del Futurismo. E' qui infatti che troviamo la chiave di lettura per la comprensione di questo grande artista.⁴

Ed ancora, proprio in questi anni di tumulto che abbiamo un gruppo di architetti che si allontana dalla dominante organizzazione moderna dei CIAM per esplo-

4. C. Th. Sørensen-*landascape modernist*, Sven Ingvar Andersson, Steen Høyer, Copenhagen, 2001

rare nuove strade. Questa rivoluzione culturale colpì anche altri campi artistici, per esempio la letteratura con esponenti quali John Osborne, Albert Camus e Nicholas Ray.

Nel mondo architettonico questi ribelli si facevano chiamare strutturalisti e cercavano ispirazione nell'architettura tradizionale, nelle strutture sociali e nella potenza del luogo. Gli edifici che realizzarono apparvero subito moderni e progettati secondo un'ottica molto più vicina alle necessità di chi li avrebbe occupati rispetto a quanto fatto dai massimi esponenti del Movimento Moderno della generazione precedente.

Aldo van Eyck, che tanto deve al nostro Sørensen, è uno di questi esponenti. Egli infatti, ne contestava i principi, non solo in senso strettamente teorico ma anche dal punto di vista pratico: si proponeva di sostituire le dottrine meccanicistiche della ricostruzione post-bellica con un'architettura umanistica che, per lui e gli altri strutturalisti, significava "un'architettura della comunità".

Egli riafferma il ruolo dell'architetto come portatore di significato e dà nuovo slancio al concetto di architettura come linguaggio dotato d'impatto emozionale destinato ad un ambito socioculturale.

In contrasto agli interventi di ricostruzione massivi e su larga scala proposti dal CIAM, Aldo van Eyck proponeva delle soluzioni più a misura d'uomo, e in particolare lavorando sui piccoli spazi interstiziali tra gli edifici: secondo questa ottica attuò 734 progetti di piccoli parchi nella città di Amsterdam. Erano aree interamente dedicate ai bambini e alla relazione tra gli abitanti della zona, distribuite come una costellazione in modo diffuso su tutto il territorio urbano.

Il concetto d'infanzia, esattamente come in Sørensen, è molto valorizzato da Aldo van Eyck e dai suoi contemporanei, quali Lynch, gli artisti del movimento COBRA, Le Corbusier, etc. Infatti, gli spazi da lui progettati, erano tali da essere liberamente interpretati dall'immaginazione dei bambini e pensati in modo che permettessero il loro libero movimento, proteggendoli dalle strade e dal traffico. Secondo lui la percezione del mondo agli occhi dei più piccoli è diversa da quella di un adulto perciò era necessario separare queste due realtà: molte delle sue opere sono destinate a ospitare e a essere fruite da bambini, quali per esempio scuole, orfanotrofi e i sopra citati campi gioco.

Interessante notare che nel suo concetto di chiarezza labirintica, vi è la "somiiglianza artistica e filosofica" tra Van Eyck e Sørensen.

Questo principio si basa sull'unione di elementi geometrici semplici in configurazioni spaziali sempre più complesse che definiscono un luogo, da cui si ottiene il giusto equilibrio tra forma semplice e spazio complesso.

Nella maggior parte dei lavori di Aldo van Eyck, infatti, è importante la presenza dei cosiddetti "doppi fenomeni" ovvero quegli elementi antitetici (interno/esterno, piccolo/grande, luce/ombra...) che partecipano ai suoi progetti come entità complementari. A detta di van Eyck : " *L'albero è foglia e la foglia è albero – la casa è città e la città è casa – un albero è un albero ma è anche una grande foglia- una foglia è una foglia, ma anche un piccolo albero – una città non è una città a meno che essa non sia una grande casa – una casa è una casa solo se essa è anche una piccola città*".⁵

Attorno al campo dei doppi fenomeni si sviluppa la teoria dell'"in between". Così si definisce la zona in cui l'uomo può relazionarsi a un edificio: l'uscio di casa è un esempio di questo paradigma, solo attraversandolo si può entrare in un'abitazione. La planimetria, invece, è l'elemento progettuale che condiziona, permette o impedisce l'interazione tra edificio/uomo e uomo/uomo. Per questo van Eyck si oppone alle architetture a pianta libera, introdotte da Mies Van der Rohe, che prediligono il movimento; esse sono incapaci di risolvere i conflitti tra ambienti discordanti, minano alla qualità dei rapporti umani all'interno dell'edificio, e non

5. Aldo van Eyck : *l'enigma della forma*, Gaetano Ginex, Torino, 2002, p. 21

consentono la distinzione tra spazi serviti e serventi.



Figura 45. Aldo Van Eyck, playground in Laurierstraat, Amsterdam, 1960

Egli ha la convinzione che l'architettura debba essere più vicina alle persone che ne usufruiscono.⁶

Per concludere la rassegna delle fonti facenti riferimento al paesaggista danese, visto che ai giorni d'oggi con l'avvento di fonti informatizzate, possiamo trarre meritevoli informazioni anche da queste, qui di seguito verrà citato anche il tag di un articolo dell'Università di Delft che ha creato questo blog con tema paesaggistico -HowDoYouLandscape- per coniare nuove idee, dare anteprime di ricerche di dottorato, pubblicare fotografie rappresentative, condividere osservazioni, porre domande, porre dei dubbi e così via. **HowDoYouLandscape?** Paesaggio e Architettura nel senso più ampio del termine ed in maniera contemporanea.



Figura 46. HowDoYouLandscape? Frontpage, 2012

Cosa è successo al giardino? "L'arte del giardino è morta!", afferma il designer del giardino alla francese Achille Duchêne nel 1937.

Era vero? Ed è ancora morta adesso? Se prendiamo la fiorente industria moderna, dove il giardino convive felicemente con orologi, cucine e interni, il giardino moderno risulta essere vivo e vegeto. Ma sta passando un periodo difficile, es-

6. Aldo Van Eyck : *the playgrounds and the city*, Liane Lefavre, Ingeborg de Roode, Rotterdam, 2002

sendo l'espressione più fondamentale del paesaggio e della natura, all'interno della professione dell'architetto paesaggista. Anche se nessuno nega le sue radici nel disegno del giardino, fin da quando l'architettura del paesaggio ha cominciato a stabilirsi come professione affermata, la posizione del giardino è stato sotto attacco. Il giardino come un problema di progettazione sembrava incapace di far fronte ai grandi temi della pianificazione regionale e di ricreazione, affrontare le conseguenze sociali e ambientali dell'avanzamento dell'urbanizzazione. L'abilità di progettazione di un giardino -gli ideali, l'arte e l'artigianato- dovrebbe essere parte integrante del modo di affrontare le grandi questioni urbanistiche. Nel 1945, ad esempio, il paesaggista danese Sørensen ha progettato il giardino musicale per un parco urbano a Horsens, in superficie uno sterile esercizio di geometria, ma in realtà una straordinaria gamma di variazioni spaziali. Sørensen stesso ha descritto il progetto come *"il migliore che ho disegnato, qualcosa che dà alla mente una gioia inspiegabile."* Egli utilizzava i giardini come forma d'arte, ma ha tradotto questi esercizi geometrici anche in grandi progetti di paesaggio, come il Memorial Park Kongenshus (1945-1953). Nella progettazione di tali giardini, la sua analisi delle naturali forme di base del paesaggio concorda con la potenza visiva delle forme geometriche. Il giardino come un esperimento per l'architettura del paesaggio.

Chiaramente le lezioni apprese giocando all'interno del terreno sicuro del giardino sono state prese in considerazione anche quando si è presentata la necessità di controllare la triste realtà dei problemi di traffico e di igiene contemporanee, seguendo il consiglio di Abbé Laugier, che ha detto nel 1775: *'lasciate che la progettazione dei nostri parchi venga ideata come la pianificazione per le nostre città.'* Il progetto per Versailles (1661) dà una visione piacevole di come la transizione è stata fatta da disegno del giardino in progettazione urbana.

Modelli di teoria di sistemi differenti sembrano finalmente essere meglio applicabili di piani razionali e disegni spaziali. Tuttavia, se vogliamo applicare questi modelli e permettere al paesaggio metropolitano di sorgere come conseguenza logica di integrazione dei sistemi e processi sostenibili, la qualità spaziale del nostro ambiente di vita si perderebbe nel processo.

Il centro di interesse di un architetto del paesaggio sarà sempre la creazione di composizioni spaziali, per quanto grande possano essere i cambiamenti di contesto e le problematiche, e cosa c'è di meglio di laboratorio di sperimentazione quale può essere il giardinomoderno? Un laboratorio di progettazione che sicuramente altre professioni non hanno. Siamo fortunati ad avere questo, quindi cerchiamo di iniziare a fare un uso migliore di esso.⁷

7. *Let's make gardens*, Saskia de Wit, Tag Archives: Musical Garden sul HowDoYouLandscape, Università di Delft, 20 febbraio 2012

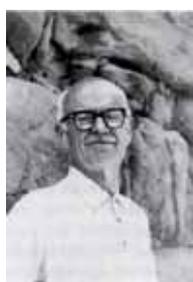
2.1 CARL THEODOR SØRENSEN, PIETRO PORCINAI, DUE CULTURE A CONFRONTO

72

A questo punto di tale trattazione, sembra quasi d'obbligo andar a trattare ed approfondire quella è stata la figura di Pietro Porcinai che, seppur con dinamiche totalmente differenti da Sorensen, ha rivestito lo stesso ruolo di anticipatore, precursore ed animatore di una nuova corrente architettonica-paesaggistica per l'Italia. Insomma, come il paesaggista danese, è stato promotore di un nuovo concetto di paesaggio.

Evidente è infatti lo scambio di influenze, conoscenze ed informazioni avvenuto tra questi due giganti del paesaggio moderno, incontratesi durante gli incontri dell'IFLA ed è forse capendo quella che è stato il ruolo di Porcinai in territorio nazionale, che verrebbe confermata l'importanza a livello internazionale del paesaggista danese.

Qui di seguito un breve excursus su tale figura storica.



Pietro Porcinai conseguì il diploma di perito agrario nel 1928 ed appena diciottenne, si distinse fra gli altri per il carattere forte e sicuro che, nel successivo mezzo secolo di vita operosa, lo portò ad essere un maestro dell'architettura del giardino e del paesaggio. Allora, la sua nativa Firenze, risultava semplicemente essere la città perfetta ad un giovane che si volesse occupare di giardini. Sicuramente anche la figura paterna, Martino Porcinai, capo giardiniere della Gamberaia, proprietario di un proprio vivaio e in continuo contatto con tutte

le personalità di spicco del panorama fiorentino, tra cui padroneggiava quella di [Cecil Pinsent](#) che dal 1909 si era stabilito definitivamente in toscana.

In quegli anni di fervore conoscitivo ma anche di tensione internazionale, nella Firenze a cavallo tra i due secoli, la figura del giardiniere prevaleva quasi sempre su quella dell'architetto dei giardini. La generazione di [Giuseppe Manetti](#) -l'architetto ideatore del Parco delle Cascine a Firenze-, era ormai superata per far posto alla figura dell'artista-giardiniere tanto evocata da [Ercole Silva](#). E' così una lunga sequenza e lista di artisti giardinieri che giungeva fino a [Martino Porcinai](#), a cui andava il merito di aver realizzato il celebre *parterre* d'acqua della Gamberaia su disegno della principessa Johanna Ghyka, educata nella celebre scuola di giardinaggio di Versailles.

Accanto a questi nomi, che solitamente erano legati ad un unico giardino o al committente che deteneva quello spazio, a distanza di un secolo, tornava ad affermarsi la figura dell'architetto da giardini, a cui era riconosciuta una maggiore autonomia progettuale e la possibilità di soddisfare una diversa clientela. Ad esempio, proprio in quegli anni [Gino Coppedè](#), per quanto più apprezzato per le sue architetture civili, aveva praticato con successo l'attività di architetto da giardini, segnalandosi per il disegno dei giardini di Villa Pagani Nefetti, del Teatro Alhambra e dei villini Settepassi e Ciantellin via Lorenzo il Magnifico. Inoltre la presenza fiorentina di Cecil Pinsent, particolarmente legato all'ambiente di [Bernard Berenson](#), per il quale aveva ideato un ampio giardino formale, sembrava aprire una strada nuova nel campo dell'arte e dei giardini, ricca di successi ed esperienze.

Per un giovane ricco di ambizioni e consapevole del proprio talento, come era Piero Porcinai nel 1928, non ci furono dubbi nel seguire il modello di architetti da

giardini.¹ Così dapprima decise di seguire la strada apertagli dal padre Martino intrattenendo relazioni con l'architetto belga [Pierre Brands](#) e con il giardiniere Allahauf, responsabile per il principe di Hocberg, vicino Breslavia. Grazie a questi Porcinai fece pratica tra il 1928 e il 1929 curando diversi progetti tra Bruxelles e Breslavia.

Tornato a Firenze partecipò al concorso pubblico per Soprintendente ai giardini del Comune di Firenze, ma qualificandosi secondo, solo per motivi politici, fu costretto solo ad una collaborazione e non ad una partecipazione in primo piano con il suo comune di provenienza. Nel frattempo però intratteneva sempre i suoi rapporti con l'estero e non appena raggiunta la maggiore età, acquistò una moto con il quale affrontò un coraggioso ritorno in Europa in un viaggio avventuroso percorrendo l'Austria e la Cecoslovacchia. Entrò così in contatto con nomi quali [Fritz Enchke](#), [Karl Foerster](#), fece amicizia con [Pecherè](#), [Gustav Lüttge](#) fino a giungere a Geoffrey Jellicoe. Egli non era solo un attento osservatore, ma era quasi assetato di sapere e così strigeva sempre rapporti con vivaisti di tutta Europa, leggeva tutto quello che riusciva sull'editoria specializzata, senza trascurare aspetti quali la difesa delle piante dai parassiti animali e vegetali attraverso



Figura 49. Incontro sulla storia dell'arte dei giardini, Hindsgavl, Danimarca, 1949

tecniche culturali che soddisfacessero sia le esigenze ecologiche, economiche e tossicologiche.

Entra di diritto nel gotha degli architetti europei del giardino. Nel 1986, vantava una vasta scheda biografica, redatta da Diana Armstrong Bell, nel volume *The Oxford Companion to Gardens* di Sir Geoffrey e Susan Jellicoe.

1. *STORIA URBANA Rivista di studi sulle trasformazioni delle città e del territorio in età moderna*, Anno XVI, numero 60, luglio.settembre 1992, Franco Angeli, pag 94

Nel 1948, al Jesus College di Cambridge, fu tra i soci fondatori dell'IFLA assieme a Latinne e Pechère per il Belgio, Hansen per la Danimarca, ovviamente Jellicoe e Crowe per l'Inghilterra e pochi altri eletti.

Nel 1971 era a Fontainebleau al primo colloquio internazionale sulla conversazione e il restauro dei giardini storici indetto dall'ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), dove fu promotore di una commissione in comune tra l'ICOMUS e l'IFLA, commissione che redasse per la famosa ed ancora operante carta italiana dei giardini storici che altro non è che una sorta di decalogo per tutti gli interventi sul verde storico.

Nella sua lunga e ricca carriera vanta riconoscimenti ufficiali quali il premio In-Arch 1960 e l'Arward of Merit della School of Enviromental Design dell'Università della Georgia. Ma sicuramente il riconoscimento che fu più caro al nostro Porcinai fu quello dell'Accademia Bavarese delle Belle Arti, era non solo l'unico italiano ad essere investito da tale premio, ma anche il primo non tedesco a cui veniva conferito, ne fu profondamente orgoglioso anche perchè la sua attività fu paragonata a quella di *“un samurai che combatte pur sapendo di non vincere”*.

Come il nostro Sørensen, può vantare una vastissima carriera letteraria a dimostrazione del suo profondo impegno nel lettore. Il suo impegno da saggista comin



Figura 50. Pietro Porcinai, Villa Il Roseto, Firenze, 1961

ciò già negli anni '30 quando [Gio Ponti](#) lo riconobbe come *“uno dei rari architetti di giardini”* e lo affiancò a [Maria Teresa Paepagliolo](#), sulle pagine del Domus nel seguire la rubrica sul verde e sul giardino.

In due suoi famosissimi articoli sul *Paesaggio stradale* e *I giardini privati*, entrambe del 1937, sono già affrontati con coerenza i capisaldi della sua futura esperienza, quando suggeriva la scelta di piante autoctone, tipiche della regione in cui si sarebbe dovuto operare.

Si propose sempre come un paladino della difesa del verde, in un momento storico in cui la natura e i suoi elementi erano del tutto trascurati nei grandi lavori pubblici e privati dell'urbanistica italiana. Vedeva nell'urbanistica *“il frutto di una lunga maturazione”* che rispecchiasse *“tutti gli aspetti della natura e della realtà umana, sociologica, religiosa, politica”*. Per questo si battè a lungo, come Sørensen, per l'insegnamento del verde, del paesaggio e del giardino in Italia, dove però ero costretto a registrare il massimo disinteresse delle scuole di ogni ordine e grado e persino delle università.¹

1. Ibidem

A questo punto partendo da qualche nozione anche sulla vita di Sørensen, sembra d'obbligo cercar di capire le connessioni di pensiero tra i due paesaggisti europei.

Carl Theodor Sørensen (1893 - 1979), figlio di un carradore, rimase orfano in giovane età. A 18 anni fu assunto come giardiniere nella tenuta di Norlund, il cui giardino era stato progettato da [Erstad Jorgensen](#). Qui conobbe questo rinomato architetto paesaggista, per il quale cominciò a lavorare all'età di 24 anni come apprendista e disegnatore. Nel 1922 aprì un proprio studio, ma fu nei suoi quattro anni di collaborazione con [Brandt](#) (1925 - 1929), che si affermò come progettista di giardini.²

E' proprio in una delle sue opere più famose, il complesso di orti urbani di Nærum, che il paesaggista danese esprime pienamente la sua filosofia artistico-architettonica, facendo riferimento a quella che è una lunga e collaudata tradizione pratica, tipica della Danimarca, di geometrizzare il terreno mediante la suddivisione ed utilizzando schemi di aratura particolari ancora applicati dai coltivatori nei loro campi.

Quasi tutti i suoi progetti tengono conto di queste due qualità: la piattezza della campagna e la tracciatura del terreno.

A Kalundborg progettò un parterre per l'area antistante alla chiesa di Nostra Signora (1952). L'edificio, provvisto di 8 torri ottagonali si erge sulla cima di un pendio e presenta davanti a sé un terreno inclinato di forma triangolare; Sørensen trasformò questo spazio in un parterre a siepi, il triangolo racchiude al suo interno quadrati di vegetazione, ognuno dei quali misura 4,5 metri di lato. Questi quadrati, collegati tra loro secondo uno schema a nodo, sono disposti in 8 file diagonali, delle quali la prima è costituita da un quadrato solo e l'ultima da otto. Durante la sua lunga carriera realizzò anche svariati teatri all'aperto, in cui si trovano combinati insieme molti dei suoi espedienti prediletti, per esempio, l'uso di forma arcaica, senza tempo, come il cerchio o l'enlisse, e lo sforzo di conseguire la purezza geometrica, in un esercizio di modellazione del paesaggio come scultura.

Il più famoso dei suoi teatri all'aperto, che sarà ampiamente analizzato in seguito, fu realizzato nel 1951 ed è ubicato a Bellahøj, proprio nel cuore di un gruppo di condomini in cui lo stesso Sørensen andò ad abitare e decise di trascorrere l'ultima parte della sua vita.

Il teatro gioca con i livelli del terreno in un modo abile ed evidenzia un'alta precisione nella forma, qualificandosi così come una vera opera d'arte nel paesaggio, come elemento con una sua vita autonoma anche quando non è utilizzato. E' una scultura di terra, un oggetto iconico posto con grande esattezza sul e nel terreno. La tesi del danese sulla storia dei giardini era, tipicamente, tanto originale quanto personale. Egli riteneva che gli stili storici fossero la progenie dei paesaggi locali e rifiutava le convenzionali teorie accademiche secondo cui le epoche del giardino emanavano dal contesto culturale e intellettuale. Il suo pragmatismo reca probabilmente i tratti di una formazione da autodidatta e di una mancanza di studi accademici. E' con tale base che Sørensen comincia a scrivere la propria versione della storia dell'arte del giardino europeo. Egli formula una sua teoria che connette gli stili storici alla topografia, all'uso e alla natura circostante. Nel suo libro afferma che non esistono principi riguardanti la forma e che, invece, ogni giardino è il prodotto del carattere specifico di un sito, dei metodi di manutenzione e dell'impegno del giardiniere -artista nel conseguimento della perfezione-.

2. *I giardini del XX secolo: l'opera di Pietro Porcinai*, Mariachiera Pozzana, Alinea Editrice, Firenze, 1998

Questa tesi chiarifica inoltre il suo tentativo di “*isolare la storia dell’arte del giardino dalle condizioni economiche e politiche, come pure dallo sviluppo storico degli stili*”. Costruì la sua tesi nella convinzione che le espressioni assunte dal giardino siano fondate sulla realtà topografica del paesaggio locale, ama usare, dall’alto della sua profonda conoscenza, l’esempio del giardino manierista italiano, che con le sue cascatelle e terrazze in sequenza è collegabile alla geografia appenninica, con il suo paesaggio collinare e i suoi ruscelli. O quello del giardino paesaggistico inglese, che con i suoi specchi d’acqua irregolari, con i suoi gruppi d’alberi e i suoi prati ondulati è la logica conseguenza di una terra adibita a pascolo, con i suoi prati ordinati e gli occasionali alberi. Il libro in questione è *Storia dei giardini europei: dall’Alhambra a Liselund*, pubblicato nel 1959, ed in seguito riveduto e ripubblicato nel 1963 con il titolo di *Le origini dell’arte del giardino*.



Figura 51. C. Th. Sørensen, giardino privato di Sonja Poll, Holte, 1970



Figura 52. Pietro Porcinai, Villa I Collazzi, Firenze, 1939

Sørensen, a differenza forse del nostro Porcinai, fu in terra natia uno stimato docente sia all'Accademia delle Belle Arti che all'Università di Copenhagen, luoghi di alto prestigio in territorio scandinavo ed internazionale. Un valido esempio in cui emerge il suo talento didattico è il libro pubblicato nel 1966 con il titolo *39 progetti per giardini atipici per una casa tipica*. Il testo si articolava sull'idea di scegliere una casa standard, monofamiliare, di forma regolare e corredarla di vari progetti per giardino collegati ai diversi interessi degli abitanti. La versatilità e la potenzialità del giardino sono così evidenziate in modo pedagogico.

Le foto esemplificative d'accompagnamento sono lo strumento con cui comprendere il pensiero del progettista. Il contenuto è proposto in uno stile semplice, quasi dimesso; le spiegazioni sono brevi.

Sørensen utilizzava raramente la locuzione architettura del paesaggio, l'arte del giardino era l'espressione da lui preferita.

Il suo pensiero era ardito, provocatorio e non privo di rischi. A suo avviso, l'architettura era priva di molte delle possibilità artistiche presenti tipiche invece del campo in cui egli operava.

Egli sosteneva che l'artista dei giardini dovesse operare autonomamente rispetto all'imprenditore e al suo lavoro manuale.

Pietro Porcinai e Sørensen, furono importanti figure nel campo paesaggistico dei loro rispettivi paesi, più o meno nello stesso periodo, progettaronero per la stessa tipologia di committenza ed è interessante notare come le soluzioni paesaggistiche da questi attuate siano sorprendentemente simili e come presentino svariate analogie.



Figura 53. Pietro Porcinai, Villa I Collazzi, Firenze, 1939

Nel campo della progettazione entrambi lavoravano spesso con piante come elemento di design in composizioni geometriche tridimensionali. Nelle sue forme, Sørensen si basò soprattutto su una geometria euclidea e si ispirò a fonti classiche, Porcinai, invece, utilizzò le vivaci forme curvilinee così tipiche degli anni cinquanta. 'L'italiano' inoltre predilesse le forme aperte, tanto care ai modernisti, mentre 'il danese' lavorò maggiormente con forme chiuse.

Sørensen guardava al mondo estero ma più per trarne ispirazione che per stabilire contatti personali, Porcinai, al contrario e come già accennato in precedenza, corrispondeva con un'ampia rete di colleghi stranieri. Nonostante ciò, sappiamo dei tanti viaggi intrapresi dal paesaggista danese, tra cui uno dei suoi preferiti in Italia dove si recò a Firenze ed incontrò il nostro Porcinai più volte e dove restò affascinato ed incuriosito dai suoi tentativi di creare architetture con volumi di vegetazione. Ne conseguì un'influenza probabilmente scambievolmente. I critici danesi hanno evidenziato per esempio che il Roseto di Firenze (1962 - 1970), come mostrato nelle precedenti immagini, presenta somiglianze sia con il giardino di Sonja Poll sia con quello di Kalundborg.

Nel 1949 si tenne nella città danese di Hindsgavl un convegno nordico sui giardini storici, tale incontro, fu probabilmente un importante tentativo di conquistare il rispetto della società, di legittimare il ruolo di una classe di professionisti e di conferire alla professione del paesaggista uno status intellettuale ed accademico. Altro nome importante accanto ai nostri protagonisti, anche se risulta quasi superfluo dirlo, fu quello di Geoffrey Jellicoe. Nei suoi progetti 'l'inglese' ricorreva



Figura 54. C. Th. Sørensen, il canale Mølleå, Åbenrå, 1939

spesso all'uso del simbolismo e aveva inoltre una particolare abilità nell'esprimere il suo lavoro artistico in termini mitici. Sørensen invece, figlio del mondo agricolo, era un uomo pragmatico e razionale, egli riteneva che un paesaggio o un giardino dovesse essere compreso in modo diretto, senza informazioni su significati sottesi.

La danese [Anne Marie Lund](#), nota paesaggista, in uno dei suoi libri scrive che il lavoro di Sørensen è al tempo stesso elitario e popolare, astratto e spazialmente concreto, ascetico e ridondante, modernista e tradizionale, animato da una visione globale e orientato al particolare. Progettò centinaia di case private, scrisse anche un testo incentrato su questioni municipali collegate alla progettazione urbana, *La politica del Parco nel 193*, dimostrando un profondo impegno nella creazione di parchigioco -playground- rivelando sorprendenti intuizioni nell'ambito della psicologia infantile e apportando un notevole contributo al nostro modo di vedere il gioco del bambino (come precedentemente detto parlando di Van Eyck). Egli operò in un periodo in cui in Danimarca l'architettura del paesaggio si stava gradualmente definendo ed egli assunse molte importanti iniziative in tale direzione. In patria possiamo dire che egli risulta sicuramente essere un'icona, anche se a livello internazionale non ha avuto lo stesso impatto di Thomas Church, Geoffrey Jellicoe, Gertrude Jekyll o Louis Barragan, e questo sicuramente è invece quello che non è successo al nostro Porcinai, in cui si è notato un interesse più internazionale visto che in Italia trovò non pochi bastoni tra le ruote soprattutto per quanto riguardò l'insegnamento accademico.

Il giorno del suo settantesimo compleanno Sørensen ripensò alla propria carriera con queste parole: *"intendo dire che non ho mai lavorato secondo un certo stile. Il modernismo, per me, non è uno stile, è un metodo. Inoltre, non ho mai avuto un chiaro fine nelle mie imprese. Al contrario, ho cercato di sfruttare le possibilità che il caso mi offriva. Ho capito ben presto che l'arte del giardino non avrebbe potuto tenere il passo (un passo veloce) di altre forme d'arte e ora comprendo che essa ha bisogno di libertà per vivere e svilupparsi."*

Quindi per lui il concetto di giardiniere era troppo legato al compito, non accademico, di eseguire il lavoro manuale della cura del giardino, mentre l'architetto paesaggista era un titolo troppo associato all'architettura.

Sulla base di queste premesse Sørensen scelse la definizione di artista del giardino, una definizione senza tempo, collegata soltanto all'uso del paesaggio, alla topografia e al talento personale; si affermò come progettista di giardini.³

3. *Pietro Porcinai Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, Luigi Latini, Mariapia Cunico, Marsilio, 2012

3. PROGETTI RILEVANTI DI CARL THEODOR SØRENSEN

Come precedentemente detto, Sørensen ha lasciato un'impronta indelebile pressochè in tutta la Danimarca, i suoi progetti ricoprono, come si può notare dall'immagine qui di seguito proposta, praticamente tutto il territorio nazionale e comprendono svariate tipologie di architettura paesaggistica. In questo lavoro accademico verranno analizzati, attraverso un ampio repertorio fotografico e storico, quelli che sono stati i suoi lavori più rilevanti a livello di idee, concetti, contenuti, innovazioni. Saranno coinvolte, anche persone che hanno direttamente collaborato con il grande paesaggista, quali Steen Hoyer, professor del Landscape Department, lo stesso che fece istituire Sørensen, alla Royal Danish Academy of Fine Arts, o Sonja Poll, figlia del grande paesaggista che continua con passione il lavoro ed il percorso intrapreso da suo padre.

Qui, una precisa mappatura di quelli che sono stati i suoi principali lavori, dopo aver visitato personalmente e fotografato, osservato, analizzato ed infine annotato su un diario tutte le impressioni e le notizie di ogni singolo progetto menzionato.

Risulta essere così la prima e quindi l'unica analisi approfondita del grande paesaggista danese in lingua italiana, svariati testi danesi hanno come protagonista la sua idea, pochi in inglese sono stati poi tradotti, o sono stati di seguito alla sua morte scritti, come il testo a cui si fa continuamente riferimento in tale lavoro, *C. Th. Sørensen-landscape modernist* dello stesso Steen Hoyer ed uno solo in italiano, *Scandinavia, luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio* in cui il nostro paesaggista viene solo menzionato.

Tali testi sono stati fondamentali per l'analisi iniziale e la comprensione di tanti concetti chiave del paesaggismo moderno.

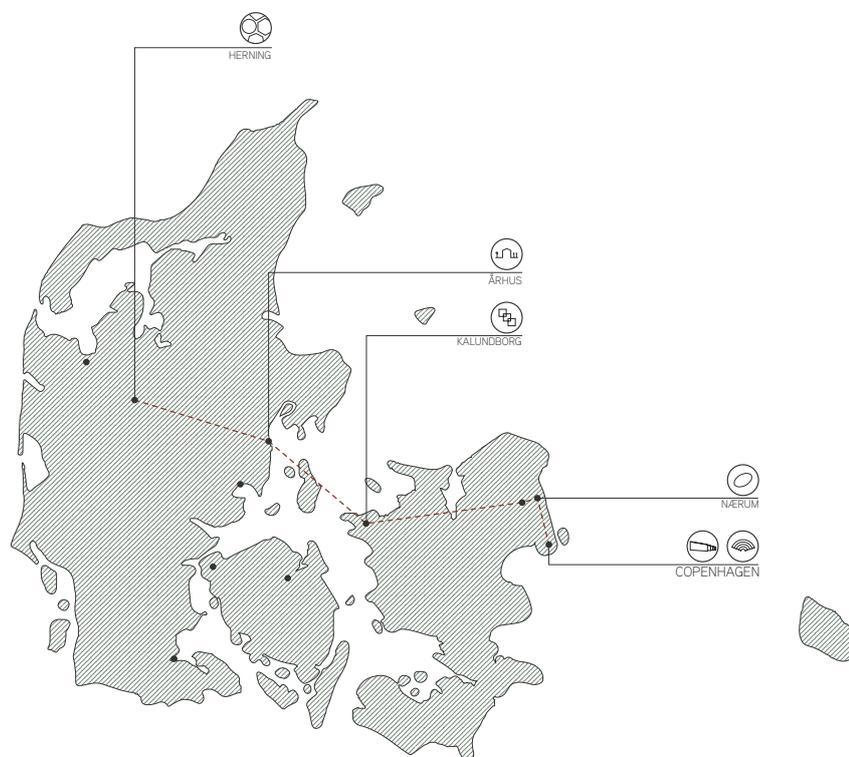
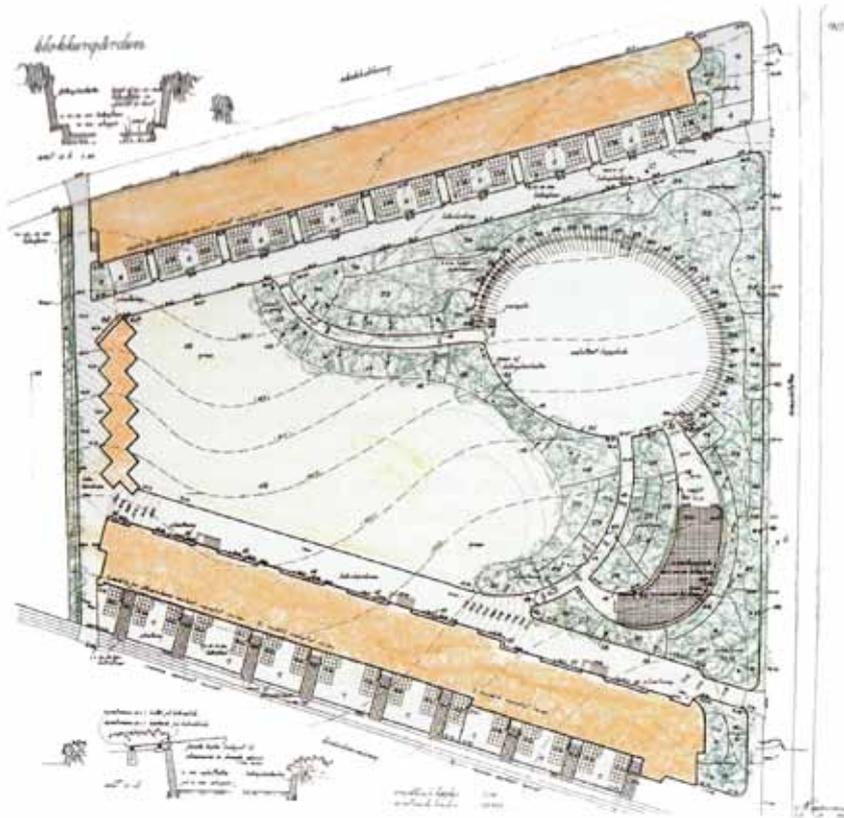


Figura 55. mappatura dei progetti analizzati di Sørensen

KLOKKERGÅRDEN



collocazione: [Bispebjerg](#)

uno dei dieci distretti nella periferia nord di Copenhagen

coordinate geografiche:

latitudine 55° 40' 34" N, 12° 34' 6" E

anno di realizzazione: [1938](#)

...quando a Bispebjerg, nel 1925 Thorkild Henningsen progettò il grande complesso di case a schiera di Sundænget prima e Bernstoffsvej e Fuglebakken, tutte nella periferia di Copenhagen, si pensò al paesaggista danese per l'intervento naturalistico. Fu attentamente studiato ogni piccolo particolare, i progettisti tentarono di portar luce, acqua ed un adeguato sistema di ventilazione ad ogni singola unità abitativa ed il pensiero di Sørensen, nel credere nelle grandi potenzialità nascoste in singole case unifamiliari con giardino annesso, trovò qui la sua perfetta dimensione.'

ampiezza dell'intervento :

[8000 mq](#) circa

collaborazione :

[Povl Baumann](#), Knud Hansen

Qui di seguito ora, l'analisi di alcuni dei suoi progetti che è stata suddivisa per aree geografiche, illustrate sempre con figure che rendono più semplice la comprensione anche per coloro che hanno poca conoscenza della geografia scandinava e danese in particolare.

Scegliere tra svariati, e sicuramente in egual misura rilevanti progetti, non è stata affatto impresa facile, per semplificazione sono stati selezionati progetti (fig. 56) che nella loro tipologia rappresentano una svolta "paesaggistica" nel panorama scandinavo ed internazionale, che quindi hanno rappresentato qualcosa di veramente significativo nella accezione moderna di paesaggio.



Figura 57. C.Th. Sørensen, Klokkegården, Copenhagen, 1928

Sørensen arrivò a Copenhagen nel 1914 e da subito cominciò a seguire il movimento *Battle against Ugliness*, creato per combattere lo storicismo e la mancanza di impegno sociale. Questa lotta era nata anche per andare contro gli alti e densi appartamenti a sei o più piani nei quartieri operai di Copenhagen. I migliori architetti del tempo avevano creato un intero esercito e uno dei "reggimenti" era la *National Society for Better Building Policy*, guidata da Harald Nielsen. Così, quando a Biesbjerg, nel 1925 Thorkild Henningsen progettò il grande complesso di case a schiera di Sundænget prima, e Bernstoffsvej -nel '27- e Fuglebakken -nel '28,- tutte nella periferia di Copenhagen, si pensò al paesaggista danese per l'intervento naturalistico. Nel frattempo nel 1934 veniva pubblicato dal danese Steen Eiler Rasmussen, *London, the Unique city*, che sicuramente avrà influenzato fortemente il pensiero di Sørensen nel credere nelle grandi potenzialità nascoste in singole case unifamigliari con giardino annesso.

Costruzioni tipiche di questo periodo storico e delle periferie cittadine -vedi anche le case a schiera del 1920 di KAB, Copenhagen's Welfare Building Society,- Klokkegården di Povl Baumann, Knud Hansen e C. Th. Sørensen rappresenta uno dei miglior progetti nel campo dell'architettura paesaggistica e residenziale di tale periodo. Fu attentamente studiato ogni piccolo particolare, i progettisti tentarono di portar luce, acqua ed un adeguato sistema di ventilazione ad ogni singola unità abitativa.

Come era solito fare, il piano inferiore era adibito ad uso commerciale, mentre dal secondo piano in poi vi erano le unità abitative differenziate in tale modalità, quelle del secondo piano, erano le residenze per le classi superiori, perchè me-

glio attrezzate, dal terzo piano in sù, invece, quelle per le classi meno abbienti. Questa differenza di funzione aveva portato ad avere una linea perimetrale del blocco ben definita internamente, ed uno vuoto architettonico da riempire, una bella sfida per un paesaggista.

88

In questo enorme complesso abitativo con due blocchi di cemento l'uno di fronte all'altro, il dialogo architettonico tra 160 appartamenti suddivisi per classi sociali, con differenze quindi sia culturali che funzionali, non risultava affatto una prova di semplice realizzazione. Tra l'altro, essendo klokkegården il complesso più ad ovest tra Birke-dommervej e Skoleholdervej di Bispebjerg, vi era anche il problema di riuscire a dare una buona qualità di vita a tutti i singoli appartamenti, portando la luce in ogni singolo metro quadro, senza aver discriminazioni archi-



Figura 58. Klokkegården, interno

tettoniche per i ceti meno fortunati. Gli altri progettisti pensarono inizialmente a qualcosa che fosse più bello da vedere esternamente che utile a livello architettonico, ma senza trovar risposte adeguate alla richiesta, Sørensen, invece, con l'ausilio di Povl Baumann e l'associazione KAB, pensò alla creazione di un piccolo parco interno in cui insediarsi diverse attività ricreative per lo svago degli inquilini con una piscina per i bambini con annessa una piccola scatola di sabbia, prati e piccoli orti con differenti specie floreali per gli adulti; il tutto coperto dall'esterno da due blocchi, utilizzati come vani tecnici, che delimitano e chiudono l'intera area dalla visione esterna.



I bambini, che sono stati l'ispirazione da cui è nato Klokkegården, non sono poi così tanti oggi, ma nel frattempo, la bella composizione spaziale detiene ancora. Il giardino riceve ancora la cura che merita, ma gli arredi forse non soddisfano le esigenze dei nuovi residenti. Un restauro, per esempio, potrebbe essere fatto al pergolato con le piante rampicanti che hanno resistito al passaggio di tutti i bambini che hanno vissuto questo parco.

Klokkegården non è solo un punto di riferimento nella storia politica del parco, è il



Figura 59-60. Klokkegården, interno

luogo dove Sørensen ha dimostrato che il prato, il boschetto (gli alberi) e la spiaggia (di sabbia) sono gli elementi base di ogni buon parco giochi. E' sicuramente un progetto degno di tutela come monumento nella storia danese del giardino inteso come opera d'arte.

90

Sørensen è sicuramente riuscito nel suo intento primario, quello di assicurare una buona qualità architettonica anche ai ceti meno abbienti che non potevano permettersi una casa in centro a Copenhagen, ma che erano costretti a vivere in un "caserme" in periferia. E' assurda la percezione che si prova passando dal portoncino che da accesso dalla grande via esterna all'interno del "parco" progettato dal paesaggista danese. E' come se tutto quello che ci sia all'esterno sparisca, sembra quasi addirittura di essere in un boschetto fuori città, il verde attutisce anche tutti i rumori della città e la quiete prende fa da protagonista disturbata solo ogni tanto da qualche bambino che gioca nel parco giochi adiacente.

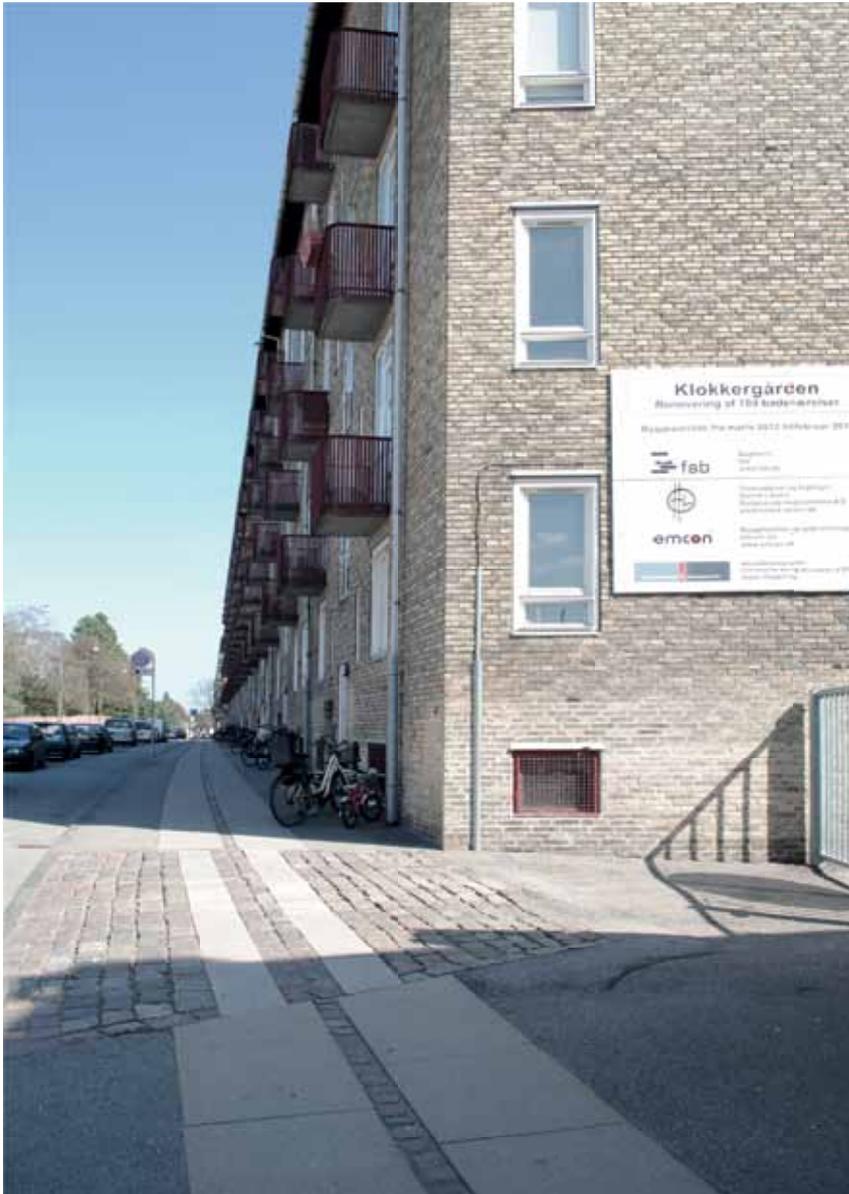


Figura 61. Klokkergården, accesso esterno lato est



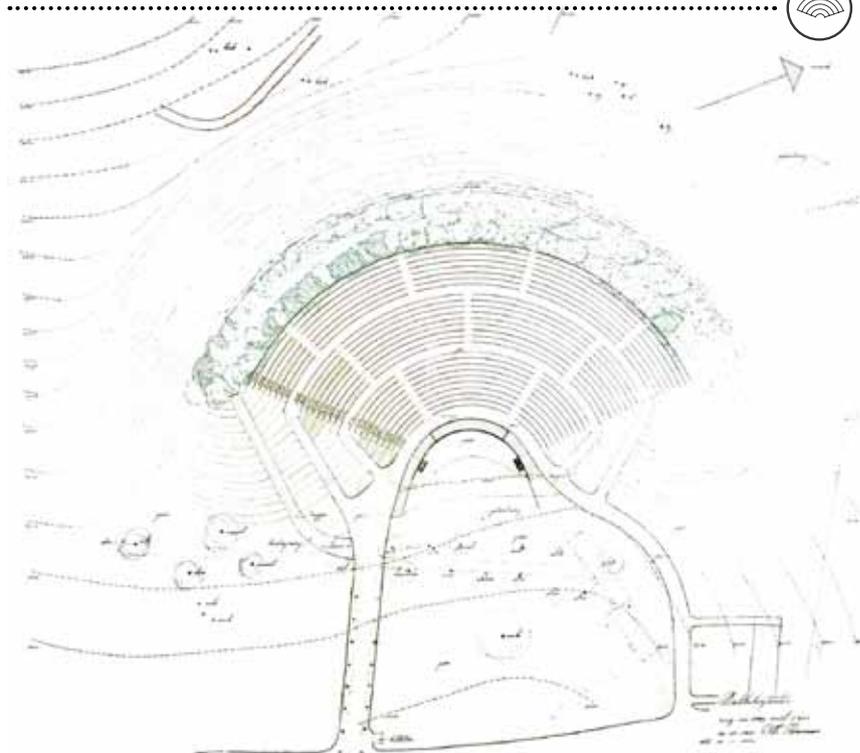
Figura 62-63-64. Klokkergården, esterno

Concludendo si può accennare al fatto che ad accentuare la poca conoscenza che si ha del paesaggista danese, vi sia anche la non presenza del suo nome sul grande cartello principale -come è possibile notare nella figura 66,- che ti accoglie all'entrata del progetto, in tutte le pubblicazioni che mi sono state di riferimento in questa analisi, Klokkergården è trattato come uno dei progetti principali del nostro paesaggista, un momento chiave per la storia del paesaggismo moderno, le ragioni di questo "taglio" non sono del tutto chiare, ma sicuramente aiuterebbe nella piena comprensione del progetto, porre anche il nome di Sørensen.



Figura 65. Klokkergården, interno

IL TEATRO ALL'APERTO DI BELLAHØJ



collocazione: [Bellahøj](#)

periferia nord-ovest di Copenhagen, è un'area situata 5 km a nord-ovest del centro di Copenhagen. La collina è a 37 m nel punto più alto della città.

coordinate geografiche:

latitudine 55° 42' 20' N, longitudine 12° 30' 45' E

anno di realizzazione: [1951](#)

sotto commissione del comune di Copenhagen, viene richiesta a Sørensen la realizzazione di un teatro all'aperto, vista l'ormai collaudata esperienza nella progettazione di tale archetipo. Ma 'a Bellahøj l'ingresso al teatro era un particolare problema che doveva essere risolto con l'ingegno, le molte centinaia di frequentatori del teatro si avvicinavano ad esso lungo lo stesso percorso fiancheggiato da tigli, un residuo di un piacevole giardino del passato, verso la fine del viale di tigli, il grande spazio circolare del teatro si apre ai visitatori, con tre rampe di scale che salgono verso il cielo. Viste dal basso possono sembrare molto ripide, la rampa più lunga misura 20 metri e copre un dislivello di 9 metri, ma i gradini sono alti quanto una comoda seduta, e al posto di salire verso il cielo, ogni rampa di scale termina con un pianerottolo, i gradini radiali portano invece da questo luogo fino alle sedute. Il problema pratico è stato dunque risolto da Sørensen che, raggiungendo così un effetto drammatico, ricorda i templi dell'America centrale.'

ampiezza dell'intervento :

Dal terreno collinare del teatro a cielo aperto di Bellahøj, circa duemila persone possono prendere posto e vedere cosa succede ai piedi della collina. In un ambiente naturale, una persona potrebbe ad esempio sedersi sulla collina per vedere il tramonto riflettersi sull'acqua. Purtroppo però, nonostante il romantico contesto, bisogna dire che non è molto comodo e confortante sedersi in tale teatro, per cui normalmente appena lo spettacolo della natura è finito, ci si alza e ci si allontana.

In alcuni contesti geografici, il calpestio degli animali ha man mano trasformato la pendenza del terreno in una serie di gradini o ancora, basti solamente pensare al teatro greco, costruito due o tremila anni fa, che altro non era che una simulazione di questo sistema naturale, dove per l'immutabile esigenza derivata dal corpo umano, i gradini erano di circa 40 cm di altezza e la pedata di ogni gradino di circa 120 cm di profondità -in quanto ci doveva essere lo spazio per una persona seduta e per i piedi della persona che sedeva sulla fila retrostante-. La deviazione dei gradini verso il centro avvolgeva una forma a semi cerchio che era il palco delle rappresentazioni. Il fatto che combinando queste caratteristiche si venisse a formare un'acustica quasi perfetta rinforzava il pensiero dei filosofi greci i quali credevano che il sacro momento della creazione potesse essere spiegata attraverso forme geometriche.

Sacro o no, ci sono sempre state domande pratiche alle quali rispondere per la progettazione di un teatro all'aperto, sia che si trattasse di quello di Epidauro o di quello di Bellahøj.



Figura 67. teatro all'aperto di Bellahøj, scalinata

Quando Sørensen progettò il suo primo teatro a cielo aperto a Slagelse nel 1933, egli prese in considerazione sia le misure del corpo umano, sia le principali funzioni di un teatro, così come fecero i greci al loro tempo, sua fonte primaria di ispirazione furono le letture pubbliche tenute dallo storico di architettura Wilhelm Wanscher presso l'auditorium dell'accademia di Belle Arti di Copenhagen.

Viene lecito pensare che le possibilità potessero essersi esaurite con il progetto di Slagelse, ma la decina di progetti che Sørensen presentò più avanti mostrano quanto ci fosse ancora spazio per variazioni e possibilità nonostante la rigidità dei presupposti di base. Le diverse variabili risiedono nel mondo in cui i lati del teatro si relazionano con la topografia del sito e come si organizza l'ingresso, che ancora una volta dipende dalla grandezza del teatro stesso.

A Slagelse, Sørensen rompe con i precedenti classici lasciando che le gradinate si disperdano in modo asimmetrico sui lati sfruttando semplicemente il terreno e, dove gli era possibile, aggiungendo ulteriori sedute.

A Bellahøj, invece, l'ingresso al teatro era un particolare problema che doveva essere risolto con l'ingegno. Le molte centinaia di frequentatori del teatro si avvicinavano ad esso lungo lo stesso percorso fiancheggiato da tigli, un residuo di un piacevole giardino del passato, verso la fine del viale di tigli, il grande spazio circolare del teatro si apre ai visitatori, con tre rampe di scale che salgono verso il cielo. Viste dal basso possono sembrare molto ripide, la rampa più lunga misura 20 metri e copre un dislivello di 9 metri, ma i gradini sono alti quanto una comoda seduta, e al posto di salire verso il cielo, ogni rampa di scale termina con un pianerottolo, i gradini radiali portano invece da questo luogo fino alle sedute. Il problema pratico è stato dunque risolto da Sørensen che, raggiungendo così un effetto drammatico, ricorda i templi dell'America centrale.



Figura 68. teatro all'aperto di Bellahøj, palcoscenico

Questo risolve anche i confini architettonici lungo i lati. In un terreno naturalmente inclinato non era difficile inserire la forma concava di un teatro che altro non è che una cavità nel terreno, ma qui a Bellahøj, dove il punto di partenza non era già in pendenza, ma solo una piccola collina data dai detriti dei palazzi circostanti, creare una curva in pendenza poteva essere una impresa non tanto semplice da realizzare. Sørensen risolve questo dilemma progettando delle forti scalinate e nascondendo in una fitta piantagione il passaggio dal teatro concavo alle pendici convesse della collina artificiale. Il risultato: la 'ciotola' del teatro riposa tranquillamente nell'abbraccio delle forti scalinate.

Dieci anni prima, quando a Sørensen e Dan Fink parteciparono ad un altro concorso per la progettazione di un altro teatro all'aperto a Dybbøl, il paesaggista danese propose un anfiteatro a 360 gradi con le rampe di entrata di forma parabolica e la 'ciotola' del teatro al centro con l'orchestra. Ma questa sembrò una proposta troppo ardita per i tempi e tutti si domandavano come avrebbe funzionato l'interazione tra la forma concava e convessa.

Quindi Sørensen quando gli fu proposto il teatro per Bellahøj cercò di utilizzare questa sua vecchia proposta, ma la gente non riusciva ad accettare l'idea di dover lavorare alla realizzazione del teatro senza potersi sedere e fu così che si trovò

forse ad ammettere che la proposta per Dybbøl era limitante per l'intero progetto, quindi purtroppo non riuscì a vedere mai realizzata la sua idea con i percorsi a forma paraboloidale.

Il problema è l'attraversamento delle scale: la pendenza non è più ripida di quanto si possa camminare con l'aiuto di un passo per posto a sedere. Sørensen scoprì che il problema poteva essere risolto ponendo il percorso obliquamente nello stesso modo in cui si stabilisce su rampe diagonali su un ripido pendio e Jardin mostrava chiaramente come questo poteva essere realizzato al Marienlyst Garden vicino Helsingør. Se lo stesso principio fosse stato usato mantenendo la stessa pendenza nella forma concava della parte pianeggiante, la forma sarebbe stata e diventata una parabola.

99



Quando Sørensen affermò: *'gli oggetti insieme arrivano ad avere una qualità superiore'*, ragionava come un funzionalista esteta che non intendeva assolutamente separare il necessario dal bello. Sfortunatamente queste rimasero semplicemente delle teorie sia a Dybbøl che a Belløj poiché egli combattè sempre contro l'ortodossia e spesso trovò difficile far accettare un'idea non 'convenzionale' alla società che gli commissionava i progetti.

Il sito di Belløj era legato ad un arco di 120 gradi che crea un terzo di un cerchio. Questa potrebbe quasi sembrare una coincidenza, ma essendo consapevoli che il progetto proposto a Ertebjerg risulta essere esattamente due terzi di un cerchio e che per la scuola a Krabbesholm invece era precisamente un quarto di un cerchio, ci si rende conto quanto Sørensen riuscisse a gestire le forme geo-



Figura 69-70. teatro all'aperto di Belløj, sommità

metriche, le loro leggi e come riuscisse a far coesistere tutte queste con la natura paesaggistica.

Egli aveva capito che la maggior parte del pubblico è sempre troppo lontano dal palco di un teatro che è meno di 180 gradi. Infatti, attenendosi alla geometria del teatro greco, si tendeva a posizionare il palcoscenico al centro del teatro stesso, creando così facendo, lunghe file lontane dal palco e quelle brevi più vicine. Questo problema era stato risolto in Slagelse dal fatto che i sedili più vicini al palco vi era permessa una via d'uscita sui lati. Questo metodo non poteva essere usato a Bellaøj a causa delle grandi scale di ingresso. Ma Sørensen risolse il problema utilizzando l'orchestra del teatro greco come un palco inoltrato all'estremità del teatro. Così i requisiti pratici venivano rispettati senza rinunciare alle richieste di chiarezza geometrica.

Fu una soluzione elegante, ma tuttavia non alla pari del progetto di Boeslund del 1938. Questo potrebbe essere descritto come la frazione di un completamente ro

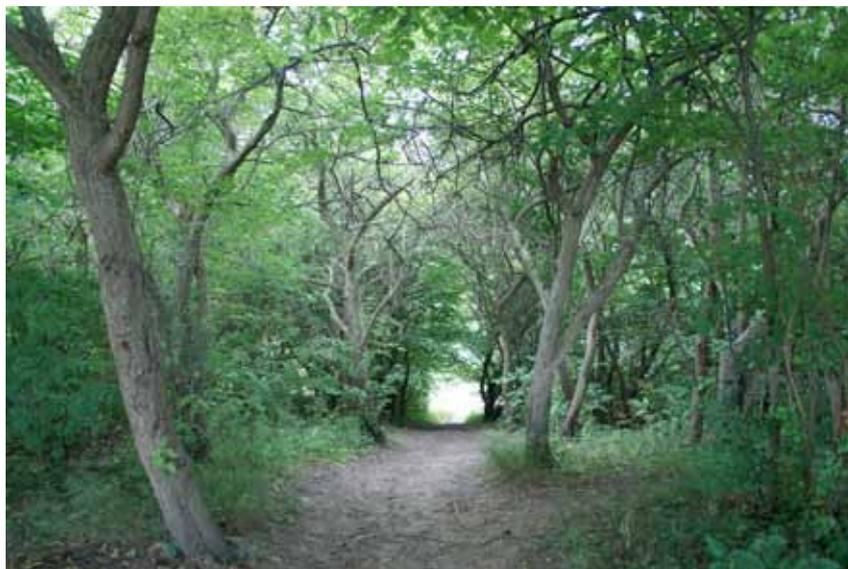


Figura 71. teatro all'aperto di Bellaøj, sentiero

tondo anfiteatro. Il piano della frazione è un cerchio che sul punto più alto del teatro è tangente alla circonferenza dell'anfiteatro ed il punto più basso invece viene tagliato attraverso il punto medio. Il progetto tuttavia, nonostante quello che si potrebbe pensare, rimane molto semplice a livello progettuale.

Tra le svariate tipologie di progetto di Sørensen, i teatri all'aperto si distinguono sempre nettamente nella sua produzione. Ma, in termini di trattamento formale, l'argomento si distingue poco dai suoi altri progetti. Comparandoli si potrebbe trovare una caratteristica combinazione tra rinnovamento ed esperienze raccolte. Si scoprono e trovano interessanti relazioni tra i progetti con una serie di rotonde e giardini fioriti ovali con depressioni di gradini e i progetti dei teatri all'aperto. Un progetto per un giardino del 1935, ad esempio, può risultare molto calzante a questo proposito: quattro muretti circolari, ma eccentrici girano intorno dinamicamente ad uno specchio d'acqua, ma fissati al loro posizionamento da una scala dritta che scende nel fondo e di nuovo sul lato opposto. Così si possono organizzare spazi per i fiori e per tutti coloro che vogliono godere di questo spazio naturalistico. In un teatro che deve relazionarsi con 2000 persone-spettatori contemporaneamente, e che allo stesso tempo deve essere uno spazio di riferimento anche per gli attori ed i tecnici dello spettacolo, il discorso è un po' più complicato. Ma Sørensen ha preso in considerazione tutti questi complicati

aspetti, comunque, producendo, come suo solito, un tema incredibilmente vario e regalandoci un altro capolavoro da preservare nel panorama del paesaggismo mondiale. Il piano esecutivo per il progetto di Bellahøj porta la data del 28 dicembre del '51, sicuramente i giorni di quel natale furono spesi bene.¹

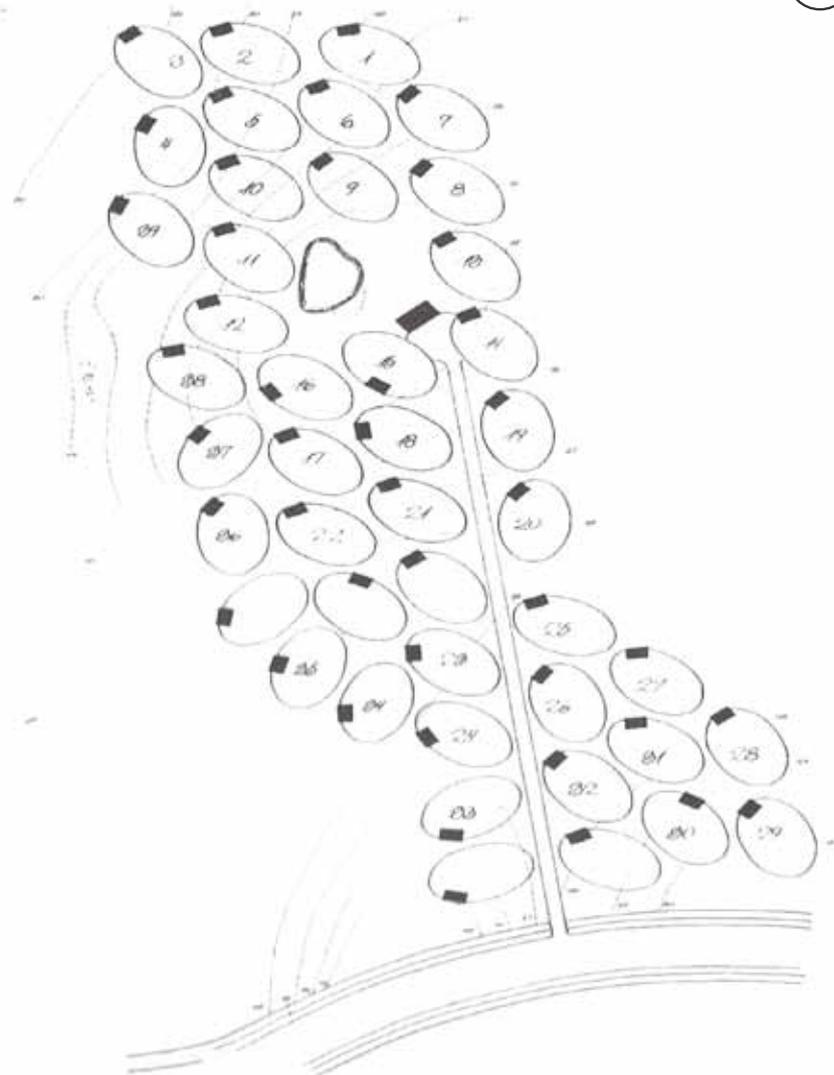
Risulta difficile credere che questo capolavoro del paesaggio moderno si trovi, come si può notare dalle immagini sottostanti, nel bel mezzo di alti complessi residenziali, che altro non erano che anche l'ultima dimora di Sørensen fino alla sua morte, questo ci fa intendere quanto vicino il paesaggista danese, sentisse questo progetto, essendo anche parte del suo 'verde cittadino'. In molti testi è citato che egli adorava recarsi qui nei tardi pomeriggi d'estate per rilassarsi dopo una lunga giornata di lavoro. La vegetazione è talmente fitta che esternamente il teatro, non si avverte la presenza di qualcosa del genere se non si ha la cognizione della sua esistenza.



Figura 72-73. teatro all'aperto di Bellahøj, sentiero di accesso lato sud

1. C. Th. Sørensen, *landscape modernist*, Sven Ingvar Andersson, Steen Høyer, Arkitektens Forlag, Copenhagen, 2001

I GIARDINI COLONIA DI NÆRUM



collocazione: [N æ r u m](#)

parte del distretto del Comune di Rudersdal, ad una ventina di km da Copenhagen

coordinate geografiche:

latitudine 55° 49' 0' N, longitudine 12° 33' 0' E

anno di realizzazione: [1952](#)

in quello che rappresenta l'esempio migliore di integrazione tra orti privati e parco pubblico e sicuramente uno dei progetti di Sørensen meglio realizzati e conservati, l'impressione è propria quella di essere entrati in una piccola, intima comunità, vi è anche un cancello ad enfatizzare questa sensazione. Ognuno si gode il proprio giardino, senza invadere quello altrui, al di fuori di ogni orto, una pace estrema, quasi irreal.

ampiezza dell'intervento :

[35000 mq](#) circa

Il famoso giardiniere Melcher Olsson visitò Sørensen nel 1948. Tornato a casa parlò di questo incontro con grande entusiasmo e stupore circa quello che aveva visto su un disegno del paesaggista danese in una planimetria che sembrava essere una diapositiva vista al microscopio, cellule ovali, ciascuna con un nucleo centrale, con dei sentieri che sembrano un liquido che scorre all'interno, creando un modello che avrebbe anche potuto essere preso da un kimono giapponese. Olsson aveva semplicemente visto gli schizzi progettuali per Nærum.

Recentemente questi giardini sono stati preservati da una legge danese per le seguenti ragioni: *'il giardino colonia è composto da cinquanta giardini ovali con siepi tagliate, che si trovano in un terreno erboso ondulato, con aree comuni in cui vi è un accesso pubblico. I giardini giacciono come piccole e verdi oasi dove il tempo libero dell'individuo può sbocciare all'interno di una vita collettiva.'*



Figura 75. orti di Nærum, foto aerea d'epoca

Il concetto architettonico e la forma sono ben riusciti e oggi il parco è riconosciuto a livello internazionale come un lavoro importante di arte del giardino di grande valore estetico e sociale. Il concetto della colonia giardino è tipico della cultura vernacolare danese, ma questo progetto sicuramente risulta essere uno dei migliori esempi. E 'anche caratteristico dell'opera di Sørensen e sfortunatamente anche uno dei pochi che è stato ben conservato.

Questo potrebbe essere detto in modo più conciso! Gli orti in Nærum sono un monumento del dopoguerra dell'arte da giardino! Questi giardini sono letteralmente unici. Non c'è assolutamente nulla che gli assomigli. La composizione delle forme ovali con la stessa identica misura, strutturate assimetricamente è una reinterpretazione artistica del concetto di tempo di Einstein.¹



Figura 76. orti di Nærum, viale principale interno

1. Ibidem

La forma rompe non solo dal layout tradizionale di una colonia giardino, ma anche da ogni convenzione architettonica, mentre gli altri nel resto del mondo hanno cercato di rinnovare l'arte da giardino imitando l'architettura squadrata del modernismo.

Sørensen ha trovato un modulo nel progetto di Nærum che era simultaneamente arte spaziale, ma nettamente diversa dall'architettura. Questa è pura architettura da giardino. L'architettura di questo periodo aveva cercato di liberare gli edifici dalla geometria spaziale del cubismo, ma ciò non fu concretizzato fino a circa il 1960, soprattutto in relazione alla costruzione iperboliche paralleloidi che invece il paesaggista danese realizzava in completa libertà soprattutto a Nærum.

Le singole piante degli orti sono completamente chiuse, come stanze costituite da muri 'verdi'.



Figura 77-78. Melby, residenze tipiche dell'entroterra danese, foto di Anders Lund Jensen

In dotazione del progetto Sørensen preparò una piccola guida di sette pagine ciascuna, utile ai fruitori ed i membri della colonia. *'Per aiutare i fruitori ad ottenere il pieno potenziale di queste particolari spazi ed anche in ragion d'essere un genuino successo, con buoni risultati, si ha bisogno delle considerazioni e della piena comprensione da parte dei giardinieri corealizzatori del progetto'.*

'La comprensione del potenziale' vale in particolare per le siepi intorno ai giardini. Possono essere tagliati o lasciate crescere. 'le siepi alte spesso possono essere molto belle, e questo è particolarmente vero per questa comunità di giardini.'

Aggiungeva e raccomandava inoltre l'utilizzo del biancospino, rose, meli, noccioli e lillà. C'è da notare che, nonostante quanto scritto, non ci sono siepi non tagliate a Nærum, quindi questa affermazione può sembrare poco interessante a prima vista. Tuttavia, rivela l'intuizione importante che Sørensen aveva previsto per le siepi molto alte, fino a quattro metri di altezza.

Egli diede ai fruitori differenti modalità di utilizzo, l'unica 'restrizione' se così può essere definita, era quella di tenere a mente che siepi troppo basse non esprimevano al meglio il progetto. Nel *Parkpolitik*, del 1931 scrisse che tutte le siepi di Nærum dovevano avere l'altezza minima di un metro e mezzo ciascuna. Se così non fosse stato, il giardino non avrebbe goduto di qualità tipo *'l'intimità e l'unità'*. E questo accadeva per diverse ragioni: la più importante- che è addirittura enfatizzata con il corsivo nel testo-, asserisce che *'essere in grado di svilupparsi*

secondo i propri desideri è una delle cose più preziose per gli utenti'.

Per quanto riguarda invece le siepi di altezze superiori al metro e mezzo, nulla viene riportato nell'opuscolo, egli lasciò la totale libertà interpretativa.

Tra gli esempi per singoli appezzamenti di giardini inclusi nell'opuscolo, vi è uno descritto come proposta due, e di gran lunga di grande interesse che consiste nel creare due ovali dentro quello più grande che invece rappresenta la 'cornice' dell'orto. Quasi al centro, ma più vicino alla parte esterna, questo è delimitato da una fila di arbusti fruttiferi, che forma un ovale interno della stessa forma dell'ovale principale.

Figura 79. esempio orto di Nærum, disegno originale

I testo suggerisce che questa fila interna di arbusti dovrebbe essere composta da ribes o more. Potrebbe inoltre anche essere affiancata da frutteti o fioricoltura. Ad ogni modo, risultava facile intuire che si dovesse fare riferimento ad una sola specie arborea, visto che il testo prosegue dicendo che se il fruitore di un giardino volesse piantare dell'uva spina, dovrebbe rinunciare ad avere le more.

Implicazione: altrimenti le siepi non saranno tutte uniformi e l'idea compatta della 'scatola cinese' verrebbe persa.

L'altro ovale è un po' più grande di quello che delimita la coltura ed è parzialmente coperto, visto che la maggior parte del contorno segue l'ovale del ribes. Lungo quest'area, proprio un po' distante dall'area orto-giardino, vi è un'altra forma che potrebbe essere facilmente descritta come quella di una luna, certo se la luna fosse stata ovale. Qui Sørensen prevede un letto di fiori per nascondere il lato convesso dell'ovale interno, l'intero letto non può essere percepito da una singola occhiata e lo sguardo ha bisogno di soffermarsi svariate volte per avere la percezione dell'insieme.



Figura 80-81. orti di Nærum

E' così progetto un incantevole giardino dove la curiosità è chiamata ad intervenire costantemente e dove si ha un enorme piacere nel visitarlo.

Si entra attraverso un cancello all'ombra di un albero da frutto e ci si affaccia su una 'stanza giardino' recintata. Di fronte alla casa basterebbe un patio di ghiaia, di ardesia o di mattoni, che riposa pacificamente tra gli alberi da frutta, che sono anche ad ovest della casa. Tre di loro. In cui si può appendere un'altalena o un'amaca. Se si vuole passeggiare con un ospite, questo avviene all'interno dello spazio curvo tra le due ellissi. La magnificence dei fiori si sviluppano man mano che si sposta in avanti, l'ombra sul prato ripete la linea curva della aiuola. Prima che si arrivi di nuovo alla piccola casa, si è visto ancora lo stesso timpano graziosamente dietro l'albero di mele.

In questa piccola area con queste semplici e graziose piante, il nostro paesagista ha progettato un ricchissimo giardino, ricco di contenuti, ricco di esperienza, unico nel suo esempio a livello internazionale, possiamo trovare delle somiglianze tra questo giardino e quello che Sørensen ha progettato per la figlia molti anni dopo.



Figura 82. orti di Nærum, passaggio tra due colonie giardino



Figura 83. orti di Nærum

L'unicità architettonica, tuttavia, non risiede nello spazio del singolo giardino, ma negli spazi tra i singoli giardini. Sono strettamente pensati per il passaggio di una sola persona, e vagando tra i viali della colonia, molteplici sono le sensazioni che si provano: pace, tranquillità, intimità, curiosità, ci si rende conto che qualcosa avviene al di là delle siepi, che con il loro metro e mezzo di altezza, danno giusto la percezione di quello che avviene al di là della loro circoscrizione, senza disturbare la privacy di coloro che vivono al di là di quel giardino, che nel frattempo possono svolgere tutto quello che fa parte della vita quotidiana di ognuno di noi, bere un caffè con la propria moglie, una birra con un amico o giocare con i propri figli, senza che gli altri 'fruitori' della colonia possano disturbarli.

Gli ovali utilizzati erano ben noti già nei giardini barocchi in forma di boschetti, basta ricordare composizioni spaziali nelle opere di André Le Nôtre e Johan Cornelius Krieger, due nomi che hanno fatto la storia dei giardini barocchi, ma in nessun riferimento del passato giocano uno contro l'altro, come fanno qui a Nærum. Lo spazio tra i vari orti, diventa un flusso dinamico, in continua evoluzione che sembra non finisca mai.



Il terreno non è completamente piatto, ma irregolarmente e lievemente collinare intorno ad un punto basso, che diventa un piccolo lago dopo forti piogge. Alcuni schizzi di progetto mostrano una regolare divisione degli ovali, senza alcun accorgimento per il terreno, ma successivamente, nel progetto in corso degli adattamenti diversi sono stati attuati. Ora il lungo asse degli ovali attraversa tutti i profili dei giardini, in questo modo Sørensen ha impedito che le 'camere verdi' venissero distorte alla vista. Così, invece, sembrano deliberatamente ordinate, dal punto più alto, vi è una vista giù sul giardino e in molti casi nel corso degli ovali adiacenti. E il flusso dinamico dello spazio tra gli orti diventa ancora più pronunciato.

Se si lascia il proprio sguardo correre tra gli ovali e girarsi lungo le loro curve, gli effetti diventano quasi vertiginosi, e si ha la sensazione di muoversi più velocemente giù nelle pendenze, quasi come un giro sulle montagne russe.² Anche se l'esperienza spaziale è dinamica, ciò non impedisce agli ovali di essere geometricamente precisi. Questo si adatta perfettamente con l'intento 'geometrico' di Sørensen che gli ovali non solo sono vissuti come belli, e che siano adatti al loro scopo, ma che abbiano anche le proporzioni della sezione aurea. Proprio come la corte ovale che fa parte della Villa Pia Nel Vaticano ed il bacino nel giardino al Castello di Frederiksborg, e molte altre opere del Rinascimento e del Barocco che Sørensen ammirava tanto e che usava continuamente come continua ispirazione.

Forse Sørensen quando progettava questo flusso dinamico che sembra quasi ricordare una stringa, pensava a Pieter Brueghel, che in "Primavera", un suo dipinto del 1565, aveva mostrato come una corda poteva essere utilizzata nell'arte da giardino. Questa tecnica molto semplice dimostra che questi giardini, che nel linguaggio popolare sono chiamati rotondi e dai professionisti sono invece chiamati ovali, sono ellissi vere nella pura definizione geometrica.

Il paesaggista danese afferma nel suo libro, *Haver. Tanker og Arbejder* - giardini. Pensieri e Opere-, che non sa spiegare da dove l'idea sia nata, ma che una linea completa di forme, esperienza logica e razionale sia balzata nella sua mente, cristallizzata in una forma che l'artista paesaggista dovrebbe essere preparato ad

2. Ibidem

accettare, lavorare ed enfatizzare con chiarezza nel proprio progetto paesaggista. La visione completa da cui l'idea era nata si era poi chiarificata molto più tardi. Nel *The Origin of Garden Art*, ha scritto che si sorprese piacevolmente quando molti anni più tardi capì quello che aveva fatto progettando il campus dell'Università di Århus nel 1930: stilizzato il paesaggio del luogo.

Non c'è una linea esattamente diretta tra Leberecht Migge e Nærum, ma molte cose indicano che il teorico tedesco dei giardini che pubblicò *Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts* - La cultura del giardino del 20 ° secolo - nel 1913, aveva contribuito a far diventare Sørensen uno dei capisaldi del paesaggio moderno e nella comprensione delle teorie del giardino.

Migge pensava semplicemente che il linguaggio naturale formale in un terreno ondulato sia la curvatura delle linee, mentre, invece, nei terreni pianeggianti le forme da prediligere siano ad angolo retto, ossia forme prese dal paesaggio culturale; e sia Nærum che il progetto per il parco dell'Università di Århus possono essere visti in questa luce.

La società della colonia giardino di Nærum e la regione committente del progetto non aveva assolutamente chiesto un lavoro di arte innovativo per i loro giardini. Avevano semplicemente bisogno di un progetto per un pezzo di terra vuoto, ma questo tema era talmente caro al paesaggista danese che non poté fare altrimenti. Nonostante il fatto che egli credeva che una casa senza giardino non si dovrebbe mai costruire e nonostante il fatto che Sørensen stesso pensava che con il suo progetto il bisogno di verde sia stato più che soddisfatto nel 1930, le colonie giardino di Nærum sono state l'oggetto a cui ha dedicato più spazio nel suo *Parkpolitik*- politica del Parco-.

Molto più tardi, nel 1975, scriveva che egli era ben soddisfatto del risultato a Nærum per tre ragioni : un ottimo effetto estetico, la piena libertà di poter essere se stessi degli utenti, e la possibilità, infine, di poter giocare per i bambini.

Sembrerebbero quasi questioni banali per un lettore non scandinavo, ma quando si tratta di cultura nordeuropea questi temi sono i primi da dover soddisfare nella stesura di un progetto e così quando si riesce a conciliare il bisogno di stare soli con il "non dover condividere una siepe", il progetto può dirsi perfettamente ben riuscito. Se ognuno è esclusivamente responsabile per la propria siepe, come a Nærum, c'è più di 'taglio' con cui doversi rapportare, ma niente su cui poi dover discutere.

Forse fu proprio questo aspetto che colpì la commissione del progetto e che portò la stessa ad accettare questa soluzione non proprio convenzionale. Sørensen inoltre, vide un'altro beneficio che gli utenti probabilmente non consideravano nemmeno lontanamente importante: non dover concordare l'altezza delle siepi con tre diversi vicini di casa ha reso possibile forse possibile ottenere una singola altezza delle siepi in tutto lo spazio intorno agli orti. Nell'arte del giardino, come d'altronde nelle arti in genere, il banale è spesso legato in modo indissolubile al le qualità del sublime in modi affascinatamente sorprendenti.³

Schizzi precedenti mostrano che Sørensen aveva considerato il posizionamento delle case in maniera tale che queste sporgevano un lato al di fuori della siepi.

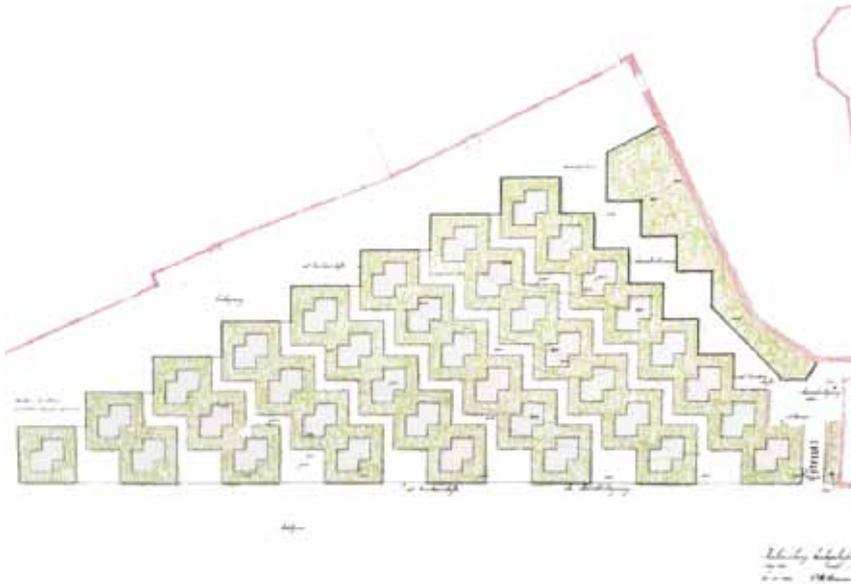
I vantaggi di questo posizionamento sono ovvi. Attraverso infatti, le finestre della casa, si è in contatto sia con la propria interiorità che con lo spazio comune esterno. Ma alla fine questo accorgimento non fu attuato e probabilmente era dovuto al fatto che i fruitori volessero più privacy per le loro case e lsi spera che la dichiarazione di conservazione non impedisca che qualcuno in futuro possa ottenere il permesso di fare tale esperimento.

I primi schizzi di cui precedentemente detto, erano previsti per un'area di mag-

3. Ibidem

giore circoscrizione comprendendo anche l'area del "Wessels Minde", l'adiacente colonia giardino a Nærum che invece assunse una layout più tradizionale. Il progetto di Sørensen può essere meglio compreso vedendolo come un pattern, e sicuramente la presentazione grafica degli ovali risulta essere altamente semplificata aiuta la visione del progetto in questa ottica. Vale la pena notare, a questo proposito, che proprio in questi anni il concetto di arte astratta veniva discussa in maniera più appassionata. Kandinsky e i cubisti avevano liberato le arti visuali dall'immagine rappresentativa, e questi inserivano tali immagini non rappresentative in composizioni non molto differenti da Cézanne o addirittura Rembrandt. Il fatto che anche la pittura fu influenzata dai motivi ripetitivi della produzione industriale, ed in questo si vede anche la connessione con i craft (dalla Vienna Werkstätte e dalla Bauhaus), portò negli anni '40 ad avere dipinti che deliberatamente cercavano un modello sul piano della superficie. Interessante per noi notare ora è che il più attivo nel campo fu il pittore italiano Capogrossi o ancora, in Danimarca, l'architetto-design Arne Jacobsen che lavorò coscienziosamente con i motivi decorativi in maniera ripetitiva. Fu un artista con il quale lo stesso Sørensen amava definire in stretta connessione con lui. Arne Jacobsen, che durante il suo esilio a Stoccolma aveva anche disegnato della carta da parati con motivi naturalistici, disegnò anche un pattern con giacinti stilizzati e aveva raggiunto un modello completamente astratto ripetendo una semplicemente la forma di una T o altre forme geometriche pure. In questo vi era sicuramente qualcosa che anche Sørensen poteva usare nella sua ricerca geometrica anche semplicemente per l'utilizzo di possibili forme come cornice delle possibili variazioni negli usi pratici e tutto ciò è chiaramente visibile nell'opuscolo di accompagnamento per l'utilizzo degli orti di Nærum. Nella prima pagina vi è la planimetria con tutti gli ovali numerati dal numero 1 al 38 (fig. 77), nelle due pagine successive, invece, viene descritto l'utilizzo differente dei limiti delle siepi che possono essere piantate e quanto sia 'libero' l'utilizzo del terreno. Nelle ultime quattro pagine, infine, vi sono piante che dimostrano le possibili possibilità di combinazione. Ovviamente il paesaggista disegnò alcuni esempi giusto per dimostrare che una forma rigida e già prefissata non ammoniva i fruitori dall'usare liberamente la loro fantasia di creazione. Nel suo *39 Haverplaner* del 1966, infine, come precedentemente accennato, egli sviluppò il tema con 39 esempi giardini attorno ad una singola e standard casa unifamiliare. Ma nel progetto per Nærum c'è ancora qualcosa in più, viene anche offerta una proposta per il complesso dialogo tra l'individuale e la collettività e se qualcuno volesse rinunciare anche solo un po' alla propria libertà personale, qualcosa che apporterebbe comunque un'esperienza potrebbe essere creato. Probabilmente era questo che Sørensen intendeva quando nella sua introduzione scrisse...*'nelle seguenti pagine cercherò di darvi qualche consiglio, ma questi non dovrebbero essere presi come direttive da seguire, sono solo una guida a cui si potrebbe saggiamente dare retta.'*

LA PIAZZA DELLA CHIESA A KALUNDBORG



collocazione: [Kalundborg](#)

città danese, capoluogo del comune omonimo, si trova sulla costa nord occidentale della grande isola danese, Zealand, sul lato opposto, lato orientale che si trova a Copenaghen, a 110 km di distanza.

coordinate geografiche:

latitudine 55° 40 53 N, longitudine 11° 5 6 E

anno di realizzazione: [1952](#)

'Sørensen era incantato dalla geometria intesa come un gioco intellettuale, come un criterio per produrre qualità all'interno di una composizione architettonica e come un pattern decorativo della tradizione moresca.

La chiesa medievale di Kalundborg è una delle più particolari presenti nel territorio danese...*la parte inferiore della chiesa crea l'effetto di radici gonfie dalle quali germogliano le lussureggianti torri. Nelle giornate di intenso sole le sfaccettate forme prismatiche dell'edificio entrano in contatto tra di loro, e le intense ombre fanno interagire le differenti parti dell'edificio creando qualcosa di più di una sottile silhouette.*

ampiezza dell'intervento :

[1200 mq](#) circa

Sørensen era incantato dalla geometria intesa come un gioco intellettuale, come un criterio per produrre qualità all'interno di una composizione architettonica e come un pattern decorativo della tradizione moresca.

La chiesa medievale di Kalundborg è una delle più particolari presenti nel territorio danese, ad esempio, la storica d'arte Ulla Haastrup scrisse a riguardo *'la parte inferiore della chiesa crea l'effetto di radici gonfie dalle quali germogliano le lussureggianti torri. Nelle giornate di intenso sole le sfaccettate forme prismatiche dell'edificio entrano in contatto tra di loro, e le intense ombre fanno interagire le differenti parti dell'edificio creando qualcosa di più di una sottile silhouette.'*

Grazie a Sørensen, questa emozione può ancora essere tutt'oggi vissuta senza ostacoli, egli modellò la piazza della chiesa con un tappeto verde formato da basse siepi, lo si può oltrepassare con lo sguardo, ma non si può altrettanto fare con un veicolo o pedonalmente, ci si può infatti muovere al suo interno solo diagonalmente, ma la vista della chiesa risulta essere quasi intatta ed immobile da qualsiasi punto del piccolo paese di mare e, grazie anche al progetto di Sørensen che ha enfatizzato la bellezza della stessa, senza affatto disturbarla, la vista delle meravigliose torri in mattoni rossi non viene fermata da nessuna forma di ostacolo.

L'architetto Mogens Koch indicò Sørensen come la persona più appropriata per risolvere il problema della piazza della chiesa, e una volta che accettò l'incarico, si fece indietro dando posto e la sua più totale fiducia alle qualità progettuali del paesaggista danese.



Figura 86. piazza della chiesa di Kalundborg, Danimarca, lato est

Le siepi sono piantate seguendo uno schema semplice, il pattern consiste di quadrati 4,5 metri di lato, organizzati in righe e sovrapposti diagonalmente, in modo da creare una sorta di catena ed uno spostamento nel modello, il quale coincide con la cuneiforme struttura della piazza, vi è un solo quadrato nella prima riga, due nella seconda, tre nella terza e così via; questo ordine ripetitivo

si spezza a contatto con il muro del cimitero, dove il pattern ritorna alle “gonfie radici dalle quali germogliano le torri”. Lo stesso progetto di Sørensen sembra sorgere dalle specifiche condizioni del sito, le forme cristalline, infatti, sono strettamente connesse a quelle della chiesa, la ripetizione di forme geometriche fa spiccare il gioco di geometrie presente nella chiesa e la calma superficie formata da differenti siepi riempie l'intera piazza lasciando il giusto spazio alla chiesa stessa e alle sue cinque guglie di distinguersi in tutta la loro imponenza.

Poiché il progetto è composto da piccoli quadrati, le dimensioni sono in stretto rapporto con le case vicine, di modesto volume, costruite nello stesso periodo del santuario, queste ultime crescono di dimensione in relazione alle siepi. Alla fine, la piccola scala dei quadrati è connessa alla grande dimensione della superficie continua delle strisce, facendo in modo che i quadrati si sovrappongano solo in un'unica direzione.

L'estrema semplicità e il senso di armonia e perfetta composizione architettonica che la piazza trasmette non sta a significare che per Sørensen sia stato altrettanto facile la progettazione, questo altro non è che il risultato di un lavoro chiaro nei suoi obiettivi fin dall'inizio, che non poté dirsi concluso finché tutte le richieste fatte non furono soddisfatte.

Le siepi sono un incontro arboreo perfetto tra crespino e ligustro, cosa mai avvenuta in precedenza in territorio scandinavo, l'intenzione era, infatti, quella di farsi che il crespino, con i suoi rami spinosi, potesse proteggere il ligustro nei suoi primi anni di vita, la piantagione seguì lo sviluppo previsto: dopo alcuni anni di potatura, il ligustro dominò sul crespino, in quanto il primo tollera meglio la potatura e di questo Sørensen ne era perfettamente a conoscenza, ed è per questo, che dalla sua lunga esperienza da giardiniere, poteva permettersi di rischiare e sperimentare con queste essenze arboree.



Figura 87. piazza della chiesa, Kalundborg, Danimarca, lato sud

Il design non ortodosso della piazza della chiesa si scontrò con domande e stupore, ma fu subito visto come un passaggio inevitabile e lo stesso Sørensen fu pienamente soddisfatto del risultato finale del suo progetto che andava perfettamente a completare quel grande vuoto architettonico come due pezzi di lego che si incastrano perfettamente l'uno all'altro. Visto dalla torre della chiesa il

progetto si distingue come un pattern, bisogna ricordare a questo punto che impostare uno schema di siepi sopra il livello del suolo è un vecchio motivo presente nell'arte del giardino. Nel libro *Europas Havekunst* - l'arte da giardino Europea- Sørensen spiega come si sia sviluppata questa idea nella sua mente, piccole e dense piante sono usate come miniature di siepi a formare un confine tra il letto di fiori e i vialetti, molti piccoli letti di fiori con vialetti nel mezzo formano un pattern che possono essere vissuti come indipendenti effetti estetici. Durante il Rinascimento, infatti, si scoprì che i fiori potevano essere eliminati lasciando ancora l'effetto colorato raggiunto con differenti colorazioni di ghiaia tra le siepi poteva essere sufficiente. Durante il periodo Barocco, poi le siepi da linee rette si trasformarono in linee più morbide, non più delimitanti spazi statici, ma avendo la possibilità di trasformarsi in pattern ornamentali, in Francia questa nuova forma di piantare prese il nome di *parterres*, in Inghilterra *knotted beds*, letteralmente letti annodati, che consiste in piante basse disposte in modo da somigliare a spirali di stuoia intrecciate usate nelle barche o a tridimensionali ornamenti risalenti al periodo vichingo.

Sørensen lavorò sul restauro del cimitero di Hørby e usò il pattern di siepi basse già nel 1927, piantando molte siepi di faggio basse che delimitavano i confini delle tombe, egli trasformò il luogo dell'eterno riposo in un *parterre* coevo sopra il quale spicca in modo prepotente la chiesa in tutta la sua magnificenza, dopo dieci anni però le siepi di faggio furono sradicate poiché le rose non potevano crescere in competizione con le prime e da questa esperienza Sørensen ne trasse un'importante lezione che come spiegato in precedenza fu utile per la progettazione a Kalundborg.

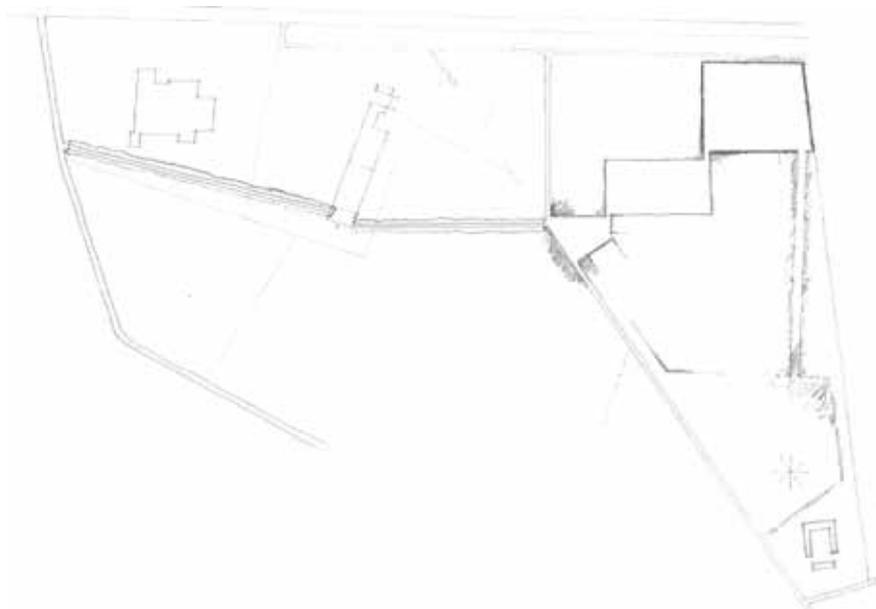


Figura 88. piazza della chiesa, Kalundborg, Danimarca, lato ovest



Figura 89-90. piazza della chiesa, Kalundborg, Danimarca, lato est sul muretto della chiesa

IL GIARDINO MUSICALE DI HERNING



collocazione: [Herning](#)

comune danese nella regione dello Midtjylland, sulla penisola dello Jutland, comprendendo i sobborghi di Tjørring, Snejbjerg, Lind, Birk, Hammerum, e Gjellerup, è la undicesima area urbana più popolosa in Danimarca.

coordinate geografiche:

latitudine 56° 8' 0" N, longitudine 8° 59' 0" E

anno di realizzazione: [1945-1983](#)

'il capolavoro della carriera lavorativa di Sørensen..."*per me è il migliore che abbia mai progettato, qualcosa che può dare alla mente una inspiegabile gioia*". Il progetto che fu chiamato giardino geometrico, sicuramente relazionato alla forme tecniche e matematiche presenti, sostanzialmente altro non è che una composizione di siepi composte da nove elementi individuali delimitati su tutti i lati da una doppia fila di alberi di piccole dimensioni, vi è un cerchio, un ovale e sei poligoni di diversi lati, da tre e da otto. Il nono elemento è una siepe dritta di dieci metri, e questa dimensione è ripetuta in tutte le forme poligonali, le quali al loro interno hanno tutte la stessa lunghezza. Questa connessione numerica continua anche all'interno del cerchio, dove il diametro è una volta e mezzo la dimensione di partenza.

Grazie all'intervento dell'industriale Aage Damgaard, è stato dapprima realizzato ad Herning in versione ridotta nel 1945, e poi nella sua forma più completa nel 1983, all'interno di un grande parco che includeva anche un museo d'arte.'

ampiezza dell'intervento :

[95000 mq](#) circa

Il giardino musicale di Herning è un puro spazio d'arte, nel senso che l'intera espressione fisica del progetto giace nella sua perfetta composizione architettonica. Puro perché libero da ogni pratico funzionalismo e da qualsiasi collegamento con il contesto.

Il progetto del Parco Vitus Berings è nato seguendo un esempio che diventa poi un discendente, Sørensen aveva, infatti, fatto un progetto completamente finito per il parco di Horsens già nel 1945, il quale però non fu costruito per il luogo dove era stato pensato. Grazie all'intervento dell'industriale Aage Damgaard, è stato dapprima realizzato ad Herning in versione ridotta nel 1945, e poi nella sua forma più completa nel 1983, all'interno di un grande parco che includeva anche un museo d'arte.

Il parco, il quale ora può essere ora visitato a Horsens, può essere considerato come il parco cittadino perfetto è una pietra miliare nella storia dell'arte del giardino e del resto Sørensen stesso lo considerava come il capolavoro della sua carriera lavorativa...*'per me è il migliore che abbia mai progettato, qualcosa che può dare alla mente una inspiegabile gioia'*. Il progetto che fu chiamato giardino geometrico, sicuramente relazionato alla forme tecniche e matematiche presenti, sostanzialmente altro non è che una composizione di siepi composte da nove elementi individuali delimitati su tutti i lati da una doppia fila di alberi di piccole dimensioni, vi è un cerchio, un ovale e sei poligoni di diversi lati, da tre e da otto. Il nono elemento è una siepe dritta di dieci metri, e questa dimensione è ripetuta in tutte le forme poligonali, le quali al loro interno hanno tutte la stessa lunghezza. Questa connessione numerica continua anche all'interno del cerchio, dove il diametro è una volta e mezzo la dimensione di partenza.



Figura 92. il giardino musicale di Herning, Herning, Danimarca

Tutto questo potrebbe essere visto come un puro e semplice esercizio geometrico, come un numerico misticismo, ma se Sørensen stesso chiamò questo progetto 'the musical garden', sicuramente aveva le sue buone ragioni per farlo. Prima di tutto con questo design puramente geometrico, egli voleva dimostrare che il parco doveva avere le stesse funzioni della musica, doveva arricchire le esperienze personali, senza però essere troppo concentrato sullo scopo pratico e secondariamente, l'impressione tecnica finisce quando uno si muove da un singolo elemento alla composizione nel suo insieme.

Si tratta di una composizione geometrica strettamente vincolata, dove l'elemento successivo risulta sempre legato a quello precedente, fianco a fianco, ma con tre metri di distanza tra loro, poiché tutti i lati sono uguali, lo spazio tra di loro risulta anche qui equo. Ma è la differenza di lati tra i poligoni che dona diverse possibilità di scelta, le quali incidono anche sulla disposizione degli elementi, e così il risultato diventa quasi una struttura giocosa in cui colui che la vive quasi si dimentica delle connessioni che intercorrono tra i vari componenti. Con il cerchio e l'ovale, il risultato diventa quasi labirintico, una completa composizione libera formata da entità singole geometricamente ben definite.

Sappiamo di per certo che tale progetto rappresenta l'unico nel suo genere, non ci sono progetti simili nella storia dei giardini del tempo, e bisognerà aspettare

James Stirling, Aldo Rossi ed Hans Hollein per trovare qualcosa di simile nel campo dell'architettura.

Un altro spunto interessante sarebbe discutere sulle possibili fonti di ispirazione da cui Sørensen avrebbe preso l'idea. Sicuramente, le siepi ricordano i boschetti dei parchi barocchi e, come ormai ben sappiamo, Sørensen li conosceva bene grazie a Nysø, Lerchenborg e Egeskov, luoghi dove i "bosquets" potevano ancora essere visti negli anni '40. Li aveva, inoltre anche studiati nella letteratura europea e analizzati nelle vecchie piante per il giardino di Frederiksberg a Copenhagen, quando aveva progettato un giardino che somigliava a una composizione labirintica formata da stanze verdi plasmate dalle siepi.

Il progetto di Vitus Bering si dedica a straordinarie variazioni spaziali, si cammina dall'ovale verso lo spazio pentagonale attraversando un passaggio verde, per arrivare fino ad un boschetto circolare e se si volesse dare spazio alla fantasia e curiosità ed esplorare ancora tale spazio architettonico, si potrebbe anche scegliere di non uscire dalla forma convessa, e continuare il proprio cammino entrando nello spazio verde a sette lati. Da qui poi si può continuare, sperimentando il puro spirito dei giardini barocchi, in un'esperienza in una serie di spazi interni che variano per misura e contenuti. Ma, a differenza di altri lavori precedenti, dove i boschetti erano sempre posizionati tra i viali ombrosi, all'interno del Musical Garden, una persona estranea può intuire la forza del giardino stesso anche dal di fuori. Non ci sono alberi o piante lasciate libere di crescere che coprono la visuale, si riesce a vedere il progetto nella sua interezza senza barriere, è come un castello posizionato in un paesaggio libero da qualsiasi altra costruzione, chiaramente visibile anche dall'alto da qualsiasi motore di ricerca geografica-satellitare ancora tutt'oggi.



Quando il 'giardino musicale' fu piantato per la prima volta a Herning presso la fabbrica tessile di Aage Damgaard, Sørensen lasciò spazio per la grande collezione di sculture del cliente, che immediatamente popolarono l'intero spazio del giardino, così il boschetto circolare si trasformò in un bacino d'acqua, con la possibilità di attraversarlo da una parte all'altra con un ponte e fra le sculture ve ne erano alcune delle migliori prodotte in Danimarca durante il periodo, includendo opere di Rober Jakobsen e Svend Wiig Hansen. Ma sappiamo che Sørensen se avesse potuto non avrebbe inserito alcuna scultura, in quanto capì che la sua opera rappresentava di per sé già una scultura.

Il parco Vitus Berings a Horsens è stato fondato come un memoriale in nome del cittadino più importante della città, l'esploratore Vitus Jonassen Bering (1618-1741), il quale diede il proprio nome al mare di Bering e allo stretto di Bering. Appoggiato al muro di contenimento nello spazio ovale si trova una lapide commemorativa che celebra le gesta dell'esploratore. Forse guardando i progetti si può trovare un riferimento a Bering come cartografo ed esploratore, ma la verità è che non ci sono banali simboli ricordanti Vitus Bering in nessuno dei due progetti, non in quello del 1945 né in quello successivo per il suo allargamento. Ma è interessante vedere un parallelo tra Bering e Sørensen: erano entrambi esploratori, ma in campi diversi. Vitus Berings Park come lo stretto di Bering, il Giardino Musicale come il Mare di Bering.



Figura 93-94. il giardino musicale di Herring, Herring, Danimarca



Figura 95-96. il giardino musicale di Herning, viste esterne, Herning, Danimarca



collocazione: [Å r h u s](#)

è la seconda città più grande in Danimarca, con più di 1,2 milioni di persone vivono nell'area metropolitana Jutland orientale rappresenta circa il 23% della popolazione di Danimarca.

coordinate geografiche:

latitudine 56° 9 25.92 N, longitudine 10° 12 38.52 E

anno di realizzazione: [1930](#)

'É stata una parte all'ombra della mia vita durante gli ultimi cinquant'anni', così scriveva l'architetto C.F. Møller nel 1978. Aveva 80 anni all'epoca. E nel 1975, Sørensen, invece, scrisse *"In generale, è il lavoro che mi ricordo con maggior piacere"*. Aveva 82 anni. In queste circostanze, gli anni significano qualcosa. Entrambi gli uomini potevano guardare indietro al loro lavoro che iniziò 50 anni prima, il quale si era sviluppato in una forma matura. Quel lavoro, che entrambi ritenevano finito, era l'università di Århus; lavoro che iniziò nel 1930 con la loro partecipazione ad un concorso'

ampiezza dell'intervento :

[300000 mq](#) circa

collaborazione: [C.F. Møller](#), Poul Stegmann, Kay Fisker

Il lento sviluppo delle piantagioni è un'importante condizione dell'arte dei giardini. All'università di Århus, Sørensen capì come trasformarlo in un simbolo di durata, calma stoica e cultura classica.

...É stata una parte all'ombra della mia vita durante gli ultimi cinquant'anni", così scriveva l'architetto C.F. Møller nel 1978, aveva 80 anni all'epoca. Nel 1975, invece, Sørensen scriveva... *in generale, è il lavoro che mi ricordo con maggior piacere*'. Aveva 82 anni. In queste circostanze, gli anni hanno significato molto, entrambi potevano guardare indietro al loro lavoro che iniziò cinquant'anni prima, il quale si era ora sviluppato in forma matura. Quel lavoro, che entrambi ritenevano finito, era l'università di Århus, progetto che iniziò nel 1930 con la loro partecipazione ad un concorso nazionale ed insieme a Poul Stegmann, il quale viveva ad Århus, e Kay Fisker, il quale era stato insegnante di Møller alla scuola di architettura di Copenhagen, l'architetto e il paesaggista iniziarono il lavoro nel 1930.



Figura 100. C. Th. Sørensen, il teatro all'aperto dell'università di Århus, Århus, Danimarca

Allo stesso modo l'università di Århus è un ottimo esempio di una collaborazione produttiva tra i due e dimostra anche la differenza che intercorre tra le due discipline artistiche. Per più di 50 anni Møller fece del suo meglio per mantenere viva l'idea architettonica attraverso la forma e i materiali, mentre gli edifici venivano aggiunti alla costruzione di quello che oggi risulta essere il campus universitario più grande in Danimarca ed uno dei più grandi in Europa. Non fu questo affatto un compito facile. Per quanto riguarda Sørensen, invece, il problema era anche una questione di tempo, il suo contributo era l'idea di un onnicomprensivo querceto e un'idea tale ambiziosa richiede sicuramente molto tempo per potersi sviluppare.

L'idea che i due condividevano riguardava la composizione degli edifici, dei terreni e degli alberi. In linea di principio, tutto questo è stato esposto nella proposta per il concorso che vinsero nel 1931, anche se c'è da dire che il posizionamento finale degli edifici è stato provato più volte su carta prima che fossero costruiti e che la prima fase di costruzione fu di modeste dimensioni.

Il concetto di base è il raggruppamento libero di edifici attorno a una valle aperta con un ruscello sbarrato a formare un laghetto sul fondo, Møller scrive che la pianta si ispirava alla Bundesschule di Hannes Meyer del 1926 a Bernau, non molto lontana da Berlino. Non era qualcosa di nuovo neanche per la Danimarca di quegli anni avere edifici istituzionali che si dispongono in pianta in modo libero, ma questo modus operandi architettonico era utilizzato soprattutto per la progettazione di istituzioni ospedaliere.

Nel 1926, l'architetto di ospedali Martin Borch, commissionato da una commissione dall'università di Århus, disegna un campus universitario con padiglioni disposti in modo simmetrico, la proposta aveva il vantaggio di avere una pianta estremamente flessibile, poteva essere costruita in stadi senza sembrare non completa e poteva adattarsi alle differenti misure degli edifici, i quali erano ancora luogo di dibattito ai tempi del concorso.

È incredibile notare come sia difficile distinguere il tocco di Sørensen da quello del suo team, si potrebbe dire che sicuramente vi fu una grande intesa tra i progettisti ed un buon accordo sulla suddivisione delle responsabilità per la proposta del concorso, potendo distinguere due qualità cruciali: una forte identità progettuale ed un'altrettanta flessibilità. Ad esempio, per quanto riguarda la flessibilità, un principio fu costantemente seguito nel programma: *'il complesso universitario di Århus dovrà essere migliore di quella di Copenhagen, un complesso unico, ma con un aperto e meraviglioso paesaggio'*. Era un obiettivo ambizioso da raggiungere, ma fortunatamente i progettisti riuscirono a puntare in alto, un'università intesa in senso moderno e che nel frattempo si distinguesse dalle altre. Sørensen pensò ad un progetto che allo stesso tempo integrasse paesaggio naturale e trattamento del terreno esistente, integrando il tutto al linguaggio del Funzionalismo. La giuria accettò la forma libera che ricordava le università americane, distanziandosi così dalle proposte urbane e simmetricamente organizzate della maggior parte delle università europee, ma rifiutando l'idea del tetto piano, e scettici infine circa la crescita di una sola singola specie arborea, le querce.

Quando la prima fase del progetto cominciò nel 1933, il re Christian X si lamentò per il design puritano e chiese a Møller di prendere ispirazione più dalle case di campagna dell'entroterra danese e di rendere il progetto più nazionalista. Møller, non sentendosi compreso, fu quasi vicino ad abbandonare il progetto, Stegmann e Fisker, invece, si ritirarono definitivamente e Sørensen fu mandato via. È qui risiede la sostanziale differenza tra un progettista di paesaggi ed uno di architettura, Møller, infatti, dovette lottare costantemente sia per continuare ad essere l'architetto principale, difendendo così anche il suo linguaggio formale, sia per farsi che Sørensen potesse tornare a far parte del progetto, visto quanto aveva seminato ed aspettato questa crescita intellettuale.

Quello che rende particolarmente interessante l'università di Århus, sia come progetto architettonico che paesaggistico, sta nel simbolismo.

La speranza nel futuro e la tendenza nel manifestarlo è centrale nel Funzionalismo scandinavo (facente invece parte per noi del Modernismo). Sia Sørensen che Møller eran d'accordo su un'espressione progettuale forte e pulita. I palazzi erano di matrice cubista, stuccati come nella manifestazione di Siemenstadt di Walter Gropius e tutti gli alberi dovevano, invece, essere querce, decorazioni inessenziali non erano accettate, no faggi, no lillà! La realizzazione della Depressione, subito seguita anche dalla realtà con l'occupazione tedesca, richiedeva costruzioni economiche, tuttavia i muri risultarono essere in mattoni senza stucco e i tetti in rame, quasi del tutto piani, furono abbandonati in favore di piastrelle coperte e tetti inclinati. Risultò quasi naturale utilizzare le ghiande piuttosto che altre piantagioni più costose e, anche se inizialmente queste non sembravano realmente funzionare, subito ci si accorse che le querce erano pratiche, econo-

miche e simbolicamente vantaggiose. Con le lunghe attese del progetto, vi furono anche dei cambiamenti sull'orientamento dello stesso, da un'internazionalità, che si era distinta all'inizio della progettazione, si passò radicalmente verso un forte desiderio di esprimere un'identità nazionale. I mattoni erano stati cotti in terra danese e le querce erano anche di nazionalità danese ed estremamente resistenti. Quando l'edificio principale fu intitolato nel 1946, dopo il disastro della guerra, l'ingresso principale era stato decorato con un grande rilievo in ceramica di Olaf Stæhr Nielsen: il motivo era appunto una quercia. "L'albero della conoscenza" era il titolo dell'opera d'arte. Ma ci si potrebbe facilmente stupire di tanta sicurezza nell'uso della quercia e non, ad esempio, del faggio che risultava invece essere l'albero per così dire nazionale, danese per antonomasia, comparando anche nell'inno nazionale. Sørensen rispose in questo modo: *'i faggi sono stupendi nella foresta, ma sono difficili da gestire nelle vicinanze degli edifici, le radici sono fragilissime e le chiome dei faggi creano ombre molto pesanti con cui è difficile rapportarsi anche quando non vi sono più le foglie, e se è pur vero che un faggio si abbatte molto più facilmente di una quercia, c'è da aggiungere che i tempi di guarigione di questi sono estremamente lunghi. Inoltre case e querce dialogano perfettamente, molto meglio di queste e dei faggi'*. Infine, le querce in Danimarca sono molto più vecchie dei faggi, questi furono introdotti recentemente, le querce esistevano già dall'età del bronzo e studi botanici contemporanei supportavano la scelta del paesaggista e a supporto della sua tesi, vi fu un ritrovamento archeologico qualche anno prima, nelle cavità di una quercia danese appartenente all'età dell'oro fu ritrovata, infatti, una ragazza in perfette condizioni, denominata Egtved.



Figura 101. C. Th. Sørensen, il parco dell'università di Århus, Århus, Danimarca

Così l'università di Århus dall'essere solo il simbolo dello Jutland, divenne un simbolo nazionale. E così, anche se la storia insegna che furono tempi davvero difficili in cui vivere, la speranza della rinascita post guerre mondiali, animava gli animi di tutti e fu così che finalmente l'università fu realizzata, semplicemente con il piccolo stagno al fondo della valle che prendeva l'acqua da un ruscello che aveva la sua fonte al confine settentrionale della struttura e con gli edifici princi-

pali disposti dall'altra parte e lo scolo dell'acqua all'altezza di 10 metri inserito in un grande muro di contenimento.

Qui, ai piedi del muro di contenimento, si può seguire l'acqua andare verso la sorgente, riflettente lo stagno distante che luccica quando viene illuminato. Si nota anche a primo impatto come la forma della cavità della valle sia strettamente legata agli edifici che si ergono sul versante alto, mezzi coperti dalle querce.

Volendo ci si potrebbe sedere su un alto gradino e sperimentare qualcosa di simile alla sensazione che si provava nell'antica Grecia di Socrate, Pericleo e Sofocle, quando ci si sedeva nei tetri all'aperto. Il sistema costruttivo è infatti esattamente lo stesso con uno tra i ventidue gradini che risulta essere più alto degli altri e che insieme formano l'uscita della sala delle assemblee, un teatro all'aperto in comune. Come ben sappiamo, Sørensen aveva già progettato altri teatri all'aperto, tra cui quello di Slagelse nel lontano 1932 e quello di Lyngby nel 1960, interessante notare, inoltre, che il periodo tra le due guerre si presentò come un ottimo periodo per la progettazione dei teatri all'aperto. Il paesaggista danese progettò, inoltre, anche anfiteatri per Boeslund nel 1932 e per Roskilde nel 1950. Il suo preferito fu quello di Dybbøl, che purtroppo però non fu mai costruito.

Quello di Århus, per ovvi motivi sopra indicati, fu ufficialmente sotto il nome di Møller e la collaborazione tra i due fu tenuta sempre segreta. Ma l'importante per noi è che fu costruito e grazie alle sue qualità costruttive e la simbolica interazione con il sito, dovrebbe essere visto come il *primus inter pares*, un edificio perfettamente ad angolo retto emerge dalla parete 'terrazza' che leggermente si curva, avvolgendo concentricamente attorno allo stage, come i gradini di un vero anfiteatro greco dovrebbero fare. Sul lato opposto, i gradini corrono in un terreno che è leggermente sopraelevato e lungo la linea dove hanno completato un quarto di cerchio completo.

Lo spazio di interazione che intercorre tra la geometria perfetta e la forma libera del terreno è di una eleganza rilassante, qualcosa che si riferisce quasi ad un clichè, calma classica, che è qualcosa di totalmente differente dall'arso 'accademismo'.¹



1. C. Th. Sørensen, *landscape modernist*, Sven Ingvar Andersson, Steen Høyer, Arkitektens Forlag, Copenhagen, 2001

Sørensen, negli anni successivi alla sua realizzazione, aveva ripetutamente detto che aveva l'intenzione di far estendere il bosco di querce fino al fondo della valle. La planimetria iniziale per il concorso, mostra infatti una pianta totalmente libera, densa di querceti e ove vi erano alberi differenti da questi ultimi, venivano eliminati.

'E' la mia speranza', scrisse nel libro pubblicato per il cinquantesimo anniversario dell'università, 'che quando le zone adiacenti saranno state costruite si planteranno altre querce che in altri cinquant'anni da qui, l'intero campo universitario emergerà come una stupenda ed alta foresta di querce dove gli edifici spiccano in un ordine bilanciato.'

E' sicuramente un esempio unico nel suo genere, una grande istituzione come l'università di Århus si sia sviluppata così armoniosamente nel corso di un così lungo tempo e con così tanti cambiamenti nella leadership, nelle ideologie e nelle tendenze architettoniche. Ciò è dovuto non solo alla persistenza professionale di Møller, ma anche e soprattutto all'attraente interazione tra l'architettura degli edifici ed il paesaggio ed anche all'altrettanto importante interazione tra i simboli e tutto quello che può essere spiegato invece razionalmente e fu proprio Sørensen che creò uno dei contributi più forti a questa struttura di simbolismi quando piantò la prima quercia. Disse che già si immaginava sua figlia, che all'epoca era appena nata, avrebbe potuto girare libera e spensierata per quegli alberi oramai cresciuti alla soglia dei suoi diciotanni. Come già detto, Sørensen generalmente non aveva idea e non spiegava da cosa derivassero i simboli che creava, credeva fermamente che questi avrebbero dovuto essere sperimentati attraverso i sensi e non tramite mere istruzioni; era contrario ad ogni spiegazione del suo simbolismo anche se questi esistevano ed avevano una grande forza, il suo funzionalismo fu opportunamente pulito per scopi puramente pratici ed economici. Ma c'è anche da ammettere che le forme del Cubismo ed i muri in bianco stucco erano anche simboli, simboli costosi e non sicuramente pratici. Sørensen e Møller si vollero sempre distanziare da questi simboli vuoti che facevano invece parte del Modernismo, ma entrambe erano sicuramente d'accordo nell'esprimere con



cetti quali l'unità e la semplicità, forse la loro timidezza e il loro profondo rispetto per tali grandi concetti e per le teorie estetiche sicuramente gli ha impedito di esprimere i loro pensieri più profondi in parole.

Entrambe parlarono appena di classico umanismo. Tuttavia tutto questo è quello che contraddistingue l'università di Århus. Certamente non tutti vi possono distinguere i tratti dell'anfiteatro di Sofocle e c'è anche da aggiungere che solo in pochi filologi classici considerano quest'ultimo come uno dei migliori esempi meglio preservati dell'antichità. Ma sicuramente visitando questo luogo, vi si coglie un'atmosfera differente ed il fatto che ancora oggi tale campus risulti ancora adempiere a tutte le sue funzioni comunicative e sociali, ne è sicuramente una riprova.



Figura 104. C. Th. Sørensen, il parco dell'università di Århus, Århus, Danimarca, foto d'epoca

CONCLUSIONI

142

Carl Theodor Sørensen è stato autore di più di duemila progetti disseminati in tutto il territorio danese, ha costantemente lavorato, con scritti e progetti, contribuendo in maniera determinante alla definizione del ruolo dell'architetto paesaggista nell'accezione moderna del termine, al suo campo d'azione, alla sua formazione accademica.

Con le sue numerose opere, letterarie e progettuali, è stato sia grande maestro che grande progettista, dimostrando che la base di una buona progettazione sta anche nella profonda conoscenza dell'argomento. Non vi è da tralasciare, infatti, che la sua formazione culturale nasce quale orticoltore e che in seguito si sia specializzato nel campo del paesaggismo con una costante e profonda dedizione al suo lavoro.

Nasce quindi come giardiniere e non come architetto, ma la sua passione e devozione lo hanno portato piano piano ad essere apprezzato e considerato il paesaggista per antonomasia dei suoi tempi. Siamo negli anni in cui non è ancora chiaro il ruolo del paesaggista, il suo contesto, la sua formazione. Egli crede e rende possibile la realizzazione di questa figura professionale sia seguendo l'usuale educazione tecnica da agronomo sia quella più 'artistica' dell'Accademia delle Belle Arti di Copenhagen.

Uno dei punti focali della sua opera è stata, infatti, l'analisi dello stato di fatto degli architetti paesaggisti, l'insegnamento nelle istituzioni accademiche di un'architettura tipicamente 'verde', l'interazione tra questa professione, i clienti e la figura dell'architetto ed infine il ruolo dei giardini nell'urbanistica contemporanea.

Partecipò attivamente, essendo rappresentante della sua Danimarca, ai congressi internazionali dell'IFLA -International Federation of Landscape Architects- organizzazione internazionale che dal lontano 1948, anno della sua costituzione, rappresenta la professione dell'architetto paesaggista a livello globale e che ancora oggi si preoccupa, come aveva fatto Sørensen a suo tempo, di coordinare le attività delle associazioni aderenti quando si tratta di questioni globali, per garantire che la professione dell'architetto paesaggista continui a prosperare con la progettazione e la gestione del nostro ambiente.¹ Nei suoi consistenti progetti paesaggistici ha sempre trattato la materia naturale come se fosse materia plastica. Pensava, progettava e realizzava una siepe come se fosse una parete, un confine, un passaggio, dando volume e materia all'elemento naturale e così facendo, trasformando un qualsiasi giardino, parco o orto in spazio puramente architettonico.

Ancora oggi risulta difficile riscontrare soluzioni architettoniche che suggeriscano nuove forme di paesaggio all'interno dei vuoti delle città, ed è perfino più difficile trovare città dove il "verde" si faccia carico di esprimere nuove proposte per il disegno della stessa. Quello che vale per la progettazione in generale è ancor più valido per la progettazione del paesaggio: il progetto dovrebbe cominciare e finire con e nella natura, non sul piano di un'imitazione superficiale ma, al contrario, con un'intelligente e profonda opera di trasformazione.²

Sørensen riuscì a farsi carico di queste responsabilità ed interpretando varie correnti artistiche, dal futurismo al decostruttivismo, inserì all'interno dei suoi progetti concetti quali sequenza e organizzazione spaziale e per far ciò, incluse nelle sue opere forme nuove ed inusuali per l'arte del verde, quali spirali ed ovali.

1. <http://www.iflaonline.org>

2. Marc Treib, intervista in *Scandinavia, Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, pp.21-29.

Riuscì a capire le esigenze del cittadino moderno, creando spazi che soddisfacessero il suo bisogno di verde ovunque in città.

All'interno dello scenario danese, Sørensen è sicuramente l'attore più importante, aveva deciso e dedicato la sua intera vita all'arte dei giardini, così come molti altri negli stessi anni, ma sicuramente in lui si può riconoscere una passione e dedizione che lo hanno distinto in due differenti modi: in parte attraverso il costante lavoro pratico e letterario -nel quale era uno tra i migliori,- in parte perché a differenza di altri, si è sempre solo considerato un artista e non un progettista o un architetto, ma sempre e semplicemente un artista dei giardini.

È da riconoscere che ha creato un suo tipico linguaggio architettonico, una sua arte del giardino, adottando sempre un approccio analitico al suo lavoro artistico e stilizzando il paesaggio danese in maniera del tutto inconsueta e raffinata.

I suoi giardini sono sempre composizioni spaziali e quindi, essenzialmente, architettura: questa è la qualità che ha fatto di questo artista una figura storica degna di nota, è il modo particolare in cui sono realizzati che li rende unici.

Non importa, ad esempio, che si tratti di un progetto a grande scala -vedi ad Århus il progetto per il campus universitario-, o di piccola scala -vedi le colonie giardino di Nærum-, tutti i suoi progetti sono pensati con una piena consapevolezza del vitale bisogno di natura dell'indole umana. Questi, infatti non solo sono basati su riconoscimenti intellettuali-cognitivi, ma fanno sempre appello ai sensi e coinvolgono tutte le esperienze corporee in un processo che consiste in un intreccio a diversi livelli di comprensione dello spazio e del paesaggio.

Uno dei suoi obiettivi è stato quello di descrivere il paesaggio come un significativo parametro di progetto attraverso la scala della futura pianificazione urbana. Era consapevole del fatto che il rapporto tra città e paesaggio era cambiato radicalmente dall'inizio del secolo e che era ancora in fase di enormi cambiamenti. Era convinto che i due domini non potessero essere separati gli uni dagli altri, e questo, tra l'altro, non era affatto il suo obiettivo, al contrario, ha voluto dare al paesaggio una nuova chiave di lettura, portandolo in gioco attraverso scale e strutture urbane, dal rapporto tra il giardino e la casa al rapporto tra il paesaggio e la città.

Questo intreccio di diversi significati di spazio inteso come una struttura che garantisce al paesaggio un motivo di esistere può essere riscontrato in tutti i progetti di Sørensen. È pur vero che il paesaggio danese era già stato toccato dalla mano umana, -vedi Brandt o Andersson-, ma egli si convinse che vedere il paesaggio come un qualcosa di sacro, come era stato fatto sino ad allora, era stato improduttivo. La sua lungimiranza sta proprio nel fatto di aver accettato il paesaggio come qualcosa che fondamentalmente era stato indotto dall'uomo stesso e nella sua filosofia, la visione della natura e della cultura non potevano essere separate, erano un qualcosa di unico, come la natura fosse sempre stata determinata dalla cultura umana.

Gli stessi parametri di valutazione hanno giocato, infatti, un ruolo chiave in una serie di moderni progetti paesaggistici ed architettonici danesi in cui sia il bosco sia il giardino sono elementi integrati profondamente e radicati in una tradizione tipicamente danese che descrive un particolare tipo di uso del giardino che si apre direttamente dal terreno e che collega le pratiche sociali e spaziali con processi tecnologici, biologici e urbani. Il giardino moderno danese non è dunque solo un'espressione del desiderio umano di controllare la natura, che è uno dei tratti distintivi della modernità, ma include anche la natura, la vita, la bellezza, ed una visione puramente umana, dando spazio anche alla libertà, ai pensieri, alla poesia, all'inesprimibile e, in senso più ampio, all'amichevole, rispettoso rapporto tra natura e umanità.³

3. *Fantasiens Have*, Malene Hauxner, Arkitektens Forlag, 1993, p. 15, mia traduzione.

Questa differente comprensione della natura, fa parte della pratica architettonica e paesaggistica danese che viene intesa come un qualcosa che, attraverso l'uso, è in un processo di costante e continuo divenire e che viene sempre considerata in relazione all'attività umana. La piena comprensione del concetto di natura, foresta, radura svolge un ruolo chiave all'interno di tale cultura e l'opera di Sørensen esprime pienamente tutti questi aspetti.

Soprattutto a partire dagli anni dell'industrializzazione, infatti, gli scandinavi in generale, hanno tracciato una linea netta di demarcazione tra città e campagna. Si può vivere in un appartamento in città, ma si conserva (idealmente) anche una capanna nella foresta o sul lago, e se non ci si può permettere un rifugio di questo tipo, ci si attrezza almeno un giardino in qualche piccolo apprezzamento al limitare della città. Il progetto di questo tipo di giardini, nelle mani di paesaggisti come il nostro Sørensen, raggiunge lo status di architettura del paesaggio, di un'opera in cui la composizione d'insieme è ben più che la somma dei singoli elementi. Il classico uso da parte di Sørensen di recinti di siepi di forma ovale, come ad esempio, nei giardini di Nærum, conferisce ad ogni apprezzamento l'aspetto di una piccola tenuta. E' forse in questo progetto, -che con il parco musicale di Herning rappresenta al meglio la sua opera,- che riusciamo bene a capire questa profonda connessione con il paesaggio. In questa serie di orti cittadini di altezze variabili, i giardini sono posti come piccoli, individuali ed intimi laboratori. Dall'altro lato delle siepi, che rappresentano sia il cuore che il confine stesso tra i diversi giardini, vi è lo spazio più interessante rappresentato dal terreno in comune, che funge da punto d'incontro sia per i proprietari dei giardini che per i visitatori. Questi vivai sono integrati in una struttura unificante che consente lo svolgimento dell'individualità all'interno di uno spazio collettivo condiviso. Sørensen stesso affermava che...*'ogni giardino naviga individualmente come se fosse una nave verde. Fa parte di una flotta, ma naviga con il proprio equipaggio'*.

Da un lato è un paesaggio spazialmente in trasformazione in cui il movimento non solo porta a continui cambiamenti di prospettiva e visione, ma anche ad un crescente senso di differente profondità spaziale, dall'altro, invece, i singoli giardini sono modellati da una varietà di usi e attività che riflettono l'individualità del proprietario, nelle esigenze e nei desideri delle situazioni quotidiane.

Ogni giardino è sia un laboratorio individuale che un micro-paesaggio visivamente disponibile, e ciò che in una scala è vissuto come un elevato grado di apertura verso l'auto-organizzazione e la complessità, in un'altra è la manifestazione di un alto grado di organizzazione e ordine.

In questi 'boschetti cittadini' il carattere unico si trova non solo nei singoli giardini o negli spazi di mezzo, ma è da ricercare nei processi dinamici, che portano sia lo sguardo che la mente sempre in continua transizione.

Nella progettazione di tali giardini, la sua analisi delle naturali forme di base del paesaggio concorda con la potenza visiva delle forme geometriche. Il giardino come un esperimento per l'architettura del paesaggio. Ha sempre utilizzato i giardini esclusivamente come forma d'arte, ma ha tradotto questi esercizi geometrici anche in grandi progetti di paesaggio.

La sua opera ha influenzato le generazioni future, orientandole verso un nuovo concetto di storia del paesaggio legato al concetto di forma, spazio, volume, architettura e al paesaggio stesso visto come forma di arte pubblica.

E' stato esemplare nella creazione di spazi verdi urbani che fossero democratici e aperti.

In Sørensen risiedeva una profonda comprensione del valore del paesaggio in tutta la sua complessità soggettiva. E' attraverso questa comprensione che nei suoi progetti sviluppò e comunicò un nuovo significato ed identità del tema

paesaggistico. Il campo attivato nelle sue opere è indipendente dalle differenze di forma e composizione ed è sempre orientato verso la dimensione umana, enfatizzando la creatività individuale e la solidarietà comune.

Lo ricordiamo, inoltre anche per l'invenzione dell'adventure playground.

Anticipando di gran lunga i tempi, Sørensen infatti si rese conto dell'importanza sociale ed architettonica di tale strumento affermando solo agli inizi del secolo scorso che...*'forse dovremmo cercare di creare campi da gioco con materiali da riciclo in grandi aree idonee in cui i bambini sarebbero in grado di giocare con le vecchie automobili, scatole e legname. Se è possibile, ci dovrebbe essere una certa vigilanza per evitare che i bambini giochino troppo selvaggiamente e per diminuire le probabilità di lesioni, ma è probabile che tale controllo non sia necessario...'*⁴.

Tali affermazioni risultano totalmente moderne, ormai accreditate nelle nostre società, ma certamente non talmente ovvie agli inizi del secolo scorso, da qui, come discusso, molti gli stimoli e le influenze date ai suoi contemporanei e successori -vedi Aldo Van Eyck-.

Ciò che meraviglia ancora ai giorni nostri, è la lungimiranza con cui sono stati pensati i suoi progetti, in cui le caratteristiche del paesaggio come mezzo artistico sono state al massimo sfruttate e che, nonostante il passare del tempo, ancora eccellono verdeggianti là dove sono stati tagliati e plasmati la prima volta. Tutti i suoi progetti conservano viva una dignità artistica che fa sì che tutti si rendano conto del grande valore storico che queste opere ancora rappresentano.

Carl Theodor Sørensen, è stato il paesaggista danese per antonomasia appartenente al Movimento Moderno che, anche se poco conosciuto, ha lasciato il segno e ha contribuito a far la storia del paesaggismo moderno.

Seppur uno dei leader indiscussi del primo Modernismo in architettura del paesaggio, il suo lavoro è praticamente sconosciuto al di fuori della sua natia Danimarca; questo testo, si è posto l'obiettivo, esaminando i suoi scritti in profondità ed analizzando alcune tra le oltre duemila opere, di 'espatriare' quello che è stato il suo grande apporto al moderno concetto di paesaggio.

Concludendo quindi, qui si è cercato di portare alla luce quello che è stato il costante lavoro di Sørensen, in un'opera completamente dedicata allo stesso e per la prima volta in lingua italiana, interpellando anche coloro che hanno strettamente collaborato con lo stesso, quali sua figlia Sonja Poll, che continua la carriera intrapresa da suo padre, Steen Hoyer, direttore del Dipartimento di Paesaggio dell'Accademia di Copenhagen, egli stesso ha definito il lavoro di Sørensen monumentale e modesto, artificioso ma umano, raffinato ed originale, giocoso ma allo stesso tempo serio e seppure facente parte del Movimento Moderno, si è discostato da altri modernisti, reinterpretando la storia del giardino, integrando sempre al suo lavoro una giocosa interpretazione ed anticipando esplorazioni ed idee moderne con l'utilizzo di forme e spazi che non erano stati ancora esplorati.⁵

4. *Parkpolitik I Sogn Og Købstad*, C.T. Sørensen e Thomassen Ole 1978, estratto in danese, p. 54

5. *C. Th. Sørensen Landscape Modernist*, Sven-Ingvar Andersson, Steen Hoyer, Arkitektens Forlag, Copenhagen, 2001, mia traduzione

GRAZIE

THANK YOU
TAK

Credo sia giunto ora il momento di fare i miei ringraziamenti a tutti coloro che hanno reso possibile questo lavoro.

Questi ultimi anni in particolare sono stati per me non solo anni di studio, ma anni di sorrisi, gioie, immenso dolore, disprezzazione, lotte ed ancora soddisfazioni, amicizie, amori perduti e ritrovati, ma sicuramente tra gli anni migliori per me da ricordare.

E' stato un percorso molto lungo che si è incrociato con quello di tante altre persone che fanno ancora pienamente o relativamente parte della mia vita e che mi sembra giusto ora ringraziare, perché se sono arrivata a questo punto, è anche merito loro.

Il primo, più importante ringraziamento va alla mia famiglia e assolutamente non perché "si deve" fare così, ma perché senza di loro non avrei neanche potuto scrivere queste poche righe, grazie papi semplicemente per essere stato un papà da desiderare, di averci sempre sostenuto e tenuto assieme anche quando sei venuto a mancare, sei stato, e sempre sarai, l'esempio da seguire nella mia vita, il nostro collante, il nostro orgoglio e spero che questa sia una delle prime giornate in cui, come ti avevamo promesso, ti renderemo fiero di noi.

Grazie a te mamma, minuzzo e Lettia, nonostante i primi timori ed incertezze, mi avete compresa e rispettata, mi avete costantemente dato tutto l'amore che si possa immaginare e donare ed è forse grazie a questo che ho trovato la forza di fare tutto quello che ho fatto sino ad ora e son sicura che questa sarà la certezza che sempre mi accompagnerà ovunque io sarò.

Grazie ai miei "nuovi" amici, coloro che mi hanno accompagnato nella mia "esperienza" danese, la mia minuzza famiglia a Copenhagen, al mio prezioso manager Eugenio, che mi ha sempre ascoltato e costantemente aiutato, a Davide, Claudio, il mio Martino, mi avete sempre supportato, consigliato, accompagnato e soprattutto sopportato, ascoltando tutte le mie lamentele, urla, pianti e risate non facendomi mai sentire per un momento da sola.

Grazie a Jack, Mattia, Claudio, Lucrezia, per aver sempre reso frizzanti le mie giornate.

Mange tak a tutti i miei danesi e non, che in maniera differente hanno contribuito a questo successo: Fabbio, per le nostre divertenti litigate, è stato proprio per le nostre costanti e piccole incomprensioni che non mi sono mai sentita sola e tante volte quasi a casa anche qui a Copenhagen; Morten, Emilio, non solo per la parte economica della questione, ma anche per quello che giorno per giorno mi avete insegnato.

Niels, il mio stupidissimo, per aver reso le mie domeniche sempre e semplicemente speciali.

Anders, Luna, Caroline, Niklas, Andrea, Totò, Cecilia, Mimmo, Nanna, Annamette, Giacomino, Stefano per essere stati i colleghi perfetti!

E tutti i miei storici sostenitori, che seppur tutti sparsi nel continente, mi hanno preservato un pezzettino di cuore nelle diverse nazioni europee, Fanatico, Chanfry, Matteo, l'amico -Luca- e l'amica -Irene-, Lauletta, Nikilita, la mongolina, la mia cildina e miei cari Fra, Gaietta, Gabriele, Lilietta, Gianpaolo, Lollo, Dani, per avermi sempre incoraggiato e rispettato in tutte le mie decisioni, un piccolo grazie anche a Pietro!

Ed un grazie a tutte quelle persone che mi hanno dato un qualcosa di bello: Alessandro, Albi, Capucine, mon amour, Margherella, Michi, Marta e Martina, Luca e

Giulia.

Un immenso grazie va anche ed infine al mio professore, Alessandro Rocca, per aver creduto in me e per avermi dato la possibilità di poter vivere nella mia Danimarca e poter scrivere la tesi all'astero, bisogna avere grande pazienza e costanza, e lui nell'arco di questo tempo, ha sempre dimostrato di avere queste importanti caratteristiche.

A questo punto, sperando di non essermi dimenticata di nessuno, credo che sia giunto davvero il momento di concludere queste righe con un semplice grazie a tutti coloro che avranno il piacere di leggere questo testo.

BIBLIOGRAFIA

Andersson S., Høyer S. (1993). *C. Th. Sørensen – en havekunstner*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Andersson S., Høyer S. (2001). *C. Th. Sørensen-landscape modernist*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Ingersoll R. (2012). "Urban Agriculture" in Lotus 149, pp. 105-117.

Herman Fuchs R., Lefaivre L., de Roode I. (2002). *Aldo Van Eyck: the playgrounds and the city*, Rotterdam, NAI Publishers.

Latini L., Cunico M. (2013). *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, Venezia, Marsilio.

Matteini M. (1991). *Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio*, Milano, Electa.

Luciani D., Latini L. (1998). *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Treviso, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche Canova.

Hauxner Malene (1993). *Fantasiens have, Det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Hauxner M. (2003). *Open to the sky, the second phase of the modern breakthrough 1959-1970. Building and landscape, spaces and works, city landscape*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Seydner C. (1930). *Vor Tids Bolig, Villaen Etagehuset Rækkehuset*, Copenhagen, Hege & Clausens Forlag.

Stephensen S. (1997). *Garden history in Scandinavia*, Londra, Taylor & Francis.

Stephensen S. Lulu Salto (2007). *Garden Design in Denmark – G.N. Brandt and the Early Decades of the Twentieth Century*, Packard Publishing Ltd.

Treib M. (2002). *The Architecture of Landscape, 1940-1960*, Philadelphia Univ. of Pennsylvania Press.

Treib M. (1993). *Modern landscape architecture: a critical review*, Cambridge, Mass. MIT Press.

Treib M. (2008). *Representing landscape architecture*, London, New York, Taylor & Francis.

Treib M., Ståhle A., (2002). *Tom Simons Thorbjörn Andersson, landskapsarkitekt* Stockholm, Svensk Byggtjänst.

Treib M. (2011). *Meaning in Landscape Architecture and Gardens*, Hoboken, Taylor & Francis.

Anderson, Sven-Ingvar (2003). *"Sunday Landscape and Monday Cities"*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Spirn, Anne Whiston (1974). *"Texts, Landscapes, and Life"*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Spirn, Anne Whiston (2000). *The Language of Landscape*, Yale University Press.

Stefan Darlan Boris (2009). *Gardens of Situations – Learning from the Modern Danish Landscape*, Tesi di Dottorato, Dipartimento di Paesaggio ed Urbanistica, Università di Aarhus.

Sørensen C. Th. (1947). *Af Havekunstens Historie*. Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Sørensen C. Th. (1959). *Europas havekunst, Fra Alhambra til Liselund*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Sørensen C. Th. (1963). *The Origin of Garden Art*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Sørensen C. Th. (1948). *Legepladser ved Etagehuse*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Sørensen C. Th. (1975). *Haver*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

Sørensen C. Th. (1966). *39 haveplaner typiske haver til et typehus*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.

