DOPPIOZERO

Grattacieli e giardini

Michael Jakob
9 Settembre 2020

In un certo senso non esiste un’opposizione più marcata di quella tra grattacielo e giardino.

Il grattacielo rappresenta il punto culminante dell’architettura, uno slancio in alto più potente di qualsiasi verticalità di origine vegetale. In quanto iper-artefatto, il grattacielo si dà come simbolo vittorioso dell’uomo-costruttore. Un edificio di questo genere per reggere deve necessariamente essere artificio estremo, struttura, cemento armato, accumulo di materiali sapientemente assemblati.

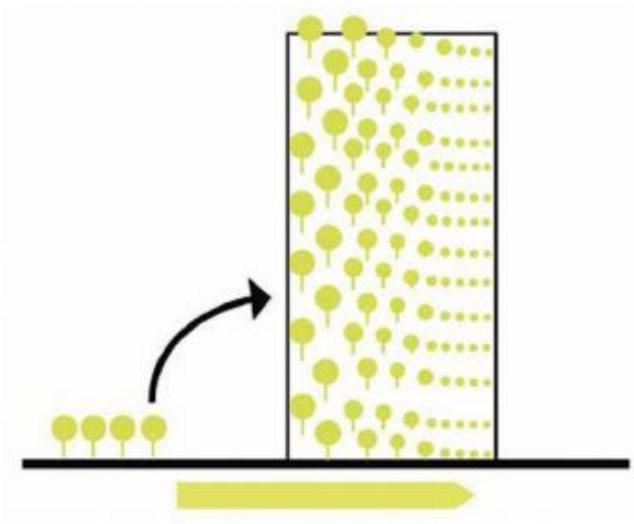
Al contrario, il giardino, anche nei rari casi in cui assuma una forma prevalentemente minerale, è una metonimia della natura. Per essere considerato un giardino, deve rimanere vivo e capace di cambiare sostanza e forma, senza perdere la sua natura. I giardini evolvono incessantemente, e questa loro mutabilità garantisce la loro identità e il loro fascino eterotopico.

La storia dell’edificazione della superficie terrestre in senso lato è stata evidentemente caratterizzata dalla coabitazione tra artefatti architettonici e giardini. Tale tradizione va dal modello mitico dei giardini pensili di babilonica memoria al giardinetto altolocato di Pienza, dove la (pseudo-)natura integrata nel palazzo Piccolomini risulta eminentemente simbolica. Anche la storia europea del castello è stata segnata dalla relazione dialettica tra un costrutto dominante e lo spazio esterno concepito in chiave giardinistica (si può ricordare in questo contesto il caso di Vaux-le-Vicomte, dove, per la prima volta, il giardino attraversa lo spazio interno).

La relazione castello-giardino ha da subito posto problemi stilistici, poiché l’estetica architettonica spesso non coincideva con l’estetica del giardino (l’esempio di Humphry Repton, il primo paesaggista tout court, dimostra come l’estetica pittoresca in auge non combaciasse sempre con l’estetica neo-classica del linguaggio architettonico.)

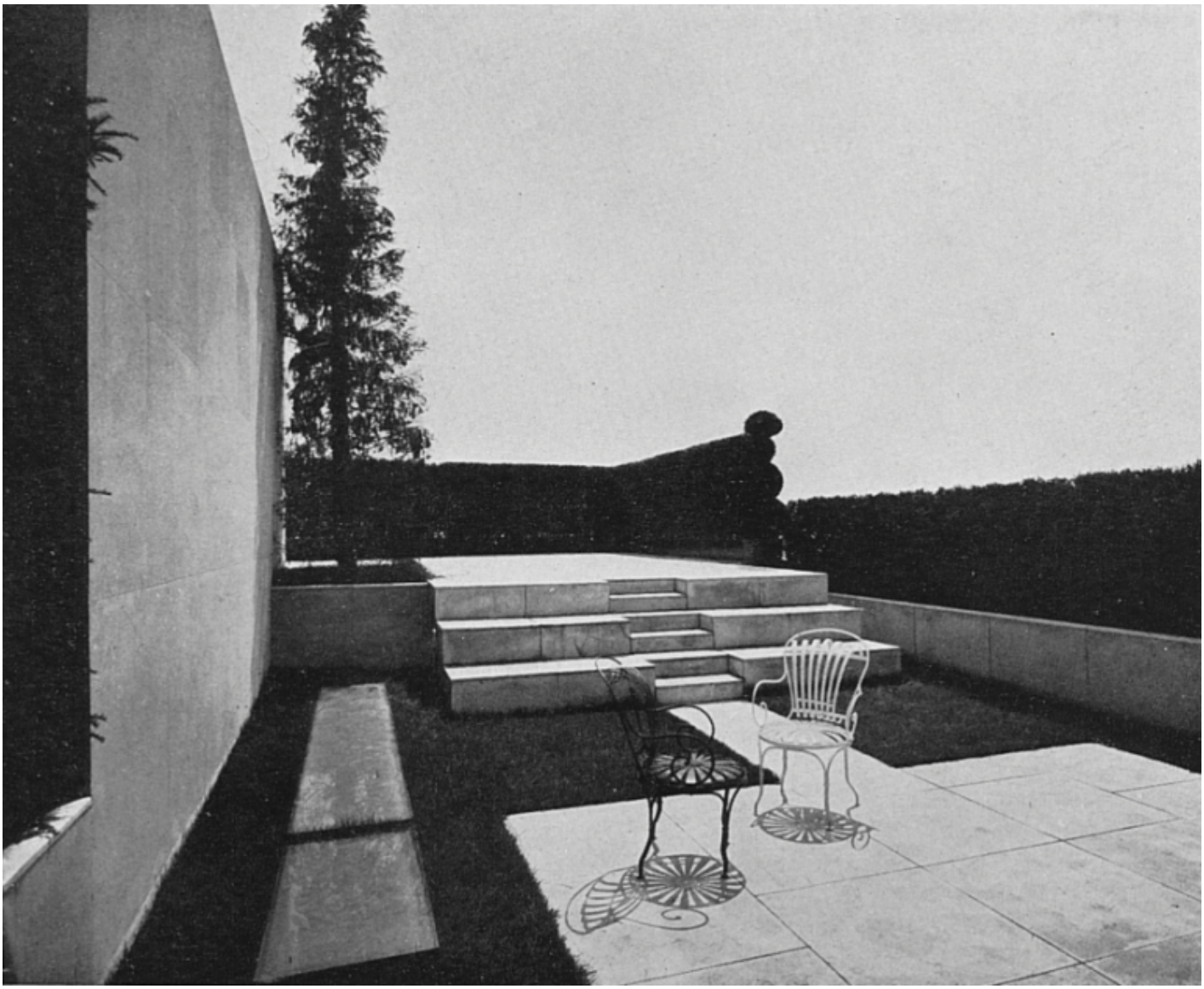
Torniamo ai grattacieli (e in generale, agli edifici molto alti). Inizialmente, questi oggetti sublimi rappresentano, in opposizione al mondo organico, un’alterità radicale. Laddove essi appaiono, come a Chicago o New York, al plurale, si assiste alla nascita di un paesaggio freddo, minerale, razionale, contraddistinto da questi nuovi segni alteri e arroganti. Hugh Ferriss ha espresso in modo ammirabile l’utopia di una *skyline* che occupi con le sue punte anorganiche l’intero orizzonte urbano. L’elemento organico si riduce in questa fase pionieristica alla presenza di modeste presenze ornamentali di tipo vegetale.

Già negli anni 1880 il giardino fa però la sua prima entrata nel sistema apparentemente compatto dell'edificio verticale. Tutto inizia non a caso in un teatro di Broadway a New York, nel famoso *Casino Theatre*. L'idea del direttore d'orchestra e manager del *Casino*, Rudolph Aronson, di far costruire un "roofgarden" sul tetto dell'edificio (che non è, certo, un grattacielo), ebbe un successo strabiliante. Per la buona società newyorkese non esisteva un luogo più "in" del giardino che ospitava, letteralmente in alto, coloro che si consideravamo l'élite del momento. Le imitazioni sempre più frequenti e più imponenti, come i celebri giardini su tetto dell'Hotel Astor o i Madison Square Gardens, sottolineano tutti l'importanza del concetto di *rappresentazione*. Ubicati in luoghi di rappresentazione (teatrale, sociale), i nuovi "giardini" elevati e lussureggianti portavano in alto la *high society*, isolandola in un "altro mondo" che il giardino in quanto *hortus conclusus* esprimeva alla perfezione. Funzionando nel contempo da luogo di inclusione/esclusione, il giardino altolocato appare in verità come un dispositivo urbano ambiguo. Una delle migliori espressioni di tale ambiguità è il giardino riservato agli *happy few* nella metropoli di Fritz Lang (*Metropolis*).



L’oggetto nato dall’incursione del giardino (teatrale, spesso solo un simulacro) nella parte superiore della costruzione verticale permetteva anche soluzioni più democratiche. L’esempio più conosciuto è forse quello del “toit-terrasse” teorizzato da Le Corbusier in *Cinq points sur l’architecture moderne*, dove il tetto-terrazza appare come il secondo elemento fondamentale nel contesto della ridefinizione dell’architettura in genere. Accanto alla funzione di solarium, come posto dove costruire una piscina e luogo adibito alla ginnastica, il giardino appare come l’elemento ideale che permette la trasformazione di una zona poco utilizzata (o occupata tradizionalmente dai tetti) in uno spazio libero. Nel 1937 avremo il prolungamento logico del giardino su tetto – e anche qui Le Corbusier ha lasciato il suo zampino – nella prima opera di Roberto Burle-Marx. Nel progetto del Ministero della Salute di Rio de Janeiro, progettato da Lucio Costa con la consulenza di Le Corbusier, il giardino su tetto funge sia da complemento che da contrappunto all’edificio, designato talvolta come la prima costruzione modernista in Sudamerica. Va sottolineata la funzione prevalentemente scopica del giardino, una caratteristica che ritroveremo – in variazione contemporanea – anche in tanti progetti attuali.

Questo giardino è uno spazio costruito per gli occhi, e non per il passeggio, un giardino-immagine. Si tratta di un grande dipinto trasposto su una piattaforma, una composizione che esige comunque un punto di vista molto particolare per essere contemplata. In quanto supplemento, il giardino (poco accessibile) è un elemento estetico nello stesso modo in cui scultori o pittori (come Candido Portinari) hanno aggiunto qualcosa all'eleganza un po' fredda dell'edificio. L'insieme vegetal-minerale creato da Burle-Marx si oppone alla geometria severa ed efficace del grande costrutto con le sinuosità organicistiche del suo paesaggio poetico. Anche la vegetazione locale che contrasta con lo stile internazionale della torre di Lucio Costa può essere letta come un piccolo segno ironico e impertinente. L'opera di Burle-Marx (che è soltanto la prima di una importante serie) ricorda inoltre la presenza di una persona spesso dimenticata, cioè lo strutturista. Per integrare "la natura" nell'edificio occorre, oltre al dialogo architetto-paesaggista-giardiniere, il know-how dell'ingegnere strutturista, che in certi casi assume addirittura la funzione di co-progettista.



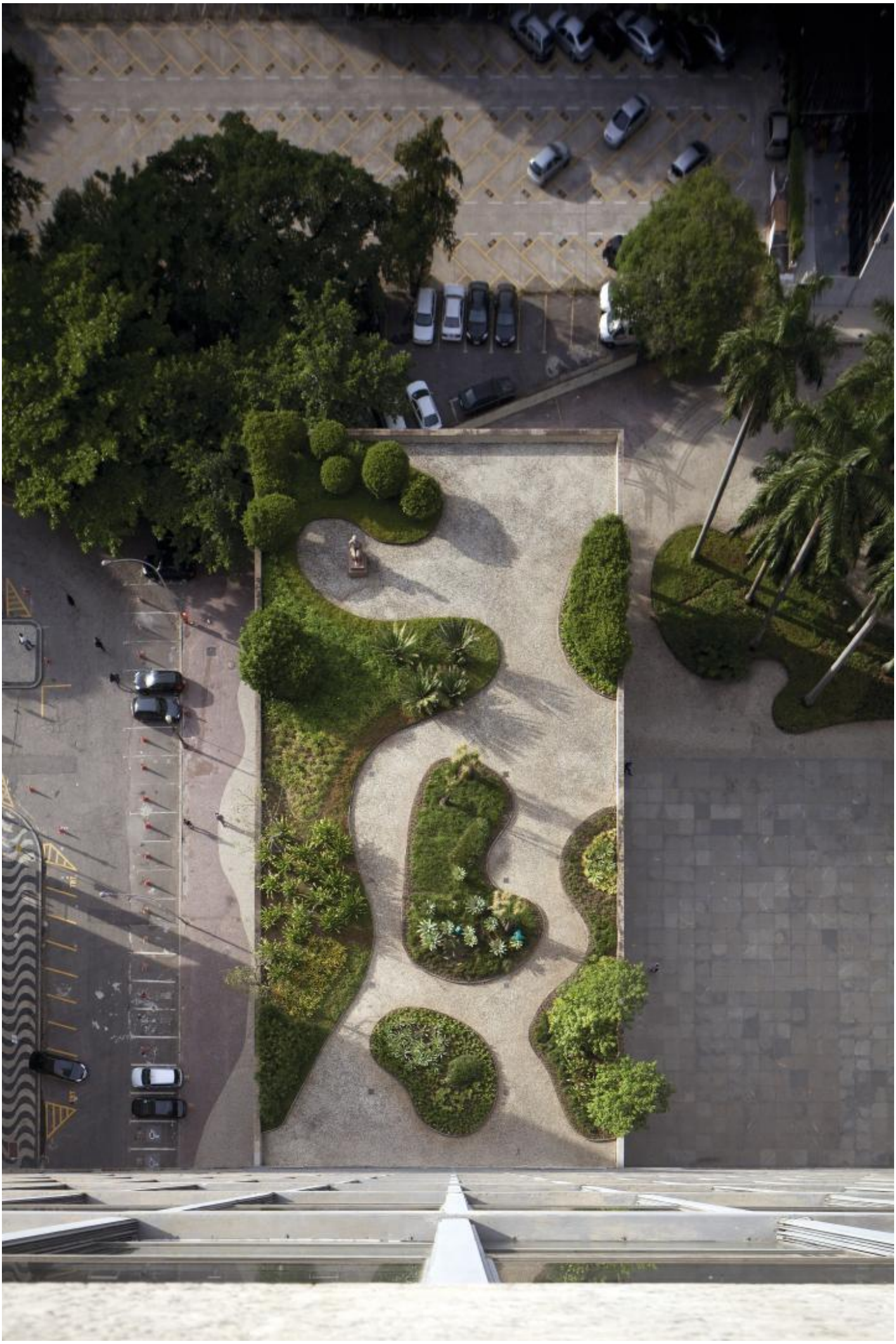
Un altro passo significativo riguarda la privatizzazione del giardino integrato all'architettura. Un esempio precoce è la celebre torre di appartamenti della Rue Franklin, a Parigi, terminata dai fratelli Perret nel 1903. Oltre agli alberi decorativi disposti su varie terrazze e all'integrazione ornamentale di elementi vegetali di tipo *art déco* nella struttura di cemento (parliamo di uno dei primissimi esempi di costruzione in cemento armato in Francia), va ricordato soprattutto il formidabile e vertiginoso giardino superiore. Con esso, i Perret rinnovano la grande tradizione dei giardini formali francesi, pur anticipando già i giardini "cubisti" di Gabriel Guevrekian degli anni 1925. Vegetazione lussureggiante e lusso si congiungono in questo caso, una costante che apparirà più tardi nei generosi giardini su tetto del Rockefeller Center di New York (p. es. il *Channel Garden*). Creare, utilizzando l'altezza estrema, un senso forte di vertigine, attenuato dall'ambiente naturale, è un altro tema che ricorre a tutt'oggi. Il corpus che concerne i giardini su tetto del ventesimo secolo è ovviamente abbastanza esteso (e impossibile da tracciare in questa breve archeologia del binomio grattacielo/giardino). Pensiamo, per esempio, all'incredibile spazio creato, sempre a Parigi, da Le Corbusier per Charles de Beistegui, dove l'intero edificio sembra scoperchiato per dar forma a un giardino poetico e surreale.

È però soltanto verso la fine del XX secolo che le cose si complicano avviando il vero e proprio avvicinamento tra grattacielo e giardino. In quel periodo, il grattacielo appare come una forma architettonica matura declinata in tanti modi in tutto il mondo. Di solito, ciò che si impone è il trionfo freddo e razionale dell'iper-edificio inteso spesso come il simbolo parlante delle tecnologie più avanzate. Il periodo in questione vedrà nel contempo la nascita di ciò che si potrebbe indicare come la nuova religione della natura. *Earth First*, la difesa del pianeta, la concettualizzazione della biosfera, la sostenibilità, la rivoluzione verde, l'ecologia e l'ecologismo, i partiti verdi e la declinazione "bio" del cibo, dell'architettura, dello stile di vita stesso – tutto ciò fa parte di quel vasto movimento nato dalle ceneri dell'iper-industrializzazione, della prima crisi del petrolio e della consapevolezza che gli umani non fanno nient'altro che distruggere, in un'accelerazione entropica, le risorse del pianeta.

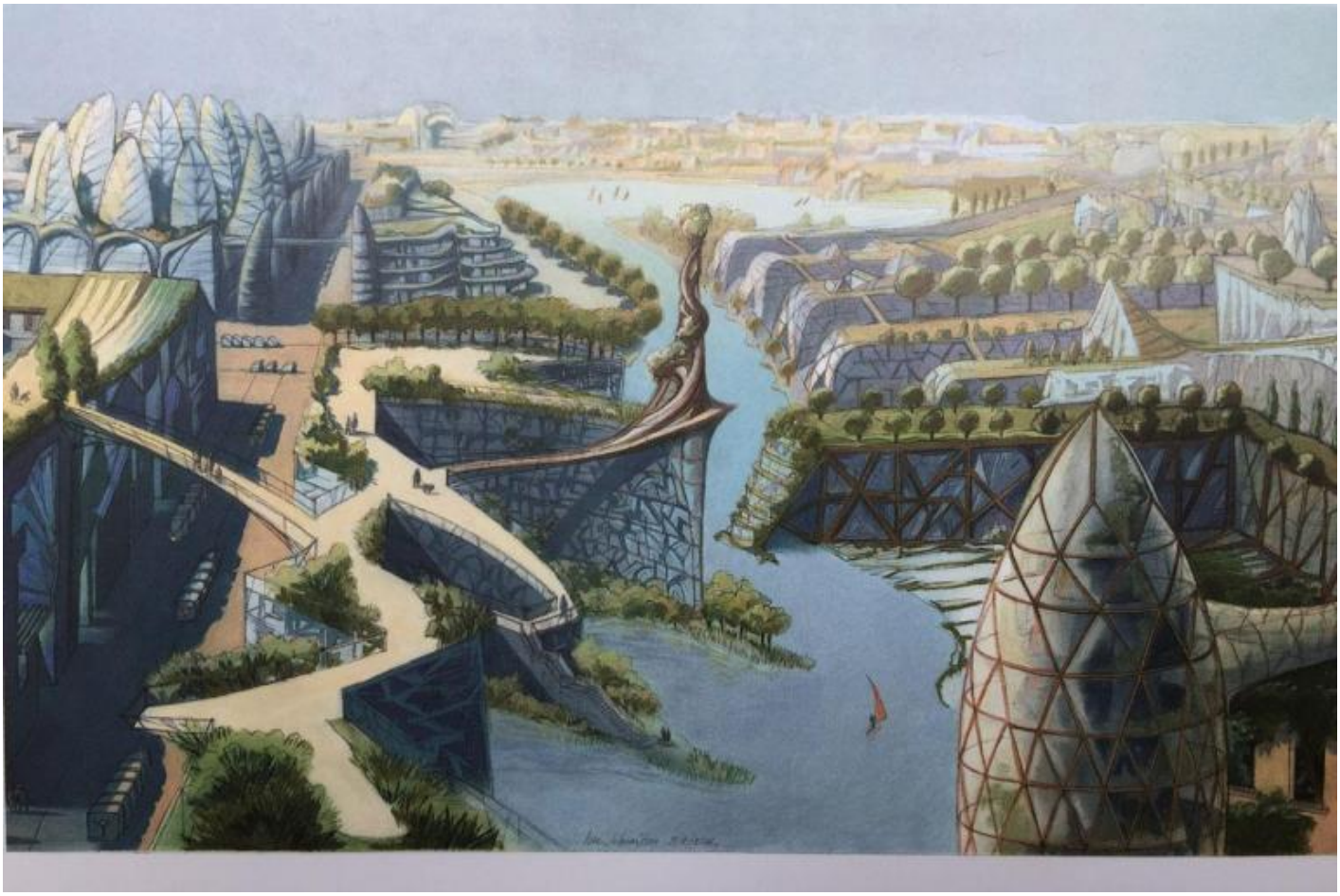
È questa nuova religione della natura che si cimenta ora con gli edifici più alti, proponendo sia delle soluzioni tradizionali che delle formule innovative. Un primo elemento tradizionale valorizzato come per magia è il balcone. Poco utilizzato ma importante in quanto spazio che permette di aumentare la metratura degli appartamenti, il balcone viene man mano colonizzato dal “mondo verde”. ACROS, l’edificio-terrazza realizzato a Fukuoka da Emilio Ambasz, nel 1995, è un buon esempio di tale tendenza. Il lato sud dell’enorme centro di congressi crea una serie di 15 terrazze aperte al pubblico. Collegando l’edificio “verde” con il parco Tenjin al pianterreno permette inoltre di instaurare un sistema “verde” dove la natura pare dominante. Basta visitare invece il lato nord per tornare brutalmente nel mondo ultra-razionale della “macchina architettonica”. La faccia verde di ACROS è stata progettata come una gigantesca opera di compensazione: il buco creato e ricoperto dall’edificio doveva essere “reso” alla città come materia “verde”. Sulla cima dell’edificio-montagna-verde, il belvedere ricorda fra l’altro un topos importante dell’arte dei giardini.

Il famoso “bosco verticale” di Milano fa parte di questa serie. Si tratta, in verità, di una costruzione standard riempita di “verde”. La genialità del progetto sta tutto nel marketing che ha saputo vendere un’immagine, quella della torre verde o ecologica. Chi ha celebrato l’opera di Boeri non ha guardato né ai costi ecologici (a quanto ammonta l’energia per mantenere la vegetazione esposta sui balconi?), né alla loro funzione reale. La decorazione che veste da ogni parte la torre è stata confusa con la sua sostanza, perché perfettamente adattata agli standard dell’estetica attuale. Il “bosco verticale” non è un’opera verde, bensì un *life style building*, cioè

l’espressione iconica di una architettura che va vista e ammirata a priori. Il verde è qui soltanto un “dressing” contemporaneo, un segno superficiale e costoso che fa però vendere. (Il grattacielo IQON a Quito, di BIG, in modo molto simile accumula un numero importante di alberi nei tanti balconi dell’edificio, definendo il tutto una “urban tree farm”.)



Un secondo elemento trasformato in chiave “verde” è la parete verticale. Da quando Patrick Blanc ha lanciato questa moda, la copertura vegetale di pareti sempre più estese è diventata un nuovo gadget internazionale. Benché verticale e inaccessibile, l’idea di giardino è presente anche in queste “coperture”. Si veda a proposito la Sidney Tower One Central Park, un’opera di Jean Nouvel, che vanta il più grande muro vegetale al mondo. Se aggiungiamo a questo un terzo elemento, cioè il giardino sommitale che copre l’intero edificio, senza essere necessariamente utilizzato come tale, allora si evincerà subito un cambiamento fondamentale: mentre nel passato l’elemento verde aveva una funzione sociale e/o estetica, ora ciò che conta è l’utilizzazione biologico-agricola (più o meno reale), la funzione come immagine ecologica e la possibilità di raffreddare l’edificio e il suo ambiente.



La tappa ulteriore è ovviamente quella dell’occupazione maggiore dell’edificio. Questa può avvenire in modo tradizionale, grazie a nuovi giardini su tetto estesi, oppure in modo più radicale, per esempio laddove il giardino sconfina nell’atrio, occupandolo quasi totalmente. Un’altra variante consta nell’inserzione a mo’ di sandwich di piani-giardino all’interno dei grattacieli. Presente in forma minore nella Robinson Tower di Singapore o nel Park Royal Hotel Pickering, sempre a Singapore, dove i mega-balconi sembrano abbracciare l’intero costrutto, essa si espande maggiormente nell’Antalia Building, la più grande casa famigliare-grattacielo del mondo. La possibilità di attraversare l’intero edificio è un leitmotiv di tanti grattacieli sognati dagli architetti contemporanei. Si direbbe che, stanca di esibire prodezze parametriche e surfando sul trend “verde” attuale, l’architettura tenti di diventare tutt’una con il suo opposto più estremo, ovvero la natura viva. Ricoperta, attraversata, perforata, incoronata dal verde onnipresente, quest’architettura promette agli *happy few* la possibilità di vivere nel contempo in due mondi: quello, solido ed elegante, razionale e controllabile

dell’arte edificatoria ultra-tecnologica, e quello apparentemente disordinato, poetico e magico del giardino. L’ossimoro architettonico che ne risulta è però in gran parte finto e, comunque, problematico.

Innanzitutto la vegetazione in questione disposta ad arte sui tetti, balconi o interstizi degli edifici è totalmente artificiale, cioè una macchina verde. Si tratta di giardini ultra-tecnologici nella tradizione di *Metropolis*, *loci amoeni* costosissimi e complicati da mantenere in vita. Anche sul piano estetico l’accumulo di materiale verde non è necessariamente segno di buon gusto. L’estetica ecologica o “verde” è piacevole se contemplata nella sua sfera; frammista ad altro, per esempio alla geometria e alla spazialità dei luoghi di abitazione, può essere fonte di disturbo, di angosce distopiche. Affinché il giardino mantenga la sua magia eterotopica, occorre salvaguardarlo come un mondo a parte, diverso, sorprendente. Se invece *tutto* è giardino, allora il giardino integrato all’architettura rischia di passare inosservato e di diventare banale. Ridotto a elemento verde decorativo, scompare vista la sua integrazione indolore nel vocabolario standard dell’architettura.

Questa tendenza sembra iscriversi in una visione che ha avuto la sua espressione più fantastica nelle città verdi immaginate da Luc Schuiten. Nella prospettiva dell’artista e architetto belga, la città futura dovrebbe svilupparsi in base a un linguaggio vegetale, creando forme architettoniche che imitino la natura, il tutto avvolto in grandi foreste urbane. Per fortuna Schuiten si è limitato a sognare senza costruire, poiché l’abbraccio tra mondo vegetale, città-giardino e architettura verticale non è soltanto kitsch e poco praticabile, ma anche un vero incubo verde. Il *ne* faut *pas toujours* cultiver son jardin.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO