



Lezione 7 - Giardini parchi paesaggio nel Movimento Moderno

Premessa. Frank Lloyd Wright: la casa sulla cascata, la visione territoriale. Le Corbusier: Il rapporto tra "il verde" e l'architettura, il rapporto tra "il verde" e la città, il Piano regolatore di Chandigarh. Cornelis Van Eesteren: il Piano di Ampliamento di Amsterdam, L'Amsterdamse Bos. Erik Gunnar Asplund: il "Cimitero del Bosco" di Stoccolma. Alvar Aalto: oltre il "funzionalismo tecnico", l'organicismo di Aalto, la Villa Mairea a Noormakku.

Premessa

In generale, nelle opere degli architetti del Movimento Moderno "il verde" appare come sfondo, in quanto si privilegia il valore dell'architettura come edificio, o come elemento da osservare dagli interni. Tuttavia, nell'idea di città, e nelle architetture, si possono individuare elementi che interpretano il rapporto tra l'edificio e il "verde" – nella dimensione variabile di paesaggio, parco, giardino) che in sinergia concorre alla definizione formale del progetto.

Frank Lloyd Wright

L'architetto statunitense **Frank Lloyd Wright** (1867-1959) è stato uno tra i più importanti architetti del Novecento e insieme a Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius e Alvar Aalto è considerato uno dei "maestri" dell'architettura moderna.

Il suo rapporto con la natura molto deve all'ideologia del "pionierismo" americano e nella sua architettura il rapporto fra lo spazio architettonico e la natura costituisce un obbligato riferimento esterno.

Nel suo libro *An Organic Architecture: The Architecture of Democracy* del 1939 Frank Lloyd Wright espresse compiutamente la sua idea di architettura. La costruzione dello spazio architettonico dovrebbe essere costituita tra la ricerca dell'armonia tra ogni edificio e l'ambiente naturale del suo intorno in un unico organismo interconnesso.

«Organica - egli scrive - è un'architettura che si sviluppi dall'interno all'esterno, in armonia con le condizioni del suo essere, distinta da un'architettura applicata dall'esterno. Ambiente ed edificio sono una cosa sola; piantare gli alberi nel terreno che circonda l'edificio, quanto arredare l'edificio stesso, acquistano un'importanza nuova, poiché divengono elementi in armonia con lo spazio interno nel quale si vive. Il luogo (la costruzione, l'arredamento) – e anche la decorazione, e anche gli alberi – tutto diviene una cosa sola nell'architettura organica. Tutti gli aspetti dell'abitare devono confluire in una sintesi con l'ambiente esterno».

La Casa sulla Cascata

Ancor più che le *prairie houses*, "case della prateria", che caratterizzano il suo primo periodo di attività fino al 1909, la **Fallingwater**, la Casa sulla Cascata, del 1936, realizza compiutamente l'idea di "architettura organica", tesa a rendere armonico l'ambiente costruito e quello naturale.

Nel suo testo "Il Testamento" del 1963 così Wright parla della Casa sulla Cascata: *«Ambiente ed edificio sono una cosa sola; piantare gli alberi nel terreno che circonda*

l'edificio, quanto arredare l'edificio stesso, acquistano un'importanza nuova, poiché divengono elementi in armonia con lo spazio interno nel quale si vive ... sintesi nella quale confluiscono tutti gli aspetti dell'abitare, e si pongono in armonia con l'ambiente».

In Fallingwater si compie non solo l'integrazione tra i diversi elementi della costruzione con gli elementi costitutivi del sito (l'acqua, la roccia, il verde) ma la "magia" di una costruzione che sembra essa stessa parte della natura del luogo: è il gesto geniale di un uomo che non nasconde l'architettura dissimulandola nell'ambiente, ma accosta lo sbalzo clamoroso di una serie di terrazze alla giacitura delle stratificazioni geologiche del luogo usando la medesima pietra delle vicine cave.

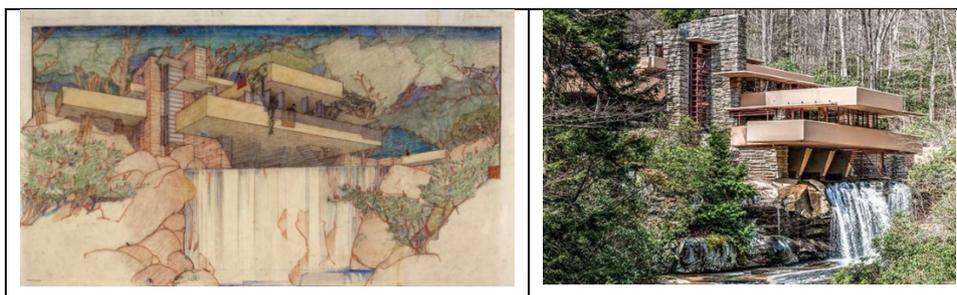


Figura 1 - Casa sulla cascata a Bear Run, in Pennsylvania (1934-1937), disegno originale (1935), e foto

Il piano principale è caratterizzato dal grande soggiorno, aperto verso sud e fiancheggiato da due terrazze; sul suo angolo est è l'ingresso cui si accede da una strada che scavalca il torrente con un ponte; anche qui, come nelle **prairie houses**, il grande camino costituisce simbolicamente, l'elemento centrale della casa, e il radicamento della casa alla terra è sottolineato dalla presenza di un macigno che affiora davanti al camino; dal soggiorno, con una grande scala, si scende alla base dell'edificio, dove dall'acqua della cascata, che scivola sotto il pavimento, emergono i sostegni di cemento e altri elementi formati da blocchi di pietra rudemente sgrossati.

All'esterno, come negli interni domina la pietra viva posata a strati orizzontali di diversa altezza, a formare un disegno attentamente calcolato che richiama la stratigrafia delle rocce all'intorno.



Figura 2 - Il ritmo nella posa delle pareti di pietra all'interno e all'esterno.

Ogni angolo della casa conserva l'arredamento disegnato da Wright con una cura che non dimentica il dettaglio di una finestra, né l'ingombro di un'anta aperta su uno scrittoio; in ogni angolo oggetti d'arte cresciuti con la casa, che non indulgono nell'esibizione di sé.



Figura 3 - Casa sulla cascata, gli arredi interni.

I tre piani della casa scivolano, arretrando verso la parete di roccia retrostante, l'uno sull'altro con una naturale irregolarità e così pure le terrazze si estendono al di là di setti in pietra, slanciati e paralleli, di cemento color albicocca, richiamo - e contrasto insieme - con i colori della roccia nativa.

La visione territoriale di Wright

Nel 1932, insieme alla propria autobiografia (**An Autobiography**), Wright pubblica **The Disappearing City** (La città che scompare), che raccoglie la sua concezione urbanistica nel progetto di **Broadacre City**.

Sollecitato a misurarsi con la «civiltà della macchina», sollecitato dal testo *Vers une architecture* di Le Corbusier, ricava l'idea di un assetto di città mosso da un radicale rifiuto della civiltà urbana sia dal punto di vista teorico, sia da quello politico ed economico.

Un'idea riferita a un paesaggio vasto, che ospita una gran varietà di edifici e tipologie, dove si sviluppa il suo concetto di una diversa integrazione fra città e campagna resa possibile dall'avvento della motorizzazione, che si avvia a divenire di massa, dalla radio, dal telefono e dalle telecomunicazioni: una profetica anticipazione sia di quella diffusività territoriale, che caratterizza i vastissimi suburbi urbani non solo americani, ma anche le potenzialità insite nelle reti informatiche, che fanno supporre l'indifferenza localizzativa degli individui in rapporto all'attività lavorativa.

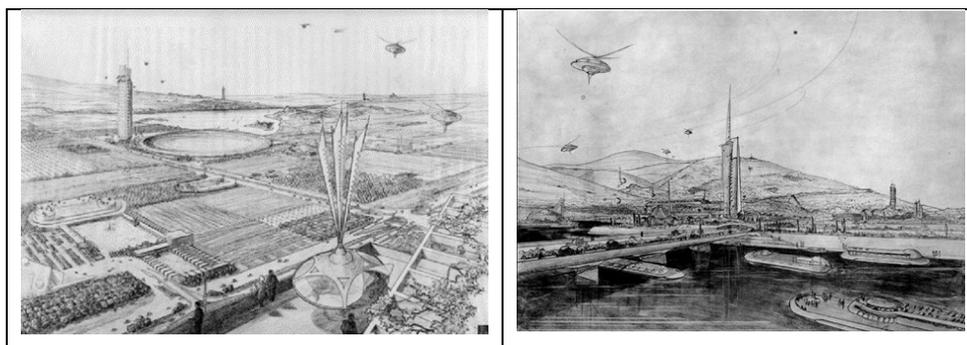


Figura 4 - Broadacre City

L'idea di Broadacre City insiste sull'utilità e la necessità di disperdere la popolazione su un territorio di grande scala, che porta alle estreme conseguenze la riserva di spazio destinato alle comunità ristrette dei villaggi, «*prevedendo per ciascun cittadino un acro di estensione*

(circa 4.000 mq) e quindi di isolare ogni famiglia in una zona verde di tale estensione da non dover subire alcuna soggezione dai vicini»¹, e giudica criticamente i modelli di pianificazione urbana, come inadatti a garantire l'esperienza del vivere in comunità.

Alcuni anni dopo la pubblicazione di *Disappearing City* realizzò un modello, riportata in una scala molto dettagliata (3,7 m per 3,7 m), per rappresentare un'ipotetica comunità estesa per 10 km².

Le Corbusier

Le Corbusier, pseudonimo di **Charles-Édouard Jeanneret-Gris** (1887-1965), è stato una delle figure più influenti dell'architettura del Novecento con in suoi scritti, le conferenze, le sue opere che hanno avuto uno sviluppo dai primi anni del Novecento alla metà degli Anni Sessanta,

Insieme con Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius e Alvar Aalto, è considerato uno dei maestri del Movimento Moderno. Membro fondatore dei *Congrès Internationaux d'Architecture moderne*, i CIAM, nati dal bisogno di promuovere l'architettura e l'urbanistica razionalista², discussero nel 1933 sul concetto di città funzionalista i cui risultati, che rispecchiano soprattutto il pensiero di Le Corbusier saranno pubblicati, anonimi, a Parigi nel 1938, come la **Carta di Atene**, che avrà un impatto significativo dopo la Seconda guerra mondiale.

Il rapporto tra "il verde" e l'architettura

Nel suo testo *Vers une architecture*, Verso una architettura, del 1923, in antitesi rispetto ad ogni accademismo prevedeva edifici concepiti come strumenti di abitazione (*machine à habiter*) e realizzati secondo forme geometriche rigorosamente elementari ottenute sfruttando le nuove possibilità costruttive offerte dal calcestruzzo armato.

In questa opera, divenuta fra i più esplosivi manifesti teorici dell'intero canone architettonico moderno, lo spazio architettonico delinea cinque principi fondamentali: i *pilotis* o pilastri, il *plan libre* o pianta libera, la *façade libre* o facciata libera, la *fenêtre en longueur* o finestra in lunghezza, rese possibili dalla struttura in cemento armato che rendeva possibile organizzare gli spazi architettonici in maniera fluida e il *toit terrasse* o tetto a terrazza, un un vero e proprio **tetto-giardino**.

È questa per lui una soluzione che ha dei risvolti di **carattere tecnico** (la difesa del solaio in cemento, la coibentazione termica) ma soprattutto **valore simbolico** in quanto, insieme all'innalzamento dell'edificio sui *pilotis*, mette in relazione la sua architettura con la natura.

Tra il 1928 e il 1931 ha la possibilità di tradurre in pratica questi principi con la realizzazione della **Ville Savoye a Poissy** nella *banlieue* parigina.

¹ L. Benevolo, *op. cit.*, p. 860.

² Il primo incontro ebbe luogo nel 1928 a La Sarraz (Svizzera) e l'ultimo, il XI congresso nel 1959, si tenne a Otterlo (Paesi Bassi).



Figura 5 - Le Corbusier, Ville Savoy a Poissy, 1928-1931.

Le Corbusier scrive: «*La casa è nell'aria, lontano dal terreno; il giardino passa sotto la casa, il giardino è anche sopra la casa, sul tetto*»; descrive l'opera come un oggetto posato sull'erba di una collinetta nella valle della Senna, che non arreca alcun disturbo alla natura circostante.

Il **tetto-giardino** è il coronamento dell'edificio e il terminale del percorso di quella che LC definisce **promenade architecturale**, che parte dal piano terra dove si trova il garage, fino a arrivare, tramite una rampa sul solarium, sulla copertura.

Il terrazzo-giardino, grazie ai solai in calcestruzzo armato, non pesa sulla struttura sottostante, ma anzi funge da coibente e garantisce agli ambienti del primo piano, una maggiore frescura d'estate e un buon isolamento d'inverno.

Tra i giunti delle lastre di copertura viene messo il terreno e vengono seminati erba e piante, che hanno una funzione coibente nei confronti dei piani inferiori e rendono lussureggiante e vivibile la copertura.

Il terrazzo ospita oltre a un giardino coltivabile anche un solarium protetto da una parete tagliavento che riprende la forma delle curve al piano terra e attenua la rigorosa disciplina formale del corpo centrale al primo piano con i volumi basati su archi di cerchio ed ellittici.

L'**Unité d'habitation** di Marsiglia, in un unico edificio per 1600 abitanti, comprende gli alloggi, i servizi comunitari connessi con l'idea dell'abitare: attrezzature scolastiche per la prima infanzia, negozi di prima necessità, ambienti per servizi comunitari.

Solledata su pilotis per lasciare il suolo disponibile al verde, prevede un piano di servizi comuni situato circa a metà altezza dell'edificio e un **tetto-giardino** nel quale sono collocati l'asilo nido, la palestra, una piscina i solarium e un caffè.



Figura 6 - Unité d'Habitation di Marsiglia, 1945-1952. Vista d'insieme e il tetto-giardino

Il rapporto tra il verde e la città

Nel 1922, invitato a partecipare alla sezione urbana del *Salon d'Automne* presenta lo studio per una “**Città contemporanea di 3 milioni di abitanti**”, che porta a dimensioni, nuove scale e la sintesi ad un organismo urbano totalmente diverso dall'esistente.

Il piano dà per la prima volta un'interpretazione nuova del rapporto tra la città costruita e il “verde urbano”.

LC considera la “città-giardino” un elemento di dissoluzione della città e di sfruttamento insensato della campagna. Punta alla densificazione dell'abitato immerso in un parco dove la soluzione architettonica dei *pilotis* garantisce piena continuità pedonale sotto i **grattacieli** e colloca in verde all'interno di tutte le “**Immeuble-villas**”, una tipologia edilizia a blocchi che si alterna agli edifici “**a redent**” (case a schiera dal prospetto alternativamente arretrato o allineato con il fronte stradale).

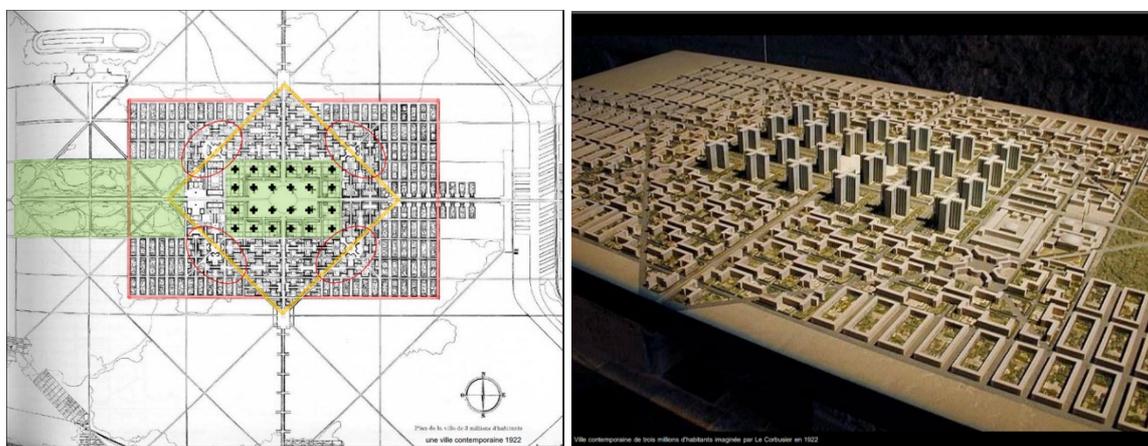


Figura 7 - Ville contemporaine de trois millions d'habitants, 1922.

Un parco urbano di notevole estensione, presentato in forma diagrammatica, entra nella parte edificata avvicinandosi alla parte centrale dove sorgono i grattacieli.

Alla **Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes** di Parigi nel 1925, che vide il trionfo dell'Art Déco, il Padiglione de *L'Esprit Nouveau* di Le Corbusier venne confinato dietro una staccionata che lo rendeva invisibile ai visitatori e che conteneva il **Plan Voisin**, applicazione al centro di Parigi, della Città di 3 milioni di abitanti.

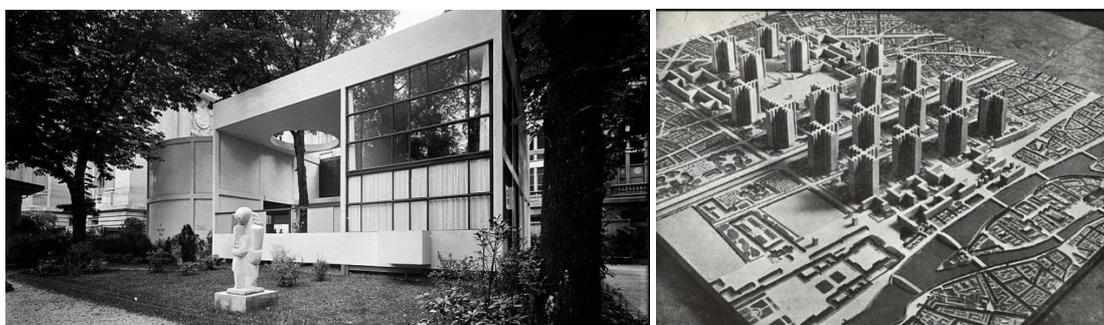


Figura 8 - Il Padiglione dell'Esprit Nouveau, 1925 e il Plan Voisin, 1925.

Cornelis Van Eesteren

Amsterdam, la maggiore città dei Paesi Bassi, continua ad avere, sino agli anni Trenta, una dotazione di verde pubblico modesta. Indicazioni per la creazione di nuovi parchi sono già presenti, senza però trovare esito, nei piani di espansione ottocenteschi e nelle proposte di vari riformatori ³.

Fra il 1924 e il 1926, A.W. Bos, direttore del dipartimento municipale dei lavori pubblici della città, redige uno schema di piano per la Grande Amsterdam, che prevede la creazione di una cintura di verde territoriale nella parte meridionale della città. L'intervento più rilevante che propone è quello relativo alla creazione di un bosco, in un'area adiacente il **Nieuwe Meer**. Pur se sono presentati piani alternativi a quella proposta, che oppongono all'idea del sistema di parchi la creazione di quartieri giardino dal verde minutamente diffuso, la proposta per un grande parco territoriale alla fine prevarrà.



Figura 9 - Il Piano di Ampliamento di Amsterdam.

Nel 1928 viene istituita un'autonoma ripartizione urbanistica del dipartimento municipale dei lavori pubblici, con il compito di redigere il Piano di Ampliamento di Amsterdam ⁴.

Sempre nel 1931 fu deliberata la realizzazione di un'area ricreativa in forma di bosco, in previsione della espansione meridionale della città.

La delibera determina l'area del parco e nomina una commissione di studio per la redazione del progetto costituita da ingegneri, architetti e paesaggisti, ma anche da geologi, biologi, botanici e sociologi. La commissione lavora in forma collegiale alla stesura del piano,

³ La descrizione dell'Amsterdamse Bos è da Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo*, Zanichelli, Bologna, 1993.

⁴ Van Eesteren presenterà il piano nel 1933 al IV Congresso dei CIAM ad Atene si troverà a sostenere un punto di vista antitetico rispetto a quello di Le Corbusier, in quanto sceglieva come punto di partenza una prudente analisi dei fatti e sulla base di essa cercava di arrivare per gradi ad una nuova realtà, mentre Le Corbusier tendeva a cogliere i problemi in modo globale, come a volo d'uccello, e si esprimeva con ampie concezioni che si lanciavano in avanti (da Sigfried Giedion in *Habitations et loisirs*, "Neue Zürcher Zeitung", 3.8.1937).

organizzandosi in tre sottocommissioni che si occupano di flora e fauna, sport e ricreazione, aspetti tecnico-attuativi.

Nel 1931, la commissione presenta i risultati di due anni e mezzo di lavoro, pubblicando un dettagliatissimo elaborato. Nello stesso anno modifiche apportate alla legge sull'abitazione, che regola anche lo sviluppo urbanistico delle città, facilitano la procedura di esproprio dei circa 900 ettari destinati al Bosco, tre volte più grande del **Central Park** di New York.

La nuova area è legata a un complesso di previsioni ricreative, locali e regionali, e di attrezzature per il gioco e gli sport. I lavori vengono avviati già nell'aprile del 1934, sotto la spinta della disoccupazione prodotta dalla depressione economica, a cui i governi locali rispondono attraverso una politica di grandi opere pubbliche.

Per definirne il progetto in forma dettagliata è nominata una commissione di progettisti che giungono da vari dipartimenti municipali e di cui assumono un ruolo rilevante, **Jacoba Helena Mulder** (1900-1988), architetto e urbanista ricordato per i suoi progetti di altri due grandi parchi ad Amsterdam campi da gioco e case di abitazione, e **Cornelis van Eesteren** (1897-1988), che dopo aver fatto del Movimento De Stijl e dopo avere insegnato nella Bauhaus di Gropius a Weimar, era entrato nel 1929 nel Dipartimento di sviluppo urbano, rimanendovi per trent'anni, e nel 1931 aderì ai CIAM di cui fu presidente dal 1930 al 1947.

Nel 1935 il progetto dell'Amsterdamse Bos è recepito nel Piano generale di espansione della città, a ragione considerato un monumento nella storia della pianificazione urbana del movimento moderno. Redatto a partire dal 1929 sotto la responsabilità amministrativa di Van Eesteren, si tratta dell'esempio di maggiore coerenza di applicazione delle teorie dell'urbanistica moderna, che anticipa di qualche anno i contenuti della Carta d'Atene, a cui peraltro lo stesso Van Eesteren darà un contributo rilevante.

Di quel piano, il Bosco costituisce la prima area di intervento effettivo, secondo il progetto definitivo pubblicato nel 1937.

I problemi posti dall'ambiente scelto per la costruzione del Bosco sono consistenti. Il luogo è un **polder**, un'area quindi posta a livello inferiore rispetto a quello del mare. Nel caso in questione la quota del terreno è particolarmente bassa: in estate il livello della falda giunge a lambire la superficie rendendo problematica la crescita delle alberature.



Figura 10 - De Poel lo stagno ad ovest di Amstelveen e il Cherry Blossom Park.

La prima opera effettuata è lo scavo del lungo bacino per il canottaggio che, orientato verso la zona di accesso dalla città, provvede il parco di una grandiosa scenografia degna di un giardino storico; il terreno estratto è utilizzato per creare una collinetta. Il bacino è

l'elemento centrale del sistema di drenaggio che si avvale delle vie d'acqua (canali e laghetti) che intersecano l'intero parco. Viene anche realizzata una rete di condotte interrato, che si sviluppano per oltre trecento chilometri, per favorire il deflusso delle acque dai terreni nei primi anni: il periodo necessario allo sviluppo del sistema radicale degli alberi. Le alberature stesse, una volta accresciutesi, avrebbero mantenuti asciutti e coerenti i terreni.

La soluzione dei problemi idraulici, che gli olandesi padroneggiano con la consueta perizia, permette di affrontare con grande libertà la costruzione di un vero e proprio brano di foresta continentale capace di abbracciare una miriade di spazi attrezzati. Viene effettuato uno studio ecologico per determinare quali specie arboree meglio si adattino all'ambiente del polder; la scelta delle alberature è fatta anche in funzione della creazione di un ecosistema autosufficiente, con poche esigenze di manutenzione.

La decisione di cimentarsi nella costruzione di un brano di territorio naturale rispecchia l'attenzione alla protezione dell'ambiente che in Olanda, paese che negli anni Trenta ha il 96% di popolazione classificata come urbanizzata, va acquisendo sempre più peso.

Oltre 300 ettari, quasi un terzo della superficie complessiva del Bosco, sono piantati con un centinaio di diverse essenze: nelle fasce esterne vengono costituite quinte frangivento composte da frassini, pioppi, salici, biancospini, uniti a essenze a sviluppo più basso, come cornioli, noccioli, tassi, agrifogli, sambuchi. In tutto il parco sono messe a dimora querce, tigli, faggi, betulle, frassini, aceri, pioppi, salici e ontani. Per supplire alla grande richiesta di materiale vegetale, viene predisposto nella parte meridionale del Bosco un gigantesco vivaio, al servizio anche degli altri giardini di Amsterdam.

Il parco è pianificato in funzione di una grande frequentazione sia per la vicinanza con la città che per la collocazione baricentrica in una regione fittamente popolata, lasciano presupporre un numero giornaliero di visitatori che viene stimato, nei giorni estivi, fra le settantamila e le centomila unità.

Si può ben comprendere, di fronte a queste cifre, come nel disegno generale dell'area un ruolo prioritario lo abbiano proprio la maglia dei percorsi e le attrezzature.

Queste ultime sono sistemate in ragione del volume di frequentazione e della accessibilità. Nella parte nord-orientale lungo Amstelveense Weg, la principale strada di collegamento con la città, sono collocate le attrezzature di più frequente uso: un porticciolo per imbarcazioni da diporto sulle sponde del Nieuwe Meer, il bacino per gli sport velici e remieri lungo oltre due chilometri che attraversa trasversalmente l'intera dimensione del parco, il campo per le manifestazioni equestri con le stalle e un maneggio coperto, una serie di campi-gioco per calcio, hockey e cricket.

Lungo una spina centrale, segnata da un sistema di specchi d'acqua, sono le attrezzature a media frequentazione: il teatro all'aperto, i ristoranti, altri campi-gioco. Nella parte occidentale, all'interno delle parti più boscate, sono collocati il parco dei cervi e le aree per prendere il sole o riposare. Nella parte meridionale, infine, sono situate le attività e attrezzature meno specificamente rivolte alla ricreazione quotidiana: il campeggio, l'ostello della gioventù, l'arboreto, il grande vivaio.



Figura 11 – Il bacino di canottaggio e una delle radure dell'Amsterdamse Bos.

Ne consegue che la parte nord-orientale, prossima alla città, ha un impianto più strutturato dalla presenza dei grandi campi sportivi, mentre le altre zone hanno un carattere più paesaggistico; tutte le attrezzature situate in quest'area sono circondate da masse di alberature.

Il luogo, con l'eccezione della collinetta artificiale, non ha variazioni altimetriche e il carattere generale del parco nasce così dal contrasto fra le zone a bosco, continue e prevalenti, e le distese a prato o gli specchi d'acqua.

Questo produce effetti di piena naturalità e un continuo rinnovarsi della scena ambientale; in particolare nella parte centrale del Bosco, dove si susseguono le zone aperte attorno al principale corso d'acqua che con andamento molto libero attraversa l'area.

La trama dei percorsi, suddivisi per modalità di fruizione e tipo di fondo (più solido per le biciclette, in sabbia per i cavalli, ecc.), è chiamata a definire un vero e proprio disegno.

I 150 chilometri di sentieri pedonali, i 50 chilometri di piste ciclabili, i 16 chilometri di itinerari equestri, gli intricati piccoli canali che possono essere attraversati in canoa creano la matrice di un disegno funzionale che determina lo svolgimento dello spazio verde.

I percorsi corrono separati quando attraversano le masse boscate, e confluiscono invece verso nodi comuni in corrispondenza dei prati aperti e delle attrezzature sportive.

Una sola strada carrozzabile, diretta all'aeroporto che sorge immediatamente a ovest, taglia il parco; per il resto la penetrazione del traffico all'interno del Bosco è limitata alle sole aree marginali settentrionali, lungo le rive del Nieuwe Meer e in corrispondenza degli impianti sportivi.

Nella realizzazione dell'Amsterdamse Bos vengono coniugati con abilità non pochi fattori innovativi: il disegno ambientale, attraverso la nuova sensibilità per i principi dell'ecologia, rinnova l'artificialità di costruzione che il parco paesaggistico aveva acquisito nel secolo precedente; l'eccezionale offerta di spazi ricreativi supera l'esperienza tedesca, liberando il parco popolare dalla cupa componente nazionalista di cui in Germania nei medesimi anni si va rivestendo; da ultimo è degna di nota anche l'applicazione all'ambiente verde delle strategie che l'urbanistica moderna va mettendo a punto per l'ambiente urbano, come la separazione dei traffici o la zonizzazione delle aree per specificità di uso.

I lavori per la sua realizzazione *«diedero vita a quello che è stato indicato come il più ambizioso, vasto e riuscito tentativo a scala europea di creare un parco interregionale*

attrezzato.... un parco territoriale pensato nella forma di bosco al servizio della città di Amsterdam e proiettato verso la fruizione di un'utenza di tipo regionale»⁵.

Erik Gunnar Asplund

L'architetto svedese **Erik Gunnar Asplund** (1885-1940) dopo la laurea in architettura nel 1909, nel 1913-1914 compie un lungo viaggio di studio nel sud dell'Europa e dal classicismo trarrà ispirazione nelle sue prime opere e per le sue architetture di questo periodo è noto come rappresentante chiave del **Classicismo Nordico** degli anni Venti del Novecento.

Considerato da Alvar Aalto come suo mentore, ebbe un ruolo particolarmente significativo nel progetto della Biblioteca di Viipuri, presentato al Concorso del 1927 con Aalto. Negli anni Trenta sarà uno dei principali interpreti del Razionalismo. Professore di architettura all'Istituto Reale di Tecnologia dal 1931.

Il "Cimitero del Bosco" di Stoccolma

Di ritorno in Svezia, nel 1915 in collaborazione con Lewerentz, vince il concorso per lo **Skogskyrkogården** (il Cimitero del bosco) a Stoccolma. Le condizioni poste dal concorso erano che i progetti fossero incentrati sull'ambiente del bosco nordico, che gli elementi architettonici e artistici si integrassero in maniera armoniosa e che la i visitatori potessero muoversi agevolmente. I lavori iniziati nel 1917 si conclusero nel 1940. Il crematorio è stato iscritto nella Lista del Patrimonio Culturale dell'Umanità dell'UNESCO nel 1994.



Figura 12 - Erik Gunnar Asplund, Il Cimitero del Bosco, 1914-1940

L'allestimento dell'area destinata alle sepolture sul pendio ricoperto di pini e la costruzione della Skogskapellet (Cappella nel bosco) furono le prime cose realizzate.

Nella progettazione del cimitero, Lewerentz e Asplund posero particolare attenzione ai percorsi che portano ai diversi edifici. I viali d'accesso alle cappelle sono progettati in modo da accompagnare le emozioni dei visitatori verso il rito funebre; gli accessi sono solenni, come ad esempio nel viale alberato che porta alla cappella della Resurrezione, mentre le uscite portano verso ambienti naturali sereni e piacevoli per riconciliare le persone con il proseguimento della vita. Un'ampia scalinata con gradini ad altezza decrescente, progettati per non stancare i visitatori, porta alla collina chiamata Almhöjden; in cima al rilievo, luogo

⁵ Matteo e Virgilio Vercelloni, L'invenzione del giardino occidentale, Jaca Book, Milano, 2009.

dedicato alla meditazione e al ricordo, c'è un gruppo di tigli. Ai piedi della collina si erge una grande croce di granito. Tutt'intorno una fitta foresta conferisce alla scena un carattere suggestivo e severo.

Francesco Fariello, grande estimatore di Asplund scrive:

«La composizione è delicata e solenne: sulla sinistra un sentiero processionale lastricato, cui si affiancano le cappelle crematori, alternate a piccoli corti a giardino, e, al termine, un vasto portico ad impluvio con antistante specchio d'acqua; sulla destra una collinetta dal lieve pendio, coronata in sommità dai tigli che delimitano un piazzale quadrato destinato alle cerimonie all'aperto»⁶.



Figura 13 – La collina coronata in sommità dai tigli.

Alvar Aalto (1898-1976)

Alvar Aalto (1898-1976) è portatore di un superamento del funzionalismo di Le Corbusier e il rappresentante europeo più importante dell'architettura organica di cui Frank Lloyd Wright è "precursore e maestro" e, insieme a Walter Gropius (1883-1969), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), Le Corbusier (1887-1965) e Frank Lloyd Wright (1867-1959) è certamente una delle figure più significative dell'architettura del Novecento.

Con sua moglie **Aino Marsio** (1894-1949), che darà un contributo notevole ai suoi lavori firmando insieme a lui tutti i suoi progetti. I loro primi lavori guarderanno al **Classicismo nordico**, adottato per costruire un linguaggio nazionale che si rifaceva all'architettura vernacolare.

Entrato a far parte dei CIAM, dopo il 1927 realizza i primi edifici all'insegna dell'Architettura Razionalista (la **sede della Cooperativa agricola della Finlandia sudoccidentale**, il **Tapanitalo**, un edificio residenziale costruito con elementi prefabbricati e la **sede del quotidiano Turun Sanomat**) ma ben presto avverte i limiti di un funzionalismo puramente tecnico; giudicava che «non fosse la razionalizzazione in sé a essere sbagliata.... l'errore stava nel fatto che la razionalizzazione non era andata abbastanza a fondo...per umanizzare l'architettura occorreva allargare il 'funzionalismo tecnico' fino ad abbracciare anche il campo psicofisico»⁷.

⁶ Francesco Fariello, *Architettura dei giardini*, Edizioni dell'Ateneo, Scipioni Editore, Roma, 1985.

⁷ Göran Schildt, *Alvar Aalto: His Life*, Ram Distribution, 2007.



Oltre il “funzionalismo tecnico”, l’organicismo di Aalto

All’inizio degli anni Trenta, con la **Biblioteca di Viipuri** e con il **Sanatorio di Paimio** spinge sua la ricerca progettuale verso un processo di un più definito rapporto tra l’architettura e il contesto, tra lo spazio degli interni come matrice del volume architettonico, la sperimentazione delle potenzialità emozionali di una più ampia gamma di materiali da utilizzare negli spazi interni ed esterni: dall’intonaco alla pietra, dal mattone al legno.

La Villa Mairea a Noormakku, 1938-1939

La **Villa Mairea** (1938-1939) a Noormarkku esprime appieno la concezione di Aalto e il rapporto che l’architettura deve instaurare con il contesto naturalistico fino a farsene compenetrare negli interni.

La villa a due piani è al centro di un bosco e nella radura in cui si inserisce un prato contorna una piscina dal contorno sinuoso come quello dei laghi montani finlandesi.



Figura 14 - A. Aalto, Villa Mairea, La villa vista dal viale di accesso.

La pensilina che protegge l’ingresso è sostenuta da fasci di sottili tronchi d’albero, legati tra loro da “rattan”, che vogliono fare da filtro tra il bosco circostante e l’interno della casa.



Figura 15 - La pensilina di ingresso e dettaglio delle colonne di sostegno.

Dalla zona di ingresso, passati quattro scalini, si entra in uno spazio ampio articolato e fluente costituito dal soggiorno, dalla sala da musica, dalla libreria e dal giardino d’inverno. In un angolo del soggiorno è collocato un camino. Il legno, nel pavimento, negli arredi, nella struttura portante, fatta di sottili pilastri di acciaio o di legno che sostengono il soffitto.



Figura 16 - Il soggiorno, la sala da musica, la libreria, il giardino d'inverno, la scala e la sala da pranzo.

Dal soggiorno, collegato da un breve corridoio in fianco alla scala principale, si raggiunge la sala da pranzo e il **giardino d'inverno**.

Una scala in legno, che collega il soggiorno al piano destinato alle camere da letto, che si affacciano su grandi terrazze ombreggiate da vegetazione rampicante, alla stanza dei giochi dei bambini e ad uno studio.

Il costante processo di ascolto con i committenti porta Aalto a costruire un ambiente dove l'interno e l'esterno si compenetrano in maniera sottile attraverso la scelta dei materiali cui è dato il compito di integrare queste due realtà.

Il purismo razionalista, volto a dichiarare la struttura e l'uso schietto dei materiali, lascia qui spazio ad una "tavolozza" creativa che si riflette nella fluidità degli spazi interni e nell'uso dei materiali naturali, il legno, la pietra, la maiolica, sia all'esterno che all'interno dell'abitazione.

Per il medesimo motivo Aalto inserisce nella facciata elementi curvi rivestiti in legno così che nella costruzione si assiste a «*un inestricabile intreccio di naturale e artificiale, [dove] il rigore geometrico su cui è impostata la pianta convive perfettamente - al punto da esserne quasi dissimulata - con la sinfonia spaziale del soggiorno, della sala da pranzo e della biblioteca, e con la selva di pali della scala*»⁸.

Il tema per Aalto non è il "giardino" annesso alla casa e, neppure, il parco urbano. Il giardino si dilata fino a coincidere con il contesto e gli elementi del contesto, il verde, il legno, la pietra, entrano a far parte non solo dello spettacolo che si mostra attraverso le ampie vetrate, ma penetra con questi stessi elementi lo spazio interno.

⁸ Marco Biraghi, *op.cit.*, p. 377.