

LUIGI LATINI

## Sven-Ingvar Andersson e l'arte del paesaggio

### *Gli anni della formazione e l'ambiente scandinavo, 1940-1950*

Sven-Ingvar Andersson nasce nell'agosto del 1927 a Södra Sandby, un villaggio della Scania, a nord di Malmö. Il suo percorso formativo si svolge, sin dai primi momenti, tra le due rive dell'Øresund, il piccolo mare che, davanti a Copenaghen, separa la riva svedese da quella danese.

Se il paesaggio della Scania, ultime ondulate propaggini dello "scudo baltico", sarà un motivo costante della sua sensibilità di paesaggista, il clima socialdemocratico e il fervore professionale danesi segneranno, invece, le regole e gli strumenti del suo mestiere. Tracciando un'analisi del lavoro di Andersson, Marc Treib afferma che «sarebbe stato più appropriato per lui essere originario di Hven (che oggi si scrive Ven), la piccola isola posta tra la Svezia e la Danimarca perché, per tanti aspetti, si percepisce in lui il segno di entrambe le società»<sup>1</sup>.

Dopo un apprendistato di giardiniere, Andersson consegue, nel 1954, presso l'università di Alnarp in Svezia, il diploma in paesaggismo cui seguono studi di storia e botanica presso la vicina università di Lund. Negli stessi anni compie vari viaggi di formazione in Italia e Gran Bretagna, dei quali restano significative tracce nelle sue fotografie<sup>2</sup>.

Nell'avvio dell'attività professionale risulta decisivo l'affiancamento alle figure più significative del paesaggismo della seconda metà del XX secolo. A seguito dell'esperienza a Stoccolma, negli anni 1955-1956, nello studio di Sven Hermelin e Inger Wedborn, apre nel 1959 un proprio studio professionale a Helsingborg, in Svezia, per trasferirsi nel 1963 a Copenaghen, dove ancora oggi opera sviluppando progetti in Danimarca e Svezia, oltre che in città straniere come Parigi, Vienna, Amsterdam.

L'attività universitaria lo vede prima assistente di Carl Theodor Sørensen presso la cattedra di paesaggismo, all'Accademia Reale di Belle Arti di Copenaghen (1959-1963) e successivamente, dal 1963, titolare della stessa cattedra. Nel 1994 si ritira dall'attività di insegnamento con il titolo di professore emerito, dedicandosi

---

Testo distribuito a cura della Fondazione Benetton Studi Ricerche in occasione delle giornate di studio *Giardini giapponesi. Natura, artificio, luogo in un mondo altro*, Treviso, 2-3 febbraio 2007, dedicate a Sven-Ingvar Andersson nel suo ottantesimo compleanno. Il testo, rivisto e aggiornato dall'autore, è tratto da «Quaderni della Rivista del Dottorato di ricerca in Progettazione paesistica» (Firenze University Press), 1, 2004, pp. 1-13.

<sup>1</sup> MARC TREIB, *Sven-Ingvar Andersson, who should have come from Hven*, in *Festskrift Tilegnet Sven-Ingvar Andersson, September 1994*, a cura di STEEN HØYER, ANNEMARIE LUND e SUSANNE MØLDRUP, Arkitektens Forlag, Copenaghen 1994, pp. 62-76 e 132.

<sup>2</sup> Si veda, ad esempio, il catalogo *Sven-Ingvar Andersson 2002, havekunstens idé. Katalog til udstillingen / Sven-Ingvar Andersson 2002, garden art and beyond. Exhibition catalogue*, a cura di STEEN HØYER, Udstillingen Sven-Ingvar Andersson 2002-Arkitektens Forlag, Copenaghen 2002.

maggiormente all'attività professionale e scientifica a livello internazionale, e contribuendo, da una posizione eminente, a far conoscere la moderna tradizione del paesaggismo nordico<sup>3</sup>.

Lo sviluppo dell'attività di Andersson appare connesso agli anni più fervidi di quel "funzionalismo nordico" che nel mondo scandinavo risulta inscindibile dalla cultura del paesaggio, soprattutto per quanto riguarda la pianificazione e la progettazione degli spazi aperti urbani. Il riformismo socialdemocratico in Scandinavia, dagli anni trenta del Novecento in poi, appare infatti segnato da un particolare interesse per la qualità di tali spazi, espressione tangibile del compimento di un ideale sociale. Nel campo della pianificazione dei parchi urbani e dei nuovi quartieri residenziali, viene da subito sollecitato il contributo progettuale di paesaggisti che sviluppano in questa direzione una solida tradizione che affianca agli aspetti funzionali l'interesse per altre componenti del processo progettuale, come il contatto con le avanguardie artistiche internazionali, la conoscenza e la valorizzazione dei paesaggi e delle tradizioni locali.

Il patrimonio di esperienze che si sviluppa dagli anni trenta sino ai cinquanta del secolo scorso, costituisce il quadro entro il quale collocare l'attività di Andersson al momento dell'abbandono della carriera scolastica e dell'apprendistato, momento in cui si assiste in Danimarca all'emergere di una categoria professionale, quella del paesaggista, con una formazione di tipo pratico, fondata sull'orticoltura e il giardinaggio, ma che presto stabilisce, in questo nuovo clima, stretti contatti sia con il mondo artistico che con quello politico-sociale.

Sul fronte danese è soprattutto il lavoro dei paesaggisti Gudmund Nyeland Brandt<sup>4</sup> prima, e successivamente di Carl Theodor Sørensen<sup>5</sup>, a influenzare la formazione di

---

<sup>3</sup> Nell'estate dello stesso anno prende avvio la collaborazione tra Andersson e la Fondazione Benetton Studi Ricerche di Treviso. Prima collaborando all'organizzazione di un viaggio studio sul tema del paesaggismo nordico (1994) e alla pubblicazione del volume *Scandinavia* (1998), qui più volte citato; successivamente come membro del comitato scientifico e, dal 2002 al 2005, della giuria del Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, della quale è attualmente membro onorario.

<sup>4</sup> Gudmund Nyeland Brandt (1878-1945) rappresenta il "caposcuola" dei paesaggisti danesi nel XX secolo. Giardiniere e intellettuale raffinato, è stato responsabile del servizio parchi presso il Comune di Gentofte, progettista di spazi pubblici come l'Hellerup Strandpark (1912-1918), i cimiteri di Ordrup (1920-1930) e Mariebjerg (1926-1936), complessi di orti urbani, giardini pensili e, infine, autore del noto giardino delle fontane (1943) a Tivoli, Copenaghen. Il suo lavoro è permeato da riferimenti a paesaggisti suoi contemporanei come William Robinson e Gertrude Jekyll nell'uso delle piante, ed Edwin Lutyens nella concezione spaziale del giardino. Componente fondamentale della sua opera è la libera esperienza sensoriale della natura, unita alla valorizzazione del paesaggio e della tradizione locali. I suoi progetti suggeriscono forme di accettazione e collaborazione con la natura che implicano una profonda conoscenza e valorizzazione estetica dei suoi processi di crescita. Idee che, agli inizi del secolo scorso, anticipano tendenze recenti che guardano al giardino come a un processo in divenire, anziché una statica opera d'arte. Cfr. LULU SALTO STEPHENSEN, *Tradition og fornyelse i dansk havekunst: G.N. Brandt og de første årtier af 1900-tallet*, Elsinore 1993; MALENE HAUXNER, *Fantasiens Have. Det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab*, Arkitektens Forlag, Copenaghen 1993; LULU SALTO STEPHENSEN, *The Danish landscape and landscape gardening*, «Journal of Garden History», 4, 1997, pp. 295-309.

<sup>5</sup> Carl Theodor Sørensen (1893-1979), anch'egli *gardener* di formazione, succede a Brandt all'Accademia Reale di Belle Arti di Copenaghen, sino a divenire titolare della prima cattedra di *Landscape gardening* (1954-1963). Con lui si precisa in Danimarca il percorso formativo e il ruolo professionale del paesaggista, e intorno a lui si forma una generazione di paesaggisti tra i quali vediamo Sven-Ingvar Andersson. Spaziando dal campo della pianificazione a quello della progettazione, Sørensen collabora con i principali architetti del suo tempo e con teorici e *town planner* come Steen Eiler Rasmussen e Blixencrone-Møller con i quali lavora al noto *Finger Plan* di Copenaghen (1947).

Sørensen si dedica a una mole considerevole di lavoro, circa duemila progetti che comprendono tutta la gamma di spazi aperti. Come Brandt, ha un metodo di progettazione fortemente legato alla tradizione e all'osservazione del paesaggio danese. Ma se nel primo sono il patrimonio botanico e le tecniche di coltivazione tradizionali a occupare il posto di maggior interesse, nel secondo è la qualità spaziale del paesaggio danese a restare al centro dell'attenzione. La sua visione "funzionalista" procede

Andersson. Sul versante svedese, risulta decisivo l'apprendistato svolto presso lo studio di Sven Hermelin<sup>6</sup> designer e responsabile di importanti progetti di riqualificazione ambientale, coredattore della rivista danese «Havekunst» (l'attuale «Landskab»), il primo tra i professionisti di questo settore a impostare il proprio lavoro con una totale autonomia d'azione rispetto agli altri profili professionali.

Oltre a queste tre figure fondamentali, la carriera di Andersson si sviluppa in un quadro di sollecitazioni che provengono anche da altri riferimenti che caratterizzano, sia sul fronte danese che svedese, il panorama scandinavo: paesaggisti come Troels Erstadt (1911-1949), Erik Glemme (1905-1959) insieme alla Scuola di Stoccolma<sup>7</sup>, Ulla Bodorff (1913-1982), l'architetto Arne Jacobsen (1902-1971). Infine, Gunnar Asplund (1885-1940) e Sigurd Lewerentz (1885-1975) che, a Stoccolma, proprio negli anni in cui Andersson si avvicina al mestiere di paesaggista, portano a compimento l'esperienza dello *Skogskyrkogården*, il Cimitero della Foresta, oggi una delle opere più significative del paesaggismo del secolo XX.

Il profilo culturale e professionale di Andersson appare dunque come una tappa fortemente concatenata a una svolta generazionale, che ha prodotto risultati omogenei e originali. Il suo lavoro si presenta come prosecuzione di quello avviato, intorno a Brandt, dai paesaggisti-*gardener* danesi della prima generazione, negli anni ventitrenta. La sua prosecuzione si collega soprattutto ai contributi dati successivamente dai *landscape architect* danesi negli anni trenta-quaranta (Sørensen) per trovare, negli anni sessanta, esiti concreti e committenze legate al mondo socialdemocratico di quel periodo. Nel panorama scandinavo, la Danimarca è caratterizzata dal più nutrito gruppo di figure coinvolte nella progettazione: Brandt e i suoi allievi e collaboratori, Sørensen, Aksel Andersen e Troels Erstad; Georg Georgsen, l'architetto Arne Jacobsen; Georg Boye, Sven Hansen, Ingwer Ingwersen, Eywin Langkilde. In assenza

---

parallelamente a una concezione di giardino come forma d'arte: le figure geometriche – il circolo, l'ovale, la spirale, sono il risultato di un lavoro di sintesi artistica in cui i rapporti e le sequenze spaziali si misurano con la percezione e, soprattutto, le esigenze sociali che danno ragione a un progetto. Queste figure appaiono in modo chiaro ed efficace nelle sue opere più note: il parco per l'università di Århus (1931-1947), gli orti urbani di Nærum (1948-1952), il Vitus Bering Park I e II (1954-1956) con il progetto di "Giardini musicali" poi realizzato a Herning (con la collaborazione di Andersson), fino al piccolo giardino di sua figlia Sonja Poll (1971-1979). Sulla figura di Sørensen si veda la monografia di SVEN-INGVAR ANDERSSON e STEEN HØYER, *C.Th. Sørensen. En havekunstner*, Arkitektens Forlag, Copenhagen 1993.

<sup>6</sup> Sulla figura di Sven Hermelin (1900-1984), secondo Andersson «un ecologo e un esteta [che] si rifiutò di separare questi campi l'uno dall'altro» («Landskab», 5, 1984, p. 120), si veda la scheda di THORBJÖRN ANDERSSON, *Sven Hermelin (1900-1984)*, in *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, a cura di DOMENICO LUCIANI e LUIGI LATINI, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Canova, Treviso 1998, pp. 214-216, ed EIVOR BUCHT, *Public Parks in Sweden 1860-1960*, Swedish University of Agricultural Sciences, Alnarp 1997, p. 92. Il parco per la fabbrica di cioccolato Marabou (1937-1945) a Sundbyberg, presso Stoccolma, è ovunque ricordato come una delle sue opere principali, importante per il modo in cui riesce a coniugare il rispetto per la natura, l'inserimento dell'arte e la sensibilità verso le esigenze sociali.

<sup>7</sup> Per "Scuola di Stoccolma" si intende una formazione di amministratori, professionisti e uomini di cultura che a Stoccolma opera, negli anni 1940-1950, intorno al direttore dei parchi Holger Blom e all'architetto Erik Glemme. Muovendosi nel clima culturale e politico della Svezia socialdemocratica degli anni quaranta, essi sono promotori di una politica del "verde" urbano permeata da una concezione democratica degli spazi pubblici e dall'idea di introdurre nelle città le peculiarità naturali e l'estetica di un paesaggio che coincide con i caratteri ambientali locali. L'opera più significativa di questo "movimento" svedese – che prende le mosse, alla fine degli anni trenta, anche da conoscenze dirette del lavoro di Olmsted a Boston e New York – è la sistemazione paesaggistica del Rålambshovsparken e del Norr Mälärstrand a Stoccolma. Sull'argomento si veda il numero monografico di «Utblick Landskap», 2, 1988 (*Landskapet i staden. Erik Glemme och Stockholms Parker*) e THORBJÖRN ANDERSSON, *Erik Glemme and the Stockholm Park System*, in *Modern Landscape Architecture: a critical review*, a cura di MARC TREIB, The MIT Press, Cambridge (MA) 1993, pp. 114-133.

di scuole specifiche, frequenti sono i viaggi formativi e i contatti con la vicina Germania e con l'Inghilterra. Sono le condizioni politiche, poi, a generare crescenti opportunità di lavoro per una categoria di professionisti chiamata a inventare nuovi modelli di spazio pubblico, più aderenti ai cambiamenti sociali, e che i modelli convenzionali ereditati dal secolo precedente non possono soddisfare.

La figura del paesaggista emerge inoltre da un processo di veloce urbanizzazione e di ricerca di qualità di vita che, nel caso danese, si intende come migliorare, anziché trasformare, le condizioni (naturali, culturali) esistenti di un luogo. Della domanda di natura proveniente da parte di una popolazione che, rapidamente, si trasferisce dalla campagna alla città, si occupano – sul piano dell'inventiva progettuale – paesaggisti di tradizione giardinieri, con conoscenze pratiche, ma che, a partire dagli anni ventitrenta, tendono a maturare un "atteggiamento umanistico" che permetta loro di superare l'interesse per un solo specialismo. Alcuni di essi, come Sørensen, sono stati «liberi abbastanza da vedere la realtà e capaci di formalizzarla, per farla diventare arte [...], architetti che hanno saputo cogliere realtà e aspirazioni politiche traducendole in manifestazioni concrete, in qualcosa che avesse qualità sia funzionali che estetiche, senza perdere [...] i legami con la realtà e la cultura internazionale, e questo a partire da una formazione di base connessa alla cultura borghese e a una conoscenza dell'ambiente letterario e artistico»<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *Parole chiave da un'intervista a Sven-Ingvar Andersson*, a cura di DOMENICO LUCIANI, con LUIGI LATINI e FRANCO MIGLIORINI, in *Scandinavia* 1998, cit., pp. 261-276, p. 264.

### *Peculiarità dello sguardo danese sul paesaggio*

A partire gli anni trenta del secolo XX il paesaggismo scandinavo assume una propria identità, legata più che alla diffusione di una scuola a un disegno socio-culturale in cui consapevolezza e responsabilità sociale imprimono un carattere alla trasformazione del paesaggio locale. Dopo il grande trasferimento delle popolazioni rurali, in questo processo le città restano sostanzialmente legate a un'idea di paesaggio che deve essere espressione di un'identità regionale e di un "ritmo naturale" del quale ci si senta partecipi. Nell'intervento al congresso Ifla di Copenaghen (1999), Sven-Ingvar Andersson, quando si propone di definire l'identità "regionale" della Danimarca, coglie con poche parole il senso del rapporto che esiste tra i caratteri del paesaggio danese e la progettazione degli spazi aperti. Identifica un filo conduttore che lega la millenaria attività di disboscamento, la cura e poi la protezione di questo patrimonio (la legge sulla protezione delle foreste risale addirittura al 1805) e il tentativo, nell'era della industrializzazione, di ricreare nelle città il significato e le qualità spaziali di questo paesaggio: «trasformare la natura e il paesaggio agricolo in un progetto funzionale – dice Andersson – è parte essenziale del paesaggismo danese»<sup>9</sup>.

La semplicità della struttura nel paesaggio danese, composto da terreni lievemente ondulati, interamente circondati dal mare, modellati dall'attività di disboscamento e dalla coltivazione, è richiamo costante nella progettazione del paesaggio urbano e fonte di ispirazione di una ricerca artistica sensibile alle forme astratte proprie dell'arte del Novecento. Un simile tipo di ambiente ha condizionato il lavoro dei paesaggisti, attenti soprattutto ad alcune semplici componenti: la vasta superficie piatta dell'acqua; la luminosità diffusa e la lunga inclinazione della luce; la campagna dolcemente ondulata, fatta di piccoli appezzamenti che si snodano tra dense pareti formate dai margini delle foreste, siepi poste sulle linee di confine; insediamenti compatti, forme semplici, protetti da masse di vegetazione: «Nel giardino, più che modificare le condizioni esistenti per creare forme del tutto nuove, cerchiamo invece di utilizzare e rafforzare il carattere proprio di un sito. Ecco perché il giardino danese stilizzato ci appare come una radura nella foresta, con la presenza, in genere, dell'acqua [...] Ricondata a uno schema riassuntivo, l'essenza della tradizione danese è fatta di:

- a. una struttura chiara e visibile, legata al sito, con
- b. elementi di paesaggio definiti, in
- c. una sequenza spaziale complessa»<sup>10</sup>.

L'amore per la semplicità di orditura spaziale e la valorizzazione delle piante come espressione di libertà di pensiero e spirito democratico, nascono in Brandt e si sviluppano in Sørensen che, seguendo gli stessi principi, tende a coniugare le ragioni del funzionalismo con la ricerca artistica e l'interesse per la storia. Il tema dell'ellisse, ad esempio, troverà nel lavoro di Sven-Ingvar Andersson una collocazione centrale; non come preferenza stilistica, ma come proseguimento di una ricerca orientata alla semplificazione e "stilizzazione" di forme del paesaggio corrispondenti a reali esigenze di vita e necessità funzionali.

Alcuni progetti per spazi pubblici sono ormai da considerarsi fondativi per la formazione di Andersson e dei suoi contemporanei danesi. Primo fra tutti, il cimitero di Mariebjerg, presso Copenaghen (Gudmund Nyeland Brandt, 1926-1936), nato negli

---

<sup>9</sup> SVEN-INGVAR ANDERSSON, *Denmark as a Region*, in *36th World Congress of the International Federation of Landscape Architects. Abstract Book*, Arkitektens Forlag, Copenaghen 1999, pp. 6-9.

<sup>10</sup> STEEN HØYER, *Il significato artistico dello spazio. Due progetti visti in rapporto alla tradizione e alle influenze internazionali*, in *Scandinavia 1998*, cit., pp. 58-67 (edizione italiana del testo di una conferenza tenuta alla Scuola d'Arte di Utrecht nel 1994), pp. 59-60.

anni venti dall'intenzione di rinnovare la cultura dei cimiteri, e all'interno di un programma sociale più vasto, che intravede nel paesaggio lo strumento per elevare la qualità della vita della popolazione urbana<sup>11</sup>. Qui, su un'estensione di 26 ettari, una semplice griglia ortogonale, conclusa da una fascia alberata lungo il perimetro, individua una sequenza di "radure" dove vediamo convivere valori simbolici e funzionali: la sacra quiete del bosco, l'intimità privata del cimitero campestre e le istanze egualitarie di una società che riconosce, anche nel cimitero, il segno di una conquista sociale.

Il rapporto tra funzionalismo e sperimentazione nel paesaggio di figure astratte appare ancora più evidente nel caso degli orti urbani di *Nærum Vænge* (1948-1952) «splendido esempio di paesaggio democratico, ordinato dalla mano dell'uomo»<sup>12</sup>. Un tema, quello dei *kolonihaver* – orti urbani nella lingua danese –, che occupa un campo in cui la politica e la cultura degli spazi aperti hanno prodotto in Scandinavia realizzazioni di alto livello, con un notevole consenso sociale. L'andamento ondulato e l'uniformità di trattamento del terreno, la linea curva delle siepi di ogni orto (che contiene una vegetazione esuberante al suo interno) conferiscono all'insieme una forma dinamica, che si sperimenta come costantemente mutevole, nonostante l'origine dell'impianto appartenga a un disegno astratto. Si tratta di un modo di restituire, in forma stilizzata, il carattere del paesaggio danese. Così commenta Andersson uno dei primi disegni eseguiti da Sørensen per gli orti: «il disegno della pianta conduce l'immaginazione in molte direzioni e Sørensen deve aver ricevuto ispirazione da più fonti, ma prima di tutto e in definitiva, la pianta che vediamo è una soluzione razionale a un problema pratico».

Il richiamo a questi progetti, appartenenti a quel periodo definito da Andersson «età d'oro del paesaggismo danese», permette di fare alcune considerazioni di sintesi sulla mentalità e sui metodi progettuali adottati. Ne ricaviamo alcune costanti che, insite nell'esperienza di chi lo ha preceduto e gli è stato maestro, accompagnano il lavoro e diventano chiave di lettura del metodo progettuale di Andersson. Innanzitutto, il senso di *responsabilità sociale*, che si traduce in opzione per la semplicità di forme, chiarezza di impianto e coerenza funzionale. Successivamente, dobbiamo ricordare il *rispetto per la natura*, intesa non come oggetto di rappresentazione, ma come espressione di identità culturale e realtà ecologica. E tutto ciò si traduce nello studio e nella valorizzazione del patrimonio biologico locale, nell'*accettazione* delle condizioni di partenza, nella ricerca di forme di sperimentazione diretta, *sensuale*, della natura. Infine, appare costante la coltivazione di interesse e curiosità per le correnti artistiche, un interesse non fine a se stesso ma inteso come componente necessaria e trasversale rispetto ai due punti precedenti.

### *Strumenti di lavoro e percorsi progettuali*

Scorrendo l'elenco delle opere realizzate da Andersson dagli anni sessanta in poi, risulta una quasi esclusiva dedizione al tema degli spazi pubblici urbani. Ad eccezione di Marnas, il suo giardino di Södra Sandby, divenuto – nell'arco di quarant'anni – una sorta di laboratorio appartato dove portare avanti una propria ricerca espressiva. Nell'oscillare tra piccola e grande scala, nel dialogo fra innovazione e tradizione, questa vasta gamma di opere riflette in modo significativo sia gli orientamenti della

---

<sup>11</sup> Su Mariebjerg si veda SVEN-INGVAR ANDERSSON, *Mariebjerg Kirkegård*, «Arkitektur DK», 4, 1990, pp. 170-171, e LUIGI LATINI, *Cimiteri scandinavi: un percorso attraverso l'esperienza del XX secolo*, in *Scandinavia* 1998, cit., pp. 173-194.

<sup>12</sup> PETER DAWEY, *Landscape, a new vision*, «Architectural Review», 1130, 1991, p. 27. Sugli orti urbani di Nærum cfr. C.Th. Sørensen. *En havekunstner* 1993, cit., p. 137.

committenza, sia il carattere del lavoro di un paesaggista danese attivo nella seconda metà del XX secolo. Un carattere che subisce, alla fine degli anni ottanta, quel viraggio che vede la solida formazione di *gardener* di molti danesi lasciar spazio a un'altrettanto stabile attitudine di *designer*, in modi che, comunque, consentono al paesaggista di conservare un ruolo e un'identità ben distinta da quella dell'architetto.

Gli anni sessanta sono caratterizzati da una serie di lavori che rispecchiano l'orientamento della committenza e l'impegno dei paesaggisti danesi a lavorare in campi che siano prima di tutto espressione di una *qualità dell'abitare*, visibile nel progetto degli spazi aperti collettivi. Negli anni settanta-ottanta si assiste a un allargamento di campo, sia in termini tematici che geografici, che si apre con la progettazione della Karlsplatz a Vienna (1971-1978) e prosegue con la partecipazione al concorso della Villette a Parigi (1982) e con il progetto per la Tête Défense (1984-1986). Gli anni novanta sono caratterizzati da una speciale attenzione agli spazi urbani e denotano un particolare interesse della committenza pubblica per la riqualificazione e il disegno di tali spazi, forse sulla scia della fortunata stagione dei parchi di Barcellona. Sono di questi anni progetti per alcune piazze come il *Museumplein* di Amsterdam (1992-1993) e significative realizzazioni come le piazze Sankt Hans Torv a Copenaghen (1993) e Gustav Adolfs Torg a Malmö (1995-1997), oltre alle proposte di nuovo disegno di spazi urbani come il *waterfront* del porto di Helsingborg (1993), l'area esterna alla stazione di Lund (1998) o lo *Scanpark* a Valby, Copenaghen (1996).

Difficile isolare, nel lavoro di Andersson, un'opera esemplare come, ad esempio, un grande parco urbano in grado di distaccarsi per dimensioni e per investimenti simbolici, tale da divenire la summa di un metodo di lavoro. La sua opera appare "dispersa" in molti progetti di dimensioni spesso modeste, ma che sempre rimandano a un metodo e ad un'idea di "spazio aperto" inteso come tessuto connettivo. «Il modo migliore per descrivere i parchi urbani danesi, a partire dagli anni venti di questo secolo, è constatare che non ce ne sono», così esordisce Andersson sulle pagine di «Landskab» quando, nel 1987, si cerca di fare il punto su questo tema. E più avanti aggiunge: «i parchi urbani danesi stanno all'interno degli spazi aperti che circondano i quartieri residenziali e nel trattamento degli *spazi tra gli edifici*»<sup>13</sup>.

Queste affermazioni ci offrono l'aiuto per uscire dalle definizioni tipologiche e tentare un'analisi delle sue opere a partire da tre filoni che emergono dall'approccio progettuale:

*Segue le forme del paesaggio.* Il disegno di alcuni spazi aperti progettati da Andersson a Copenaghen ci permette di osservare, attraverso il tempo e con il mutare delle esigenze funzionali, il modo in cui egli ripropone in quegli spazi i dati essenziali del paesaggio danese. La forma lievemente ondulata dei rilievi, le depressioni che raccolgono l'acqua, le siepi frangivento e il margine netto dei boschi, diventano delle costanti nel processo di progettazione.

Tra le prime opere realizzate (1967-1970), gli spazi esterni alla chiesa di Buddinge, un quartiere a nord di Copenaghen, si presentano come un piccolo compendio di forme che si richiamano visibilmente al paesaggio danese; uno spazio immaginato sulla base delle esigenze, funzionali e spirituali, di un centro parrocchiale protestante. Il progetto riesce a comunicare l'idea di uno spazio sacro e conviviale, pensato per quel luogo specifico e impossibile da replicare altrove come generico "giardino pubblico".

Ciò che avviene con l'uso del prato intorno alla chiesa di Buddinge è visibile, questa volta interamente rivestito in granito, nella piccola piazza di Sankt Hans Torv (1993) al centro del quartiere di Nørrebro, a Copenaghen, un piccolo spazio "di

<sup>13</sup> *Danske byparker i vores tid?* [Danish town parks in recent times?], «Landskab», 2, 1987, pp. 1-5. Per un bilancio sul disegno degli spazi urbani negli anni recenti in Danimarca si veda anche «Topos», 22, 1998 e «Garten+Landschaft», 6, 1999 (*Landschaftsarchitektur in Dänemark*), pp. 11-36.

risulta”, ma di intensa frequentazione. Anche qui si è cercato di dare forma a uno spazio informe con l’introduzione di lievi curve di livello che descrivono una semplice topografia di orientamento, dove la depressione del terreno forma una “vasca” d’acqua senza bordi in cui i bambini possono giocare senza pericolo.

Infine, *Scanpark* (1997), uno dei più recenti progetti di Andersson, costituisce un caso ancora diverso, che interessa uno spazio di scambio tra una strada di intenso traffico veicolare a Valby, a sud-ovest di Copenaghen, e un’area destinata all’insediamento di un centro residenziale e commerciale. Il piccolo parco è dunque la porta e l’avamposto di un complesso animato, che non ha visto, poi, la sua realizzazione. Il parco si richiama alla forma del paesaggio, questa volta come pura superficie ondulata che, in posizione inclinata verso il suo interno, mostra lungo la strada il taglio ondulato del suo profilo, e sul lato opposto confluisce in uno specchio d’acqua.

*Adottare figure astratte per organizzare lo spazio urbano.* La predilezione per le forme geometriche, soprattutto l’ellisse, accompagna il lavoro di Andersson; l’esempio degli orti urbani di Sørensen non è destinato a restare un esercizio isolato, ma indica una strada che viene ancora oggi percorsa, ogni volta che l’invenzione di forme si unisce a fattori di funzionalità e di identità locale. L’ellisse è il motivo che domina lo *sculpture garden* progettato da Andersson per l’esposizione internazionale di Montreal nel 1967, una sorta di parterre-labirinto generato da forme ellittiche spezzate, rivestite di prato e contenute da pareti di cemento scanalato alte 2 metri. Un metodo che caratterizzerà due importanti lavori in campo internazionale: il progetto vincitore del concorso (1971) per la Karlsplatz a Vienna, e il progetto presentato per il parco della Villette a Parigi. Se a Vienna l’uso di un motivo geometrico elementare diventa principio ordinatore di funzioni urbane e un richiamo alle forme barocche di Fischer von Erlach che connotano l’immagine storica del luogo, nel recente progetto per Gustav Adolfs Torg (1995-1997), sono alcuni tracciati circolari a stabilire percorso e spazi di incontro. Si tratta di una piazza molto animata, posta nel centro di Malmö, attraversata, soprattutto in diagonale, dal flusso pedonale che, dallo sbocco di un’importante strada commerciale, si dirige, attraverso il viale del cimitero-parco, verso lo Slotts-Kungsparken. Qui Andersson definisce il nuovo spazio sulla base di poche forme geometriche che accompagnano una duplice funzione di questo luogo: quella di marcare, con lunghe strisce di granito, le direttrici di attraversamento principali e quella di individuare, con forme circolari, spazi ombreggiati e luoghi dove sostare e sedersi.

*Favorire la percezione sensoriale del paesaggio.* In un mondo in cui le immagini riprodotte tendono a prendere il sopravvento su quelle realmente sperimentabili, «l’arte dei giardini e il paesaggismo possono divenire – secondo Andersson – un antidoto alla realtà virtuale»<sup>14</sup>. La dimensione sensoriale di un paesaggio costituisce, nella mentalità scandinava, una delle componenti fondamentali del rapporto con lo stesso: «L’esperienza del paesaggio è legata all’esperienza e alla percezione diretta; è una forma d’arte democratica che coinvolge tutte le sensazioni, attraverso ciò che si percepisce con la vista, l’udito, l’olfatto, il tatto: il giardino comprende tutto questo»<sup>15</sup>.

Tra il 1983 e il 1987, a Ronneby, Andersson lavora su questi temi e sperimenta metodi di lavoro. Il grande parco (85 ettari) che circonda le sorgenti di acqua ferruginosa di Ronneby, si presenta come un condensato di elementi caratteristici del paesaggio svedese: una foresta di grandi alberi, il terreno ondulato con affioramenti

<sup>14</sup> *The antidote to virtual reality.* Sven-Ingvar Andersson, in UDO WEILACHER, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basel 1996, pp. 157-159.

<sup>15</sup> *Parole chiave da un’intervista* 1998, cit., p. 268.



rocciosi che formano dislivelli alti fino a 20 metri, prati, zone paludose e specchi d'acqua. Il lavoro di Andersson si concentra su una serie di interventi puntuali, collocati in progressione, in modo da modificarne la percezione e facilitare l'accesso a un luogo già di per sé di grande interesse, intervenendo soprattutto nei punti in cui piuttosto che modificare la forma di quel paesaggio è possibile cambiarne il tipo di percezione. Un atteggiamento di rispetto per la natura, teso a sviluppare una modalità progettuale che amplifichi le potenzialità del luogo, accettando e coinvolgendo il paesaggio già presente, adattandovi nuovi elementi con interventi di riforma e buona gestione, che si inquadra nella mentalità svedese, improntata alla presenza di maestri, svedesi, come Sven Hermelin, Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz.

Collocato all'interno di una radura che si attraversa percorrendo la parte boscata del parco, il *Dofträdgården*, "Giardino dei profumi", costituisce uno degli episodi salienti, in cui l'invenzione artistica non è che un espediente per amplificare le potenzialità percettive di questo paesaggio. Il progetto prevede di inserire dentro questo spazio raccolto e luminoso un sistema di pergole e aiuole per creare un giardino di piante odorose. Anche qui Andersson ricorre a figure geometriche semplici, disposte in forma dinamica, tale da accrescere la godibilità e la percezione del luogo: lunghe fughe date da pergolati che dilatano lo spazio e si intersecano con l'andamento delle aiuole e dei percorsi. Ne risulta un'organizzazione dinamica che favorisce la percezione visiva e olfattiva delle piante odorose che popolano questo luogo.