

Lezione 4. Il giardino Art Nouveau

Premessa. I riferimenti culturali dell'Art Nouveau. La sua affermazione. Il "giardino architettonico". I giardini della Secessione Viennese di Olbrich, di Hoffmann, Lepermann, Lillienfein. Le "nouveau jardin" di André e Paul Vera. Il Parque Güell di Antoni Gaudí.

Premessa

Il giardino dell'Art Nouveau non può essere visto in sé ma entro un movimento più ampio di riflessione teorica sulle possibilità di sviluppo dell'architettura della seconda metà dell'Ottocento ancorata agli stilemi storicisti assunti con una discreta disinvoltura in un quadro che provvisoriamente fu definito dagli storici "eclettismo".

I riferimenti culturali dell'Art Nouveau

La nascita dell'Art Nouveau è dovuta ad una profonda revisione della cultura architettonica europea che, tra il 1850 e il 1875, si era divisa in due filoni fondamentali: il "Gotico Vittoriano", fiorito nell'Inghilterra dell'era matura della Regina Vittoria (che regnò dal 1837 al 1901) e lo stile Secondo Impero nella Parigi di Napoleone III.



Figura 1 – C. Barry e A. Pugin, Palazzo del Parlamento inglese (1840-1876); C. Garnier, Teatro dell'Opéra (1864)

Un grande contributo derivò dalla riflessione teorica di un grande architetto francese, **Eugène Viollet-le-Duc** (1814-1879), che riflettendo sulle condizioni di un possibile sviluppo dell'architettura le ritrovò in due principi di "necessità": **il principio di verità rispetto al programma** e **il principio di aderenza ai metodi costruttivi**; la necessità cioè di soddisfare le condizioni poste dalla necessità e quella di utilizzare i materiali secondo le loro qualità e proprietà.

Rispetto a questi due principi dominanti **Viollet-le-Duc** poneva in secondo piano il problema della "forma architettonica" e i suoi *Entretiens sur l'architecture* (1858-1872) giunsero ad ispirare l'avanguardia dell'ultimo quarto dell'Ottocento, trovando terreno fertile soprattutto nell'opera dei belgi (**Horta, Van de Velde, Hankar, Serrurier**) del francese **Hector Guimard**, del catalano **Antoni Gaudí** e dell'olandese **Hendrick Berlage**.

Una seconda spinta al rinnovamento delle arti applicate, che avrà influenza sul rinnovamento dell'architettura e del design, deriva dagli scritti di **John Ruskin** (1819-1900)¹ che, con la sua teoria generale per la quale l'uomo e la sua arte devono essere profondamente radicati nella natura e nell'etica, fa di lui uno dei fondatori, nel 1893, dell'**Arts and Crafts Movement**

Questo movimento, che tendeva a respingere tutto l'armamentario di motivi decorativi di stampo rinascimentale, proponendo temi ripresi dalla natura: fluidi motivi lineari, ondulati, fitomorfi, si diffuse in gran arte dell'Europa per l'opera instancabile di **William Morris** (1834-1896) che si cimentò con una produzione artistica che comprendeva tappeti, tessuti, mobili, metalli, riproducibili serialmente in modo standardizzato e codificato.



Figura 2 – William Morris e Co., Carte da parati

Ruskin e Morris avviarono non solo il rinnovamento dell'ornamento e delle forme dell'arte decorativa ma, soprattutto, la il principio che l'architettura dovesse investire tutto l'ambiente della città moderna, con un compito più vasto inteso a modificare, nel loro insieme, le forme di convivenza sociale.

Altrettanta influenza ebbero le illustrazioni di **Aubrey Vincent Beardsley** (1872-1898).



Figura 3 – Aubrey V. Beardsley, Oscar Wilde – Salomé, 1912 e The Peacock Skirt, 1892.

¹ J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, 1849, trad. it. Jaca Book, Milano, 1982.

Altrettanta ne ebbero la pittura e la grafica dell'artista olandese indonesiano **Jan Toorop** (1858-1928).



Figura 4 – J. Toorop, The Three Brides, Copertina di Psyché, Delft Salad Oil (1893).

L'affermazione dell'Art Nouveau

Su questa molteplicità di contributi, tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento l'**Art Nouveau** si affermò nell'architettura, le arti figurative, le arti applicate e anche **la concezione del giardino**.

In Belgio, tra il **1892 e il 1894**, **Victor Horta** (1861-1947) realizzerà a Bruxelles l'**Hôtel Tassel**.



Figura 5 - V. Horta, Hôtel Tassel, Bruxelles, 1892.

Victor Horta crea un modello di ambiente interno senza precedenti, con un linguaggio formale che caratterizza tutti gli aspetti progettuali, dal disegno di una sedia a quello di una facciata, dalle strutture portanti alle decorazioni.

Un linguaggio riconoscibile nei capitelli delle colonne e nelle travi in acciaio ricche di ramificazioni in ferro battuto, nelle ringhiere in ferro e nelle pitture sulle pareti, nelle vetrate colorate e nei mosaici, fino alle maniglie delle porte e alle lampade.

L'uso di **forme e linee tratte dal mondo vegetale**, in particolare la linea ondulata, cosiddetta "**a colpo di frusta**", seppure la più caratterizzante di Horta, non è solo una

decorazione di superficie, ma è funzionale, ad un **concetto di spazio** che si esprime in una sequenza di volumi tra loro interagenti e dinamici.

Ma insieme agli Hôtel di **Victor Horta** ci sono gli arredamenti di **Henry Van de Velde** (1863-1957), le architetture di **Paul Hankar** (1859-1901), i mobili di **Gustave Serrurier-Bovy** (1858-1910), i vetri di **Émile Gallé**: un'opera di rinnovamento che vedeva il coinvolgimento di tutti gli aspetti abitativi e **configurava il progetto di architettura come "opera totale"**.



Figura 6 - Gustave Serrurier-Bovy, la produzione di mobili.



Figura 7 - H. Van de Velde. Sedie per la sua casa, 1894; arredi.



Figura 8 - Émile Gallé (1846 – 1904). Vaso bursaire, Le Iris, Vaso in vetro



Il giardino architettonico

L'arte del giardino è coinvolta proprio in questa idea di essere parte di “un’opera totale”, «*sintesi di arte, natura, nuovi comportamenti e stimoli culturali tra i più eterogenei, trova diverse forme di espressione, materie e linguaggi*»².

Alle caratteristiche formali di **tipo paesaggistico**, tese a imitare e idealizzare la natura anche nei giardini più piccoli, venne contrapposto il “**giardino architettonico**”.

Il giardino doveva essere parte di questa “opera totale”.

Per questo motivo, dal punto di vista funzionale e formale, lo spazio del giardino veniva pensato come allargamento dello spazio abitativo, oppure era il giardino a essere inserito nella casa attraverso giardini d'inverno, logge, stanze, *bow-window* fioriti.

Alla base dei giardini “architettonici” stava una articolazione netta, spaziale, che suddivideva anche i più piccoli spazi in “zone estetiche” e “zone utilitarie”, il giardino-abitabile, il giardino-orto e il giardino-cucina, dove alberi e siepi, muri e terrazze, aiuole e *berceau* (i pergolati ad armatura curvilinea rivestiti da rampicanti ornamentali) diventano gli elementi chiamati a comporre la geometria complessiva.

Ma pur nella tensione verso la semplicità, la funzionalità e l'utilità, si curò anche l'aspetto decorativo, anche se questo non costituiva il principio fondamentale.



Figura 9 – Il bow-window fiorito di Palazzo Stoclet a Bruxelles (1905-1911).

Questi valori portarono a una accentuazione della tridimensionalità: prospettive assiali e viali d'andamento geometrico venivano interrotti con ampie aperture, o rigide articolazioni con terrazzi; muri e aiuole venivano alleggeriti con forme aeree e giocose; venivano impiegati tigli, frassini, peri e salici per il loro fusto sottile, utili ad accentuare le linee prospettiche e per delimitare spazi.

Vasi con piante ad alto fusto delimitavano i viali o le diverse zone del giardino.

² Birgit Wahnmann, *Il giardino Jugendstil*, in AA.VV., a cura di Monique Mosser e Georges Teyssot, Electa, Milano, 1990, pag. 451.

Abbondavano i pergolati e i chioschi con rampicanti, aiuole di rose e di arbusti, nelle quali si dava importanza alla composizione dei colori delle fioriture, nell'insegnamento di **William Robinson** e di **Geltrude Jekyll** sul *Cottage Garden*.

I giardini della Secessione Viennese

La Secessione viennese, o **Sezessionstil**, altro non è la denominazione che il Movimento dell'**Art Nouveau** nato in Belgio, così come in Francia era anche chiamato **Style Guimard**, **Style 1900** o **École de Nancy** per gli oggetti d'arte); in Gran Bretagna fu noto oltretutto come **Art Nouveau**, fu detto **Modern Style** o **Studio Style**; in Germania prese il nome di **Jugendstil**; in Spagna **Modernismo**; in Italia **Stile floreale** e **Stile Liberty**, nome che derivava dai magazzini londinesi di Arthur Liberty, che espongono oggetti d'arte e tessuti disegnati in stile Art Nouveau alla fine del XIX secolo.

È agli architetti della Secessione viennese, come **Joseph Olbrich**, **J. Lepemann**, **Franz Lebitsch** e **Albert Lilienfein** e ai francesi **André** e **Paul Vera** che si deve la sperimentazione del "giardino Art Nouveau".

Il giardino di Joseph Maria Olbrich (1900 circa)

Un primo esempio di giardino della Secessione viennese fu quello dell'abitazione, costruita verso il 1900 nella **colonia degli artisti** a Darmstadt, dall'architetto **Joseph Maria Olbrich** (1867-1908).

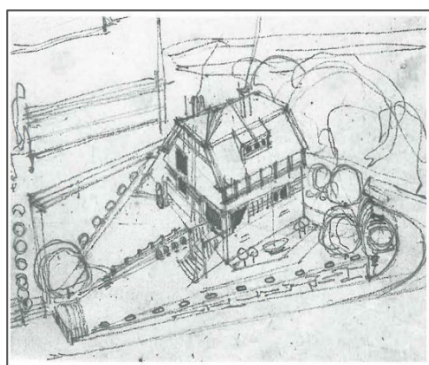


Figura 10 - Progetto di J. M. Olbrich per il giardino della sua casa a Darmstadt, 1900 circa.

La suddivisione delle diverse parti del giardino è determinata dalla forma triangolare del terreno. Al giardino è destinata una superficie la zona antistante la casa, sistemata in modo "rappresentativo" con prati, aiuole e alberi che convergono verso l'ingresso.

Dietro la casa sono disposti l'orto e la cucina all'aperto e un angolo coperto dove riposare.

La partizione geometrica viene interrotta sia con alberi singoli, sia con una macchia di betulle, sia con una pavimentazione ornamentale nella zona dell'ingresso e nel piccolo viale che corre lungo la casa.

Il giardino di Palazzo Stoclet a Bruxelles (1905-1911)

Il giardino di **Palazzo Stoclet** a Bruxelles, realizzato tra il 1905 e il 1911 di un altro grande esponente della Secessione viennese, **Josef Hoffmann** (1870 -1956), privilegia un impianto

fortemente geometrico con filari arborei o siepi allineate chiamati a segnare prospettive e percorsi e ad enfatizzare «l'accentuazione della spazialità».



Figura 11 – J. Hoffmann, il Giardino di Palazzo Stoclet, Bruxelles (1905-1911).

Il giardino di J. Lepemann

Il giardino presentato da **J. Lepemann** al concorso bandito nel 1908, a Düsseldorf è scandito da terrazze in successione: in quella d'ingresso è collocato il giardino ornamentale, dietro la casa è posto il giardino utilitario costituito dall'orto e il frutteto separati da un viale infossato. La casa e un pergolato dividono il giardino in due parti.

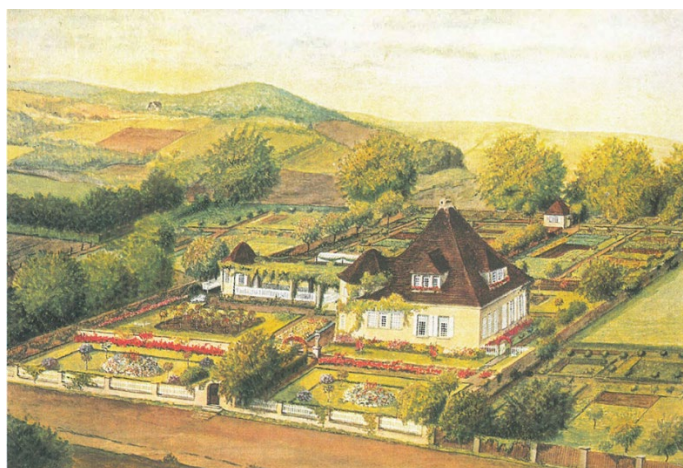


Figura 12 - J. Lepemann, il giardino presentato al Concorso del 1908 a Düsseldorf

I giardini di Lebitsch e Lilienfein

Come scrive Birgit Wahrnann, autori come **Franz Lebitsch** (1886-1952) e **Albert Lilienfein** privilegiano impianti fortemente geometrici con filari arborei e siepi chiamati a segnare con enfasi prospettive e percorsi: «l'accentuazione della spazialità, ottenuta tanto utilizzando le piante quanto esaltando con mezzi architettonici i dislivelli, [fanno] apparire più ampi giardini spesso molto piccoli»³.

³ Birgit Wahrnann, *Il giardino Jugendstil*, in AA.VV., a cura di Monique Mosser e Georges Teyssot, cit.

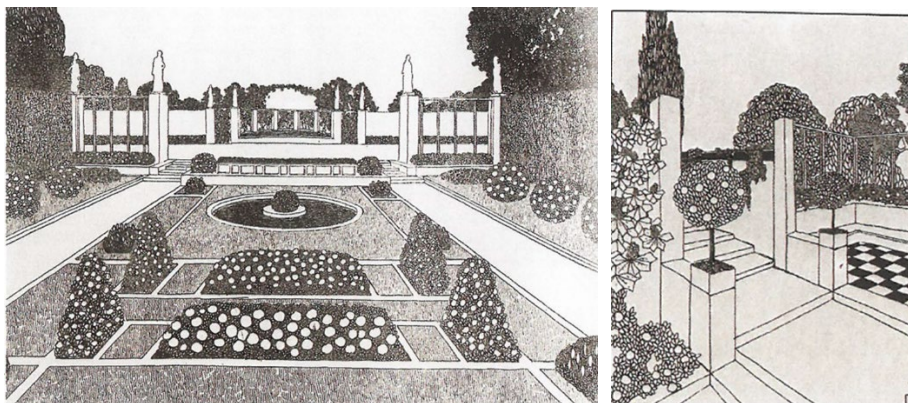


Figura 13 - Franz Lebitsch. L'impianto assiale del giardino. Particolare. 1909.

Il giardino di **Villa Franck** a Stoccarda, progettato da **Albert Lilienfein**, è uno degli esempi più significativi. La villa e il giardino, progettati nel 1908, riuniscono tutte le caratteristiche di un giardino di villa dell'Art Nouveau: le aiuole e le bordure caratterizzate dalla prevalente presenza delle rose, hanno una composizione di colori particolarmente curata; siepi di tassi e di ligustri, con una fila di piante d'alto fusto, orlano le terrazze; sulle scale salgono strutture ad arco cariche di rose rampicanti.

Con questo impianto rigorosamente geometrico voluto da Lilienfein viene sostituito il precedente giardino realizzato nello stile di **Gertrude Jekyll** e di **Edwin Lutyens**.

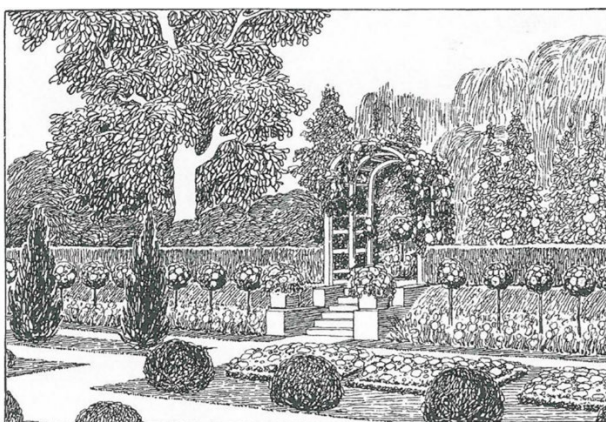


Figura 14 - Albert Lilienfein, Giardino per Villa Franck a Stoccarda, 1908.

Le nouveau jardin di André e Paul Vera

Il francese **André Vera** (1881–1971), progettista di giardini, e urbanista, con la collaborazione con suo fratello, il pittore e decoratore **Paul Vera** (1882-1957), voleva rinnovare l'architettura francese, a suo giudizio in declino dal 1840, e introdurre uno stile francese moderno che mantenesse la continuità con la tradizione del "giardino formale alla Le Nôtre.

André Vera descrisse la sua idea di architettura nel manifesto **Le Nouveau Style**, pubblicato su *L'Art décoratif* nel gennaio 1912, dove si richiamava il classicismo e si proponeva di superare l'Art Nouveau, la simmetria e l'ordine matematico nei progetti, con motivi

decorativi naturalistici stilizzati voleva superare le forme curvilinee di Victor Horta; inoltre, la decorazione, invece dei toni sfumati doveva utilizzare colori ricchi e contrastanti.

Nel 1912 André e Paul Vera pubblicarono **Le nouveau jardin**, con 35 illustrazioni xilografiche a piena pagina e con disegni xilografici di Paul Vera,



Figura 15 - *Le nouveau jardin* di Paul e André Vera (1912). Copertina e rilegatura.

Le nouveau jardin illustra la sua teoria sulla progettazione dei giardini, fornendo schemi e descrizioni di giardini in stile rustico, a graticcio di rose o fantastico.

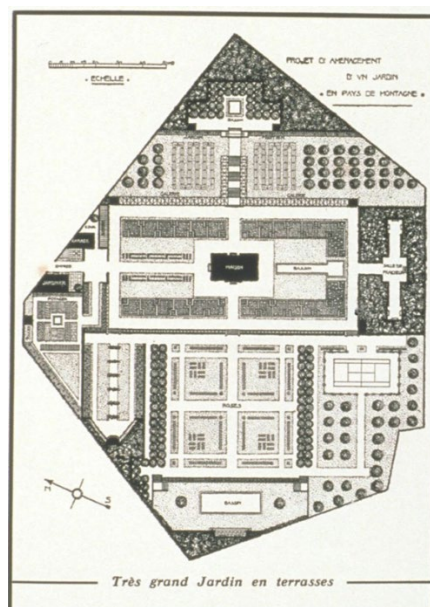


Figura 16 - André Vera. Giardino da *Le nouveau jardin*, 1912

Sono presenti capitoli sull'apicoltura, la coltivazione della frutta e gli arredi da giardino.

Nel suo **Jardin au soleil** del 1919, Vera esplicita i caratteri del nuovo giardino architettonico, dall'impianto geometrico ad assi ortogonali, dove siepi, aiuole e piante sottolineano allineamenti e forme pure della composizione d'insieme.

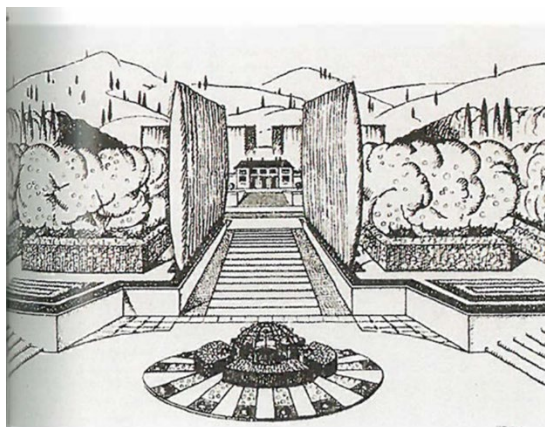


Figura 17 - André e Paul Vera, Jardin au soleil, 1919

Nel 1920 Vera, con suo fratello Paul, progettò un giardino per la sua **Casa a Saint-Germain-en-Laye**. Il design rigidamente simmetrico e geometrico combinava elementi classici e moderni, utilizzando arte topiaria, con piante accuratamente selezionate per i colori e nuovi materiali come il cemento armato.



Figura 18 - Paul e André Vera. Il giardino della casa di Saint-Germain-en-Laye, 1920.

Antoni Gaudí e il Parque Güell

Una espressione singolare di Art Nouveau si espresse a Barcellona in anni in cui la città raggiunge una supremazia economica, politica e culturale rispetto al resto della Spagna e conosce una fase di sviluppo commerciale e industriale che le consentiva di competere con le altre regioni europee. È questo anche un periodo di grande fermento sociale e culturale, la “**Renaixença** catalana

In questo clima operò **Antoni Gaudí** (1852-1926), cattolicissimo e non estraneo ai fermenti sociali e politici che la stessa Chiesa catalana sosteneva. Formatosi nella Scuola provinciale di architettura (*Escola provincial de arquitectura*), appena costituita, si era laureato nel 1877 (dieci anni dopo la pubblicazione della *Teoria generale dell'urbanizzazione* di Ildelfonso Cerdà e un anno dopo la morte del grande urbanista). Operò costantemente a Barcellona, edificandovi la quasi totalità delle sue costruzioni: dal Collegio delle Teresiane (1889). Alla

Casa Mila (1906-1912), alla Casa Batllò (1904-1906), alla La Sagrada Familia, iniziata nel 1882, al Parque Güell (1900-1926).

Per inquadrare il parco Güell, uscendo dallo stereotipo dell'opera eccentrica e assolutamente personale di un architetto come Gaudí, è necessario porsi nel clima della città di Barcellona negli anni di fine secolo: un misto di tradizionalismo e di modernità era presente nelle iniziative di una borghesia attenta alle idee di rinnovamento sociale di cui lo stesso sviluppo industriale si faceva portatore⁴. A questo si univa la rivendicazione di un nazionalismo che affondava le proprie radici in tutto ciò che si intendeva per catalano autentico: dal medievale autoctono, allo spirito mediterraneo, al lavoro artigianale proprio delle società preindustriali.

Gaudí trovò supporto concettuale a queste istanze negli scritti di **Viollet-le-Duc** da cui mutuò il credo in una purezza costruttiva e strutturale dello stile Gotico, per "*distillarne audaci soluzioni strutturali*" che seppe coniugare con la "*luminosità mediterranea*" e con "*il retroterra culturale spagnolo dell'architettura mudéjar*"⁵.



Figura 19 - Antoni Gaudí. Il Collegio delle Teresiane, 1889

Lo ispirarono gli scritti di **John Ruskin**, di **William Morris** e di **Ebenezer Howard** (*Garden Cities of To-Morrow*, pubblicato nel 1902).

⁴ Ignasi de Solà Morales, *Il parco Güell a Barcellona*, in M. Mosser e G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, Milano, 1990.

⁵ L'architettura Mudéjar (letteralmente, il termine *Mudéjar* designa i musulmani rimasti nella Spagna cristiana dopo la riconquista) è quella elaborata da musulmani in Spagna o da cristiani operanti entro la tradizione islamico-spagnola, che si sviluppò nel periodo immediatamente successivo alla fine del dominio musulmano di al-Andalus. L'architettura Mudéjar utilizzava elementi quali l'uso diffuso del mattone, la decorazione a stucco cesellata policroma (*yaserias*) e in ceramica (*azulejos*), gli archi a ferro di cavallo, arcate cieche, campanili a forma di minareti, arabeschi e soffitti a cassettoni con intarsi

La carriera di Gaudí è inseparabile dai numerosi lavori che progettò per **Eusebio Güell Bacigalupi** (1846-1918), mente aperta e illuminata, forte di una formazione scientifica, giuridica ed economica, importante uomo d'affari con un'attività diversificata che andava dal trasporto marittimo all'industria tessile, da quella del cemento a quella del tabacco, al commercio dei vini, ma anche mecenate di musicisti, poeti, pittori e architetti.

Il progetto del parco che Güell affida a Gaudí e nel quale l'industriale svolge un ruolo importante, fu pensato in ogni sua fase come una **città-giardino**, un centro residenziale che mettesse in atto un nuovo modello di insediamento di abitazioni unifamiliari in un territorio urbanizzato in precedenza a partire da una particolare idea di parco residenziale.

Le pendici delle colline che limitano a nord la pianura nella quale nell'Ottocento **Cerdà** aveva progettato lo sviluppo di Barcellona, furono oggetto di diverse iniziative private rivolte alla creazione delle città-giardino di **Tibidabo, San Pedro Martir, Torre Baro, La Floresta, La Florida**, attuate fra il 1890 e il 1917.

Su una proprietà di circa venti ettari situata sul versante meridionale della **Montana Pelada**, una collina di oltre 400 metri sul livello del mare che domina Barcellona e i paesi vicini di **Gracia, Sants, Sant Andreu**, e arriva con lo sguardo fino al mare, Gaudí lavorò a questa città-giardino fra il 1900 e il 1914.

Circondando la proprietà con un muro alto più di due metri prevedeva la realizzazione di un parco i cui terreni erano suddivisi in triangoli con circa sessanta unità abitative.

Al parco si accedeva dalla parte più bassa della proprietà, dove veniva collocata una porta architettonicamente ben definita mediante due edifici indipendenti che ospitavano la portineria, la *reception* e un servizio informazioni.

Da qui, due viali dal tracciato sinuoso disegnavano due corone concentriche attorno a un nucleo formato dal complesso della scalinata pedonale, una sala ipostila per l'installazione di un mercato e una piazza sulla copertura del mercato coperto, che in un primo tempo si pensò come un anfiteatro destinato a spettacoli all'aria aperta.

Nel progetto originario si prevedevano due altri edifici: da una parte una **chiesa** per le attività di culto per i residenti, un **piccolo calvario** situato su un promontorio all'estremità più occidentale del parco, nel punto più alto del podere, arrivo di una **via crucis** che doveva svilupparsi lungo l'itinerario pedonale in salita sul tracciato dell'antica strada romana che univa **Barcino** (Barcellona) con il **Castrum Octavianum** (Sant Cugat del Vallés).

La vegetazione prevista per il parco era ben lontana dall'esotismo che contraddistingueva i parchi dell'Europa settentrionale e, mediante la piantumazione di **pini, carrubi, palme** e grandi masse di **oleandri**, si voleva ricreare un "**giardino mediterraneo**" nel quadro di un'operazione culturale alla quale non sono estranei i riferimenti non solo all'area del Mediterraneo, del quale Barcellona si sente parte integrante, in qualche contrapposizione alla "continentalità di Madrid, ma anche alla **civiltà greca** evocata dalle **colonne doriche** della sala ipostila.

A questi riferimenti classicisti si unisce nel parco Güell la componente del neocattolicesimo militante di Gaudí, costituita dalla **chiesa** (che per il fallimento dell'operazione immobiliare

non fu mai costruita, dal **calvario** e dalla **via crucis** che, mettono in evidenza la volontà di “sacralizzare lo spazio a partire da una concezione cosmica della simbologia religiosa” ⁶.



Figura 20 - Antoni Gaudí, Parque Güell, 1900-1926

L'impresa immobiliare legata al parco Güell fu un fallimento dal punto di vista economico; solo Eusebio Güell si trasferì e visse nella vecchia casa del podere negli ultimi anni della sua vita, e Antoni Gaudí che occupò per molti anni l'unica casa costruita.

Nessuno comperò terreni né edificò neppure una “torre”, termine con cui si indicavano in Catalogna le case unifamiliari borghesi costruite in campagna o nei sobborghi a giardino.

Quando ormai definitivamente sospesa ogni attività costruttiva, nel 1914, il parco Güell fu acquistato dal Municipio di Barcellona ed entrò a far parte del **Sistema de Parques de la Ciudad de Barcelona**.

⁶ Ignasi de Solà Morales, *op. cit.*, pag. 454.